

«DONDE SE FORMAN LAS EXPEDICIONES DEFINITIVAS»:  
*EL HOMBRE PERDIDO* Y LAS «NOVELAS DE LA NEBULOSA»  
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ricardo Fernández Romero  
University of St Andrews

RESUMEN

El presente trabajo analiza las «novelas de la nebulosa» de Ramón Gómez de la Serna y especialmente *El hombre perdido* (1947) como culminación y cierre de la práctica ramoniana del des/hacer, ejemplificada plenamente a partir de los «libros ultravertebrados» como *El Rastro* (1914). Por tal práctica entendemos, a partir de Fredric Jameson, la expresión estética del ideograma de la circulación de la mercancía, en tanto que Ramón deshace la realidad, las cosas, para ponerlas de nuevo en circulación a través de sus «precipitados nuevos» de cosas, o greguerías. La nebulosa a la que se retira el protagonista anónimo de *El hombre perdido* al final de la obra es el no-lugar del cese de la circulación de imágenes, de imágenes-mercancías. Ese no-espacio es al mismo tiempo el del fin de la creación artística y el lugar donde abrazar la disolución de la existencia. Como consecuencia de esto último, en un giro rehumanizador de su obra, la «nebulosa» es una solución nihilista a la creciente angustia ante la vida y la muerte del Ramón exiliado en Buenos Aires desde 1936.

**PALABRAS CLAVE:** Ramón Gómez de la Serna, mercancía, imagen, novelas de la nebulosa, *El hombre perdido*, ideograma.

ABSTRACT

«Where the final expeditions depart»: Ramón Gómez de la Serna's *El hombre perdido* (1947) and his "Novelas de la nebulosa". This article analyses the "novelas de la nebulosa" by Ramón Gómez de la Serna and especially *El hombre perdido* (1947) as the culmination and end of Ramón's literary practice of the "des/hacer", implemented in his "libros ultravertebrados", of which *El Rastro* (1914) is the first best example. Following Fredric Jameson, we understand that literary practice as the aesthetic expression of the ideogeme of the circulation of the commodity, since Ramón unleashes reality, dissolves its apparent configuration in order to re-circulate reality under the guise of his "greguerías", or metaphorical "precipitates" of things. The "nebulosa" to which the protagonist of *El hombre perdido* retires at the end of the novel is the no-place where the circulation of commodities or image-commodities has ceased. That no-space represents at the same time the end of the artistic creativity and the place for embracing the dissolution of existence. As a consequence, his work takes here a re-humanizing turn that transforms the "nebulosa" in a sort of nihilistic solution to the increasing anguish in front of life and death that is tormenting Ramón since his exile in Argentina after 1936.

**KEY WORDS:** Ramón Gómez de la Serna, commodity, image, novelas de la nebulosa, *El hombre perdido*, ideogeme.





Ramón gustó siempre de agrupar su obra fragmentaria e inabarcable en series de mayor o menor coherencia, de forma caprichosa las más de las veces. Series porosas, abiertas a interminables trasvases, reescrituras y autoplagios, con el curioso efecto de acabar ese intento en un imposible poner puertas al campo de su inagotable ingenio. No cabe descartar que semejante misión imposible responda en parte a imperativos propios de la industria cultural, a la que tan sensible fue siempre Ramón, y en parte a su propio impulso vanguardista de inventar géneros literarios nuevos, desde la «greguería» al «disparate» pasando por «falsas novelas» y también las «novelas de la nebulosa», de las que nos ocuparemos en esta ocasión, con especial atención a la última de la serie: *El hombre perdido* (1947).

Y sin embargo, de entre todas las suyas, acaso estas de la «nebulosa» constituyan la serie creativa de mayor coherencia, la más estrechamente emparentada, por otro lado, con los temas centrales y la estética que recorre la entera obra de Ramón casi desde sus inicios. Como se sabe, es en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» que antecede a *El hombre perdido* donde Ramón codifica la serie, y lo hace de modo que la novela de 1947 sea, en tanto que fruto último de un proyecto en marcha, la culminación de todas sus características:

Esta novela está en mi camino desde hace muchos años, porque no en vano yo escribí y publiqué en Espasa-Calpe en el año 1922 mi novela *El incongruente* —Kafka moría ese año y sus obras no iban a ser conocidas sino muchos años después—, y en 1936 apareció en la Editorial Ercilla mi más nebulosa novela titulada *¡Rebeca!* [...] En mi *Novelista*, escrito hace veintitrés años, en plena juventud —y que ahora en la nueva edición no me he atrevido a alterar nada—, está ya el atisbo de esta realidad desesperada (Gómez de la Serna, 2003: 56)<sup>1</sup>.

Desde su peculiar estética, aunque lejos ya de la deshumanización, intrascendencia o infrarrealismo que le atribuyera Ortega bastante años antes y en muy diferentes circunstancias históricas y sociales, esta nota de desesperación se corresponde con el intento de Ramón por acercarse a su modo, insistimos, a un «reflejo», a una cierta forma de «realismo» (no en la forma o el estilo, en todo caso) que recoja las angustias existenciales de su tiempo:

El sentido de estas novelas es buscar cosas menos convencionales, menos amañadas, en otras dimensiones de la vida, escribiendo y escribiendo hasta acabar sin detective ni víctima, revelando cómo nos ataca el mundo confuso de hoy, librándonos así de su realidad y de sus esquinzos, superándolos por la queja o la invención. Yo recojo algo del caos de nuestra época —que probablemente ha sido el caos de siempre (55)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> En realidad, Kafka murió en 1924. También menciona la serie en el prólogo a la edición de 1947 de *El incongruente* (Gómez de la Serna, 1997b: 603).

<sup>2</sup> Sobre la idea de infrarrealismo y Ramón en Ortega y Gasset véase el capítulo «Supra e infrarrealismo» de su ensayo «La deshumanización del arte» (Ortega y Gasset, 1993: 38-39). Es

Aparece aquí un Ramón tan anticonvencional como siempre pero, si se nos permite decirlo así, «rehumanizado»<sup>3</sup>. Claro que es un Ramón, según lo entendemos, tan alejado de la deshumanización orteguiana de los primeros años veinte como del nuevo romanticismo de los primeros años treinta (ciertamente sin nada que ver con una literatura politizada al modo de un José Díaz Fernández, por ejemplo). Acaso también sea este Ramón re-humanizado, tan cerca de ciertos temas y tonos existencialistas, el que ha hecho destacar *El hombre perdido* como su posible obra maestra, por encima de otras novelas igualmente notables como *La quinta de Palmyra* o *La mujer de ámbar*. Ya lo vio así el escritor argentino Macedonio Fernández, gran admirador de nuestro autor, que en una carta no enviada a Ramón afirma: «Por fin acerté qué es lo que faltará en su gloria: falta la obra que encariña. Todo deslumbra y sólo *El hombre perdido* empieza a encariñar. Por favor, Ramón, que se vea en el Autor el hombre que sufre y confiesa sufrir y estar acobardado» (citado en Gómez de la Serna, 2003: 1053). De hecho, debe reconocerse que han sido las novelas pertenecientes a esta serie «nebulosa» las más admiradas por la crítica, y también por el propio autor, que ya antes de *El hombre perdido* aseguraba que *El novelista* y *El incongruente*, especialmente, eran sus favoritas. De esta última había escrito en *Mi autobiografía* (1924):

La novela que yo prefiero es *El incongruente*. Como de muchas de mis cosas, aunque se produce conmigo un falso fenómeno de repercusión, es del libro del que no se ha dicho nada, y eso que abría un nuevo camino en la tramazón novelesca y que era la primera novela de la fantasmagoría pura y desternillada (Gómez de la Serna, 1999b: 727).

En *Automoribundia* (1948), en el capítulo xcvii, cuando repasa su trayectoria, ya desde la altura de unas publicadas *Obras selectas* (1947), reincide en la misma elección (véase Gómez de la Serna, 1998b: 815-818). En realidad, hace de *El incongruente*, y las novelas que continúan la serie, el eje de su tarea novelística, y aun de su «Obra», aunque al igual que veinticuatro años atrás, casi con las mismas palabras, se queje de no haber dispuesto de la serenidad para poder componer una obra definitiva, maestra.

Dentro del conjunto novelístico de Ramón, caracterizado, según César Nicolás, por el «vislumbramiento de una nueva concepción de lo verosímil y lo fantástico» (Nicolás, 1988: 11), la centralidad de las «novelas de la nebulosa» para entender la estética de Ramón parece entonces indiscutible. Sin embargo, si esto es así es precisamente porque, permítasenos una aseveración siempre aventurada,

---

general la adscripción de *El hombre perdido* a la órbita de la literatura existencialista de después de la Segunda Guerra Mundial. Véase al respecto Rey Briones, 1992: 166.

<sup>3</sup> Para Juan M. Pereira, sin embargo, este Ramón «rehumanizado» debe buscarse en la obra anterior a los años cuarenta: «Cuando leo que hay que esperar a *Automoribundia* para encontrar un signo de rehumanización en su literatura no puedo menos que rebelarme. ¿Acaso no se puede encontrar algún puente, o pacto, entre sus inicios de literato comprometido y su patetismo final?» (Pereira, 2010: 189).





estas novelas son las más cercanas al verdadero núcleo innovador de toda la práctica artística de Ramón. En otras palabras, si toda la novelística de Ramón, por su desbocada fantasía y libertad y otros elementos, merece para Carolyn Richmond la calificación de “novela lírica” (Richmond, 1988: 65), en contraste con concepciones más tradicionales del novelar, las de la «nebulosa» intensificarían todo su ramoniano «novelismo» para ser, por decirlo al modo de Francisco Umbral, las más abiertamente cercanas «a hacer literatura» (Umbral, 1988: 82). Este núcleo innovador del que hablamos sería, en nuestra opinión, no tanto la greguería, que también, por supuesto —no en vano calificó González-Gerth la nebulosa como «the novelistic manifestation of *la greguería*» (González-Gerth, 1986: 148)— sino la articulación de sus variados procesos creativos en lo que Ramón llamó «el libro ultravertebrado», en la tradición del libro que vislumbrara Stéphane Mallarmé. Así lo describe en un conocido fragmento de su «Primera proclama de Pombo» donde habla del «libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se insertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen al fin» (Gómez de la Serna, 1999a: 213)<sup>4</sup>. A esa categoría de libros pertenecerían *El libro mudo* (1911), *El Rastro* (1914), *El circo* (1917), *El libro nuevo* (1920), *El alba y otras cosas* (1923), *Los muertos y las muertas* (1935), sus colecciones de *Caprichos*, *Variaciones*, etc. Es ese desenlazar, explotado al máximo en *El hombre perdido*, el que pone en contacto las «novelas de la nebulosa» con el punto esencial de su estética, las famosas «siete palabras» programáticas de Ramón: «oh si llega la imposibilidad de deshacer» (Gómez de la Serna, 1910: 70). Aunque en realidad, como ya notara Guillermo de Torre, el deshacer en Ramón siempre va ligado a su complemento, su actividad re-creadora, re-configuradora de la realidad desenlazada<sup>5</sup>. De esta contigüidad entre los libros ultravertebrados y las «novelas de la nebulosa», en especial *El hombre perdido*, da el propio Ramón constancia en el prólogo de esta última, cuando, fiel a su estilo, se autocita en uno de esos múltiples momentos en los que define su programa estético nebuloso. Así, en 1947 escribe: «Intento lograr precipitados y combustiones nuevas en las almas por la mezcla inesperada de las cosas» (59). Catorce años antes usaba en su ensayo «Logaritmos de imágenes» parecidas palabras: «Lo más real se avergüenza de ser tan real y tampoco quiere caer en los tópicos de lo fantástico y entonces viene esa química de realidades diferentes que se precipitan en cuerpos nuevos, en una masa de espectáculo de sabor moderno» (Gómez de la Serna, 2005: 1106). Las imágenes, las cosas, la modernidad..., estos han sido los elementos con los que ha jugado siempre Ramón, antes de la Guerra Civil, tanto en

<sup>4</sup> La «Primera proclama de Pombo» aparece recogida en *Esos mundos* (1 de marzo de 1915), en *Pombo* (1918) y en *El libro nuevo* (1920).

<sup>5</sup> En la introducción a la antología de textos de Ramón, *Cincuenta años de vida literaria* (1954), Guillermo de Torre escribió: «La trituration de la materia amorfa que la realidad ofrece a Ramón marca su primer momento. Las señales de nueva inteligencia con el mundo de las cosas despertadas señalan su segundo tiempo» (Guillermo de Torre, 1980: 18). Por su parte, Ignacio Soldevila-Durante ha relacionado estos dos momentos del deshacer y el rehacer con el cubismo analítico y el cubismo sintético, respectivamente (Soldevila-Durante, 1988b: 42-45).

la plenitud de su arte, a la que corresponde su ensayo de «Logaritmos de imágenes», de 1933, como en el exilio argentino, cuando *El hombre perdido*, como queremos mostrar en las páginas que siguen, culmina y cierra la estética ramoniana. Prestemos atención, sin embargo, a lo que de variación hay en esta manifiesta continuidad. La labor de des/hacer se mantiene intacta, pero a diferencia de 1933, es el «alma» donde desea incidir, en el interior de sus lectores, acaso en sí mismo, y no en el exterior, a través de la creación de un espectáculo separado del observador moderno. El giro «rehumanizador», dicho sea con cautela, nace pues del interior de la misma estética supuestamente «deshumanizada» que caracteriza la parte más conocida de la obra de Ramón. Así, intentaremos explorar la continuidad y la nueva modulación de su estética que representan las «novelas de la nebulosa» y en especial *El hombre perdido*. Procederemos en este sentido a partir de la consideración de esta novela como el final del arco que desde *El Rastro* (1914), una de sus primeras obras importantes, describe el ramonismo. Escogemos ese punto inicial por darse en él plenamente formados los elementos de la práctica del des/hacer que, como hemos indicado, caracteriza para nosotros la estética de Ramón. En otro lugar hemos identificado ese des/hacer como el ideograma de la circulación en la obra de Ramón, en tanto que Ramón deshace la realidad, las cosas, para ponerlas de nuevo en circulación a través de sus «precipitados nuevos» de cosas<sup>6</sup>. Cabría recordar que en su ensayo «Novelismo», de 1931, Ramón parece equiparar la circulación en la vida moderna de imágenes y cosas con la estructura de las novelas que haya de producir ese tiempo:

En toda novela nueva hay un traslucimiento central que puede convidar a leer su capítulo x, o xxiv, pues habrá en ellos una meseta de contemplaciones desde la cual puedan verse los nuevos hipódromos de las horas futuras. En esa condición de la novela actual está su primera condición de más respirable y conllevable en medio de la discontinuidad de la vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas, con grandes claros, a lo mejor, en su circulación, con altas y bajas frecuencias subitáneas (Gómez de la Serna, 1988a: 169).

Es la circulación la que une y actúa como bisagra de estos dos momentos de la estética de Ramón, por eso en el primer intento de novela nebulosa, en «Todos», fragmento inserto en *El novelista*, escribe Andrés Castilla, el *alter ego* de Ramón: «Todos son mi personaje, y su novela es abrupta, entremezclada, *aislada y a la par conjunta*» (Gómez de la Serna, 1997a: 319. El subrayado es nuestro). Deshacer sirve para hacer circular (en el alma, en el libro, en el mercado literario, etc.) las nuevas creaciones. Nuestra hipótesis sostendrá que la nebulosa a la que se retira el protagonista anónimo de *El hombre perdido* al final de la obra es el no-lugar del cese de la circulación de imágenes, de imágenes-mercancías como veremos. Ese no-espacio es el del fin de la creación artística, donde las combinaciones o precipitados se dan todas y de tal modo, en tal grado de concentración, que escapan a la posibilidad de

---

<sup>6</sup> Según Fredric Jameson, Ideograma es «the smallest intellegible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes» (Jameson, 1983: 76).



ordenación, de escritura que las convierta en unidades discretas, greguerías realizadas. En diversos lugares Ramón se refiere a ese no-espacio como la «masa cosmogónica primera», el lugar donde paradójicamente la novela total, la narración total del mundo desde la perspectiva de la esponja, insistimos, se autodestruiría<sup>7</sup>. Así lo escribe en *El novelista*, cuando Andrés Castilla debe detener la escritura de «Todos»: «En esta cuartilla se detuvo... No, no podía ser... La nebulosa se traga las novelas y por el deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción» (Gómez de la Serna, 1997a: 327). En el prólogo a *El hombre perdido* vuelve a estas palabras, que cita textualmente, con voluntad de retomar el intento abortado. Pero además le añade una función liberadora, y desesperada, y desesperanzada:

En el caos no hay injusticia como en el cosmos, que es el amaneramiento y el convencionalismo hipócrita impuesto al caos. [...] Así es la vida que por eso pide la liberación de la muerte, porque en la muerte ni habrá sueños de estos ni de los otros, porque en la muerte no puede ya suceder nada arbitrario y criminal entre otras cosas, porque se ha sido víctima definitiva del crimen de morir (Gómez de la Serna, 2003: 55).

Ioana Zlotescu en su edición de *El hombre perdido* detecta ya este sentido de la «nebulosa», pero de cuya valoración diferimos ligeramente. Así se acerca a la «nebulosa» la investigadora:

El concepto de la «nebulosa», incierto, interpretable, vacilante generalmente hacia el polo unamuniano, negativo y hostil, destructivo, aquí se intuye como un «escape» del pensamiento y de la vida, fuera de las rígidas imposiciones de la lógica y de los convencionalismos, apertura hacia el caos creador y en perpetua renovación, cercano al «desnacer» unamuniano y al concepto esplendoroso, blanco y sereno de lo «nonnato» de las páginas finales de *El libro mudo*, así como al «sueño fertilísimo y esplendoroso» de un niño, «fecunda nebulosa de la que después nos desprendemos secos, limitados, desconfiados, escépticos» ([Gómez de la Serna] «La siesta del niño», *El Sol*, 21 de julio de 1923) (Zlotescu, 2003: 21).

Para nosotros, sin embargo, hay una cierta distancia entre el optimismo, la vuelta al mundo de la circulación capitalista implícita en el artículo citado de 1923 y ese sumirse en 1947 en un voluntario anonadamiento, ese «desnacer» unamuniano. En 1923, como en 1914 o antes en *El libro mudo* como indica Zlotescu, al deshacer del caos cosmogónico sucede el hacer poético, creador, de la actividad ramoniana. En 1947 un Ramón cansado, agotado, parece renunciar a esa segunda parte del esfuerzo. En este sentido, adoptamos plenamente la opinión de la misma Ioana Zlotescu, cuando en otro lugar afirmó que el anexo final de *El hombre perdido*,

---

<sup>7</sup> Escribe Ramón en su ensayo «Las palabras y lo indecible» (1936): «El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada» (Gómez de la Serna, 1988b: 188).



aséptico, objetivo, tan poco Ramón (aparentemente, como veremos), es, de hecho, no solo la escueta información de la muerte del protagonista de la novela, sino el «certificado de defunción» del ramonismo (Zlotescu, 1982b: 149).

Es el momento de aclarar nuestra concepción del ideograma de la circulación en Ramón para entender de qué modo las «novelas de la nebulosa» y sobre todo *El hombre perdido* suponen, precisamente, la renuncia a la circulación y, por lo tanto, en cierto modo, el reconocimiento de la llegada al final del recorrido estético iniciado en las primeras décadas del siglo veinte.

Entendemos la circulación como correspondencia o contigüidad de las formas de circulación de las mercancías y la circulación de las greguerías, que como metáforas constituyen ellas mismas mecanismos de puesta en relación de entidades, conceptos, realidades diversas. La relación de Ramón con las cosas parte, entonces, en primer lugar, de su consideración de mercancías, o mejor, como escribe Arjun Appadurai, de cosas posicionadas socialmente como mercancías (Appadurai, 1986: 13); en segundo lugar, como tales mercancías su relación con las cosas es a través de su consumo. Tal consumo es sobre todo una pasión escópica. Así, en *Pombo* Ramón escribía: «Yo soy solo una mirada ancha, ancha como toda mi cara, una mirada desde luego sin ojos» (Gómez de la Serna, 1999a: 170). Pero como añade en la misma página, el objetivo es hacer circular la realidad capturada. Mirar es «la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito cuyo tránsito debemos facilitar».

En todo caso, al menos en estos inicios, tal consumo se hace al margen de las pautas de consumo y producción burguesas. Como es conocido, sin embargo, Ramón se aclimatará conforme avance la década de los años veinte a ese denostado mundo, en el que acabará por integrarse para perseguir un relativo éxito de mercado<sup>8</sup>. A este respecto, según José-Carlos Mainer, el año de 1923, precisamente el de la publicación de *El novelista*, podría fecharse como la cumbre de ese proceso (2000: 11). Desde esta perspectiva es interesante observar la evolución que sufre el joven Ramón «flâneur», protagonista de *El Rastro*, que prefiere ese mercado de trastos viejos a las tiendas de la ciudad, donde gustarán de realizar sus compras los protagonistas de sus novelas de madurez *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*. Esa labor facilitadora del tránsito de la realidad a través del artista nos pone sobre la pista para entender cómo en la greguería sus procedimientos metafóricos y metonímicos consisten precisamente en recorrer las ilimitadas posibilidades del intercambio económico a todo rendimiento de las mercancías. Resulta por tanto consustancial la conexión revelada por Juli Highfill de la greguería y el lenguaje publicitario de la época (2008: 18-20).

---

<sup>8</sup> Ramón, incansable propagandista de sí mismo, incluye en *Libro nuevo* (1920), como es sabido, numerosos artículos acerca de la recepción de su obra. Entre ellos, este testimonio de Antonio de Hoyos da fe de la persecución del éxito por parte de Gómez de la Serna: «Aparentemente el autor de *Morbideces* vive en su torre de marfil; en la realidad, no; ha ido al público contra su voluntad; se ha hecho comprensible y comprensivo, pese a sus esfuerzos por ser lejano y hermético, en una lejanía y un hermetismo irónicos y desdenosos» (Gómez de la Serna, 1999c: 321).



Todo esto se observa en el espacio privilegiado que es el Rastro, una especie de laboratorio estético-filosófico, singularmente todavía al margen de la ciudad y sus valores, donde se descubre la especial relación social de las mercancías entre sí y con el posible comprador:

Ramón, todo allí es una cuestión de casualidad y de arbitrariedad... [...] Nada mantiene su tenacidad en querer ser lo que es; se rinde y encuentra bien su rendición, que es una victoria al fin y una fuga que detenía la testarudez. (Gómez de la Serna, 1998a: 734)

En ese especial mercado la falta de estandarización abre el paso a la pura especulación, tanto la de los compradores enfrascados en averiguar el valor de uso y negociar el valor de cambio de las mercancías como la del joven Ramón, que, en un nivel estético, halla pie para intuir la liberación sin límites de las posibilidades del ser-cosa. El principio de identidad salta por los aires, dejando el campo abierto a la libre acción de la metáfora que podrá comparar todo con todo, romper ligaduras de sentido basadas en la lógica de la utilidad o cualquier otra. A este descubrimiento, sin embargo, desemboca Ramón gracias a su concepción monista del universo en la que se incluirían ingredientes diversos (tomados de Epicuro, Haeckel, etc.) y que darían por resultado, precisamente, «la visión de un universo divisible al infinito en fragmentos» (Navarro Domínguez, 2003: 271). Sin embargo, creemos que es en el mercado y a través de la lógica económica del Rastro como ese monismo se revela en la práctica y en ese momento inaugural de certificación de las posibilidades estéticas de la realidad del mercado. Concurrimos por tanto con Highfill cuando escribe:

La fe en la interconectada unidad de un mundo atomizado y que admite la desenfrenada intercambiabilidad de sus componentes muy bien puede seguir el ejemplo de una economía basada en la simple fe en la moneda, una economía caracterizada por una circulación de mercancías sin fin. Interpreta [Ramón] literalmente los principios de equivalencia y de conmensurabilidad que gobiernan el mundo simbólico —tanto económica como lingüísticamente— (2008: 22).

Ramón descubre por su cuenta tanto las implicaciones estéticas como las posibilidades para la práctica artística de una vorágine de consumo que, como muestra José-Miguel Marinas, el sociólogo Georg Simmel había identificado desde inicios del siglo xx como propia de la moda. Esta, según el mismo Simmel, «por su juego entre la tendencia a una expansión total y el aniquilamiento de su propio sentido que esta expansión acarrea, adquiere el atractivo peculiar de los límites y los extremos, el atractivo de un comienzo y un fin simultáneos, de la novedad y, al mismo tiempo, de la caducidad» (Marinas, 2002: 130). De ahí proceden tanto un agudo sentido de la historicidad del presente —subrayado por cómo los objetos de «antes de ayer», recién desechados, podríamos decir, conviven con otros más antiguos, amenazando con engullir el presente y devolverlo ya como pasado, terminado— como, por otro lado, paradójicamente, la gozosa capacidad liberadora de mezclar tiempos que elimine el yugo de sujetarse a la historia. Pero este «ser y no ser» (Marinas, 2002:





131) a un tiempo de las cosas en el vértigo de la moda tiene, además de su lectura celebratoria, una más «honda» o angustiante, existencialista.

Ya sea por conocimiento directo de Karl Marx (algunos de cuyos textos sí citaba en su adolescencia), ya sea por sus propias dotes de observador, cuando Ramón, en *Tapices*, escribía «somos nuestras cosas, como las cosas son sus cosas» (Gómez de la Serna, 1996: 915) se acerca a ese famoso fragmento de *El capital* en el que el filósofo alemán establece la existencia de «a definite social relation between men, that assumes, in their eyes, the fantastic form of a relation between things» (Marx, 1976: 165)<sup>9</sup>. Si Ramón parece abrazar lo que Marx llama el fetichismo de la mercancía, y la reificación de la vida humana, también acepta que la caducidad de nuestra naturaleza, incluso la consistencia de esa naturaleza, corresponde, como cualquier otra mercancía, al imperio de la moda<sup>10</sup>.

La extensión de esta lógica reificadora conduce a esos inquietantes momentos de la obra ramoniana, por cierto, en el que aparecen con insistencia, como en la propia vida del autor, los seres-objeto, los «entes plásticos», como los llama Ana Ávila (2001), medio vivos y medio muertos (como el «ser y no ser» de las cosas), verbigracia, su famosa muñeca de cera; la «mujer de cera», escribe Ramón. Seres así aparecen también en las «novelas de la nebulosa», como en el conocido capítulo «Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera», de *El incongruente*. Incluso la Rebeca de la novela homónima es hasta cierto punto un ser de este tipo, pues se lo concibe como el producto del «precipitado» de objetos encontrados que Luis amontona en el misterioso armario de su apartamento.

Pero si volvemos al escenario de *El Rastro*, de nuevo la existencia humana entre las cosas, sometida a la categoría de mercancía, o su dimensión suspendida entre vida y muerte, entre pasado y presente, ese estado de latencia y de indefinición, de «ser y no ser», de ser uno mismo cosa, proporciona la posibilidad de una superación de lo humano para hallar un consuelo filosófico, místico<sup>11</sup>. No por casualidad tal

---

<sup>9</sup> Soldevila-Durante ha señalado el conocimiento por parte del adolescente Ramón de ciertos textos de Marx, entre ellos *El manifiesto comunista*. A propósito de la evolución política del joven escritor apunta: «Desde 1910 Ramón abandona sus ideales revolucionarios (incluido su conocimiento de diversos textos de Marx) y se acerca a un programa de abstención y aislamiento evasivo» (Soldevila-Durante, 1988a: 27). Desde nuestro punto de vista, esto no conlleva que olvide Ramón lo aprendido en Marx, de modo que lo utiliza a su manera, con intenciones ajenas a cualquier planteamiento revolucionario, pero conservando las posibilidades estéticas que estamos describiendo.

<sup>10</sup> Como las modas, las personas, convertidas en imágenes, aparecen y desaparecen, literalmente y figuradamente también, con la misma velocidad, según leemos en *Pombo*: «Por esos espejos vastísimos de los cafés, con diez horizontes visibles, se ve a la humanidad que pasa un momento frente a ellos, como una humanidad efímera que no nos acabamos de imaginar bien. Pasan y se mueren. Indudablemente es algo así. La señora, el obrero, la jovencita, fallecen al pasar. Y después de todo, la verdad es que es así. Después de todo, esa es la verdad» (Gómez de la Serna, 1999a: 35).

<sup>11</sup> Así lo entiende Michael Ugarte: «The excess and waste are precisely what gives the flea market something of a mystical quality. The Rastro, or “the things of the Rastro”, evoke a variety of thoughts and sensations: the return to origins, the smell of decay, death, rebirth, isolation, connection, vastness» (Ugarte, 1996: 109-110).



logro se halla al final de este extraño mercado, como conclusión al viaje «espiritual» que es también el paseo por el Rastro:

Aquí se siente la ausencia verdadera, la ausencia completa de la ciudad; nos quedamos como sin padre ni madre —como si no los hubiéramos tenido nunca—, sin honor, sin historia, sin propiedad, sin destino [...], dentro de un vasto ensimismamiento, vasto porque no es hermético, ya que durante él carecemos de límite que separe nuestro interior de nuestro exterior (Gómez de la Serna, 1998a: 247).

En el ciclo de la «nebulosa» tal espacio, con la misma experiencia de alienación y ensimismamiento, aparece repetidamente también. En *El hombre perdido* adquiere su más profunda significación, por lo que volveremos a él más adelante, pero debemos recordar aquí a este respecto los finales de las novelas nebulosas. Por un lado en *El incongruente*, mucho más que en *¡Rebeca!*, el final de la incongruencia y el absurdo, y con él, el de la aventura espiritual o existencial del protagonista, acaban con su reintegración al orden social, en la primera de estas dos novelas a través, además, de un matrimonio más o menos tradicional, más o menos visto con ironía. En cualquier caso, como le sucede al «flâneur» de *El Rastro*, la vuelta a la sociedad desde los márgenes no se vive de forma traumática: como se sabe, Gustavo el Incongruente encuentra en el cine la película de su destino, y en la compañera de butaca y futura esposa el reflejo perfecto de la actriz de la película, como lo es él mismo del galán enamorado de la actriz protagonista. Si con la boda acaba «la incongruencia del Incongruente» (Gómez de la Serna, 1997b: 762), presentimos que Gustavo seguirá siendo un reflejo de una imagen, como si Ramón indicara así la fragilidad, la alienación, la inconsistencia y la banalización del yo recorrido por convencionalismos, mediatizado por los discursos que distribuyen y promueven las formas de entretenimiento en la sociedad consumista y proto-espectacular. En cierto modo, Gustavo el ex-Incongruente muere para el arte, hecho «imagen-cosa» que no ha de circular una vez inmovilizado el protagonista en el matrimonio convencional, en el estado civil y social definitivo. En la novela de 1937 y en *El hombre perdido* la intuición es la base para la búsqueda de una certeza. A diferencia de Gustavo, movido por el azar, Luis y el «hombre perdido» se lanzan de cabeza a ese azar con un objetivo «preciso» (en la medida de lo que cabe dentro del mundo estético ramoniano): el primero a la búsqueda con todas sus energías de la Rebeca ideal y el segundo tras la respuesta al enigma de la vida. Pero también es cierto que la búsqueda de Rebeca sitúa a Luis muy cerca de los anhelos del «hombre perdido». De hecho, tras el encuentro de Luis con Rebeca este accede a un nivel superior de existencia en una especie de rito de resurrección:

- El amor es como haber muerto y vivir... Sentirse resucitado de toda la vida que pasó.
- Morir de nuevo sin haber muerto nunca (Gómez de la Serna, 2000: 766).

Sin embargo, no deja de resultar curiosa esa insistencia en la muerte y el asesinato en conexión con la experiencia suprema del amor: «Al escoger mujer hay que acertar con que sea la verduga» (Gómez de la Serna, 2000: 767). Nos parece



que aquí, a la luz del final de *El incongruente*, la función salvífica de la mujer es precisamente librarle del asedio de la incongruencia:

Esparcía la paz a su alrededor y ya no le importaba que las tijeras quedasen abiertas ni el no saber qué farmacias eran las de turno en la noche.  
Refluían a él las imágenes y los recuerdos antiguos como depositándose en la playa final. (Gómez de la Serna, 2000: 767).

Además del recuerdo de la playa metafórica del Rastro donde van a parar los restos del naufragio del mundo de las mercancías, encontramos aquí, y en general en las «novelas de la nebulosa», en mayor grado que en los libros ultravertebrados, misceláneos, un deseo de reintegración al caos primigenio, un rechazo, mucho más manifiesto aún en *El hombre perdido*, a la perpetuación de la circulación. Como sucede en *¡Rebeca!*, lo que se ansía es poder dejar de «precipitar» cosas en el armario, buscar, de entre las múltiples combinaciones de la realidad, la definitiva, y poder descansar de la búsqueda. Pero esto supone abandonar la vida entendida como el proceso interminable de combinaciones disparatadas. De ahí acaso esa nota final: la mujer como asesina buscada, la que acaba con la forma incongruente de vida. En *El hombre perdido*, donde el protagonista es «detective de sí mismo» (Serrano Asenjo, 225), como veremos, la muerte se busca de la misma manera, pero más como un dejarse morir. Pero si en *¡Rebeca!* y *El incongruente* los personajes hacen de su existencia una práctica artística (que una vez abandonada hace desaparecer al personaje), en *El novelista*, sin embargo, la práctica artística (ramoniana, por supuesto) es el eje central de la existencia del protagonista.

En *El novelista* el final de Andrés Castilla y el del libro coinciden en esa renuncia a la incongruencia, a la creación, en una especie de abandono igualmente placentero, cercano también a la idea de una forma de muerte. Andrés Castilla «ha dejado en circulación novelas para la farmacopea del tedio interminable, mucho mayor y más ancho que el tiempo» (Gómez de la Serna, 1997a: 496). Como Ramón, del que es fiel *alter ego*, este novelista ficticio ha intentado y hecho circular todos los precipitados de los que ha sido capaz:

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 este 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 (Gómez de la Serna, 1997a: 496).

Sin embargo, llegado al final de su vida, ya organizadas sus *Obras completas*, renuncia a continuar su labor, por mucho que la interminable recombinación de la realidad le asedie:

Y Andrés Castilla, que pensaba inundar las habitaciones del hotel con las cuartillas de numerosas novelas futuras, se desleía en la luz y no se atrevía a aprovechar nada de aquello como elemento novelesco.



Había encontrado la luz final, el clima constante y el colirio divino para los ojos cansados (Gómez de la Serna, 1997a: 495).

El clima constante, el retiro del novelista, se asemeja a esa nada del final del Rastro, a esa calma. Una calma cercana a la muerte, decíamos, pero también, si seguimos a Noël Valis, una distracción contra la muerte a través de la apertura de un paréntesis que funcionaría así como continuación de la labor de distracción contra lo fatal a la que se ha entregado el novelista Castilla<sup>12</sup>. En esto *El hombre perdido* opera de igual forma, pero desde un mayor pesimismo, puesto que el «Anexo» final nos devuelve a lo ineluctable de la muerte, a la que, por otro lado, acaso se haya entregado voluntariamente el protagonista.

Però solo hemos analizado hasta aquí el primero de los movimientos de la actividad estética del des/hacer, el de la descomposición de la realidad. En *El Rastro* era el punto de partida, el que permitía, como le sucede al protagonista de *El novelista*, contemplar ante sí «todas las posibilidades del mundo». El segundo movimiento es el de la realización de esas posibilidades, el de su escritura. A ello se dedica el narrador de *El Rastro*, a ello se ha dedicado el novelista Andrés Castilla, y también Luis, el protagonista de *¡Rebeca!* Sucede entonces que cuando la labor se ha cumplido o cuando el desenlace supone, como parece en *El incongruente* y *¡Rebeca!*, la reintegración a la «normalidad» lo que queda es el cese de la creación artística ¿Pero en qué consiste este trabajo de poner en práctica la potencialidad de las combinaciones de la realidad? Debemos detenernos a analizar este segundo movimiento del des/hacer para entender, en la última parte de nuestro estudio, cómo *El hombre perdido* concluye la estética de Ramón, o cómo de haber pasado del deshacer al hacer, prefiere el protagonista deshacerse.

Como indicábamos arriba, el papel de Ramón en *El Rastro* es el de un «flâneur» o un turista, preferiríamos nosotros, cuya actividad de mirador es en realidad, la de un consumidor de cosas, guiado por su pasión escópica. Esas cosas se le aparecen en calidad de mercancías, es decir, a partir de su valor de cambio.

La existencia material del valor de cambio es el dinero. Karl Marx afirma: «In the form of *money* all properties of the commodity as exchange value appear as an object distinct from it, as a form of social existence separated from the natural existence of the commodity» (1973: 145). Separado el valor de cambio, convertido en algo abstracto, sin embargo presente en la mercancía, es posible manipular ese valor de cambio, trabajar sobre él como el terreno de juego para el juego metafórico.

No se trata, conviene aclarar, de que Ramón se fije en el dinero que tal o cual mercancía valga, sino en esa fascinante abstracción que es el valor (de cambio) que,

---

<sup>12</sup> En este sentido Noël M. Valis escribe: «No cabe duda que en su capacidad de vanguardia Ramón propone un *divertimento* intrascendente para matar el tiempo antes de que se nos mate a nosotros. Al mismo tiempo queda claro, creo yo, que la escritura en sí opera como una distracción contra la muerte, un apartese de mí este cáliz, Señor. Los deseos irreprimibles de escribir la novela de la novela le llevan al escritor a acercarse peligrosamente al borde de la nada, la nebulosa que se lo traga todo» (Valis, 1989: 426).



en el juego de la moda, de lo novedoso, puede concederse caprichosamente a ciertos objetos y no a otros, nunca en función de lo que «sean» sino a partir de las misteriosas reglas del mercado. En realidad, necesitamos tener en cuenta otro elemento más para entender cómo Ramón trabaja con las posibilidades del valor de cambio. Marx nos lo ofrece en un famosísimo pasaje de *El capital*, en el que recorre precisamente, casi en paralelo a las operaciones mentales de Ramón, el mismo camino del objeto (en este caso una mesa) a la imagen delirante:

The form of wood, for instance, is altered, by making a table out of it. Yet, for all that, the table continues to be that common, every-day thing, wood. But, as soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent. It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than «table-turning» ever was (Marx, 1976: 163-164).

En efecto, el fragmento corresponde al capítulo 1 de *El capital*, a su sección dedicada al estudio del fetichismo de la mercancía. En todo caso, Marx entiende de forma negativa esta imagen, como una veladura en la mente del consumidor de las relaciones de producción entre las mercancías y de estas con los hombres, de modo que alienadas estas de ellos, las relaciones sociales y económicas se reifican, o adquieren «vida propia». Ramón, sin embargo, abraza esa fantasmagoría. Dicho de otra manera, una vez olvidadas las relaciones sociales y obliterada la economía política sobre la que llama la atención Marx, se puede entonces elucubrar y fantasear sobre la independencia de la mercancía de toda atadura social<sup>13</sup>. Puede entonces especularse sobre su falta de origen (en relación con la fuerza de trabajo abstracta invertida) y se puede jugar con la libre flotación de valor de cambio al que se ofrece la mercancía. Al mismo tiempo, entonces, Ramón sustituye las relaciones laborales de la mercancía que observa por otro tipo de relación: el trabajo de producción del poeta, del creador, de Ramón. En este trabajo el creador aprovecha el exceso de sentido de la mercancía, su fantasmagórico flotar independiente del objeto en sí: cuando el precio de la mercancía puede ser completamente independiente de su valor de cambio entendido como cantidad de trabajo necesario para producir la mercancía, entonces la mercancía puede ser cualquier cosa, compararse con cualquier valor de cambio de cualquier mercancía; puede, en consecuencia, cristalizar en cualquier metáfora. De este modo, Ramón va más allá de Marx en la misma dirección, curiosamente, de la exploración del capitalismo llevada a cabo por Jean Baudrillard a partir de su análisis de la sociedad de consumo. Compárense los procesos estéticos ramonianos sobre el fetichismo de la mercancía con el análisis de las consecuencias del fetichismo de la mercancía según Baudrillard:

---

<sup>13</sup> A diferencia, pues, de lo que afirma Antonio del Rey Briones, si Ramón aprecia las cosas por sus «valores evocativos y poéticos», no es porque ignore su «condición de mercancías sujetas a leyes económicas» (1992: 81), sino porque es de esas condiciones de donde brotan esos valores estéticos que el artista aprovecha y explota hasta sus últimas consecuencias.



Thus the fetishization of the commodity is the fetishization of a product emptied of its concrete substance of labour and subjected to another type of labour, a labour of signification, that is, of coded abstraction (the production of differences and of sign values). It is an active, collective process of production and reproduction of a code, a system, invested with all the diverted, unbound desire separated out of the process of real labour and transferred onto precisely that which denies the process of real labour. Thus fetishism is actually attached to the sign object, the object eviscerated from its substance and history, and reduced to the state of marking a difference, epitomizing a whole system of differences (1981: 93).

En otras palabras, Ramón descubre y aplica en el campo de la estética y la creación literaria una visión semántica de las características de la circulación y el intercambio de las mercancías que el pensador francés empieza a desarrollar varias décadas más tarde. El filósofo establece una homología entre la lógica de la significación (significante/significado) y la lógica de la economía política (valor de uso/valor de cambio), en la que la primacía, en paralelo a Ramón, se concede al juego de los significantes, separado de las ataduras metafísicas con la «realidad».

Precisamente aquí sucede el cambio esencial en la modulación de la estética ramoniana, si entendemos, como lo hace Alan Hoyle, que la novela de vanguardia y la de Ramón, en especial durante los años veinte y primeros treinta, «even when it poses as a game is meaningful not as a key to a transcendent universe but because it shocks us out of force of habit» (Hoyle, 2000: 67). En efecto, si el puro juego de los significantes, sin ataduras, se manifiesta en los libros ultravertebrados y en la incongruencia que rodea a Gustavo en *El incongruente*, en *¡Rebeca!* y en *El hombre perdido* el juego adquiere precisamente una carga existencialista y, sobre todo en la última novela, metafísica. En ambas, de la circulación de los objetos se espera no la continua re-cristalización de la realidad deshecha sino la alquímica creación de un objeto último que permita el acceso a la otra realidad, al otro lado de la realidad, a un grado superior, en definitiva de existencia. En este sentido, mucho más que en *El incongruente* o en *El novelista*, en las dos últimas «novelas de la nebulosa» el protagonista es esencialmente un buscador. Así lo define a Luis el narrador al inicio de *¡Rebeca!*: «Él buscaba la última cosa que es la que nadie sabe cuál es, lo que los poetas buscan como ciegos, palpándolo todo, llevando demasiados pocos números en la probabilidad» (Gómez de la Serna, 2000: 531). En este sentido, por cierto, las «novelas de la nebulosa» (y aun otras obras de Ramón) influirán en Julio Cortázar aunque este lo reconociera, tarde, en un hermoso texto: «Los pescadores de esponjas» (Cortázar, 2010: VII-XII). Para esta búsqueda, como ya adelantamos, Luis cuenta con un laboratorio estético al modo de *El Rastro*, su armario, al que lanza los objetos encontrados en sus andanzas:

Entre sus pocos muebles, entre diván y librería, tenía un armario con tipo de puerta, opaco, pintado de negro, donde guardaba recuerdos inconexos, lo que traía de los días de busca y captura y todo lo mezclaba sin arreglo. [...]

Todo final de aventura caía en el armario sin fondo y esperaba que un día todo aquello se reconstruyese y saliese la aparición.



Una tarde traía la mejor mirada de una mujer, la media que ya no puede enviarse a que la arreglen los puntos, el fuelle adquirido para tener un aparato de brujería, el gato disecado que encontró en la feria de objetos deshauciados... (Gómez de la Serna, 2000: 533).

Como se ve, recuerdos y realidades se funden en tanto que realidades consumibles, pero no son sino mercancías que se igualan en su heterogeneidad por el intercambio y el consumo y que convergerán en el objeto supremo, la mujer: «Por eso buscaba a Rebeca por todos lados y sabía que aquella mujer o pátera o tazón estaba en la vida» (534). Así se entiende el famoso diálogo de Luis con una tetera a la que cree una buena candidata para ser Rebeca<sup>14</sup>. Así se entiende también que la verdadera Rebeca no tenga que llevar necesariamente ese nombre: las mujeres también son intercambiables. Pero en tanto que objeto supremo, para volver por otro camino a un punto anterior, es también la mujer la que termina con la búsqueda, con la perpetua mutación de todo en todo que es la circulación: «La mujer es la prohibición y el límite; por eso contiene, por eso no se está perdido con ella, y no se está como estaba él de oscilante hasta llegar a ser capaz de comprar una botella llena del mal blanco» (601)<sup>15</sup>. En definitiva, las dos vías del des/hacer confluyen en una única salida: la desaparición, el silencio, el límite.

En *El hombre perdido* los objetos son de nuevo la puerta a ese grado mayor de realidad: «¡A lo mejor esa jaula vacía de un loro que tiene la mujer del traje rojo me daría el contacto con la realidad que busco para no morir en vano!» (Gómez de la Serna, 2003: 145). El protagonista sin nombre de esta novela también vive numerosas aventuras eróticas, pero no es en la mujer, a diferencia de lo que le sucede al Luis de *¡Rebeca!*, donde va a encontrar la solución a su búsqueda. Más que en ninguna otra de las «novelas de la nebulosa» es la puesta en circulación y su fin lo que estructura la obra. De hecho, el consumo, el intercambio, es una de las pocas certidumbres salvadoras para el «hombre perdido»:

Entonces se me ocurrió lo salvador. Hacía tiempo quería comprar un sillón de mimbre y esta iba a ser la ocasión de hacerlo.

Yo tenía una dirección potable y comencé a andar hacia la tienda refrescante cuyos escaparates de muebles espectrales siempre me encantaba mirar.

---

<sup>14</sup> En *El hombre perdido* sostiene un diálogo similar con una berenjena (Gómez de la Serna, 2003: 152-153).

<sup>15</sup> En más de una ocasión se ha señalado la influencia del surrealismo en *¡Rebeca!* Así, sobre las cosas y el azar objetivo escribe María José Flores Requejo: «Y el “azar objetivo”, que recordamos fue definido por Breton como “la proyección de nuestro deseo en un objeto, un símbolo o un acto revelador”, se manifestará precisamente mediante indicios y objetos a los que los surrealistas atribuyen un valor mágico, como elementos de intercesión entre dos seres, o en los que se cifra y aquilata la intensidad del deseo» (Flores Requejo, 1988: 80).



Desde ese momento caminé más de prisa y encontré que el mundo tenía por lo menos un sentido comercial, de toma y daca, a veces por cosas necesarias y prácticas, otras veces por cosas innecesarias y caprichosas (Gómez de la Serna, 2003: 100)<sup>16</sup>.

El sillón adquiere por momentos el carácter mágico del objeto definitivo, en este caso un sillón que por medio de las transformaciones ramonianas le devuelve sin embargo al origen, a esa «nebulosa» de la niñez que recordaba Ioana Zlotescu, y al fin de la circulación:

[Elegí mi sillón]. Lo pagué, y para apartarlo del corro lo levantó con las patas para adelante el empleado de mandil blanco y me pareció que el toro de mimbre de mi infancia volvía a avanzar hacia mí.

Aquello había arreglado la situación insostenible de mi frenético andar y ahora me podía meter en casa a esperar de rodillas la llegada del sillón del reposo y de la penitencia, el andador mimbresco de la infancia que creció con el tiempo y volvía a ser mi mueble favorito (Gómez de la Serna, 2003: 101).

Como la silla de Karl Marx, el sillón se transforma en la venta en un valor de cambio mágicamente establecido por el trabajo poético del «hombre perdido», pero a diferencia del juego intrascendente del «flâneur» en *El Rastro*, es recibido como objeto sagrado, donde reponerse de la búsqueda existencial, y donde hacerse perdonar. Además, como si de otra indicación del final del trayecto estético de Ramón se tratara, vemos aquí una vuelta sobre sí mismo, sobre el pasado, colateral tanto al proyecto autobiográfico de *Automoribundia*, continuado en *Cartas a las golondrinas* (1949), *Cartas a mí mismo* (1956) y *Nuevas páginas de mi vida* (1957), como al gran contenido autobiográfico de *¡Rebeca!*, o el propio *El hombre perdido*.

Curiosamente, al motivo de la circulación se une el de la expiación de un crimen cuya víctima y culpable se desconocen, pero que de un modo u otro implican al protagonista. La obra se abre y se cierra con esa sospecha: circulación y culpa van juntas a través de una doble imagen, la del ferrocarril y la del «detective de sí mismo». Para entender, por tanto, *El hombre perdido* como la circulación y el final de la misma es necesario desentrañar esta asociación.

Al inicio de la novela leemos: «Seguía buscando mi crimen, lo único que me amenizaba el recuerdo de haber vivido ya treinta y cinco años como un hombre perdido. Solo sabiendo el crimen que cometí me encontraría a mí mismo» (Gómez de la Serna, 2003: 72). ¿Acaso, como recuerda González-Gerth (1986: 117), es una referencia al calderoniano «el mayor delito del hombre es haber nacido»?<sup>17</sup>. Casi podría rizarse el rizo aquí y pensar que el nacimiento al que alude Ramón es el suyo

---

<sup>16</sup> Esa confianza aparece formulada de forma explícita en pasajes de *El hombre perdido* como este: «Yo he pensado siempre que el comercio es una solución boticaria de la vida y muchas veces el comprar una cosa es sanarse en un momento determinado» (Gómez de la Serna, 2003: 262).

<sup>17</sup> En apoyo de esta explicación cabría recordar uno de los «caprichos», «Estamos asesinados», de 1920, donde el asesinato se ve como consustancial a la mortalidad del ser humano: «Tenemos toda la sangre dentro, toda la sangre como en un crimen. [...] Justo que la contengamos porque sentimos





a la literatura profesional a partir de 1914 con *El Rastro*, treinta y cinco años antes de publicar *El hombre perdido*. Para Juan M. Pereira,

*El hombre perdido* es un resumen de la historia de la humanidad en clave mitológica y existencial. En el inicio se produce un crimen ignoto: el del nacimiento a la vida, el del poder adquirido a través del fuego prometeico, y un hombre perdido, el artista, que es el mismo narrador y único que conoce la posibilidad de un camino de regreso al paraíso, debe ponerse a la pesquisa de la clave que le lleve a él (Pereira, 2006: 282)

Más allá de la concepción de esta novela como resumen en clave mitológica de la historia de la humanidad, nos interesa explorar la línea que conecta el proceso de introspección con el de una búsqueda existencial que irremediamente, por lo visto, pasa por la paradójica destrucción de la vida. Es ciertamente conocido el interés de Ramón por el crimen. De hecho, el asesinato, como sucede en la novela *El chalet de las rosas* (1922), es una forma de consumo. Ese remedo de Landrú que es el asesino protagonista ha hecho de las mujeres que luego elimina la fuente de su sustento material. La ambigüedad de Ramón en esta novela frente al asesinato parece permearse de la fascinación del narrador ante la mujer secuestrada (desde la infancia) por el perverso Krozstia. Aislada de su familia, de su pasado, de sí misma, a la disposición de su poseedor, auténtica muerta en vida, es la representación última de la mujer objeto, y también la imagen simétrica del objeto-mujer que es la mujer de cera<sup>18</sup>.

Consumo, muerte, asesinato, incluso, y ese crimen que es «el haber nacido» se conectan si, después de tomar en cuenta el autobiografismo de esta novela, entendemos que el crimen es el de estar escribiéndose. A ese sentido apunta también, con su resonancia barroca y quevedesca, el título de su autobiografía, publicada en esos mismos años: *Automoribundia*. Escribir es escribirse siempre en Ramón, y ese dejarse morir al final de *El hombre perdido* es una forma de ponerse fin a sí mismo. No se deja claro si lo que acaba con la vida del protagonista de la novela es un accidente o su asesinato a manos de alguno de los vagabundos que viven también en ese descampado de las entrevías de la estación central. En cualquier caso, el «Anexo», leído en este punto, con el recuerdo de las palabras que le mereciera a Ioana Zlotescu, adquiere un sentido más dramático, hasta constituir un acta de defunción firmada

---

lo asesinados que estamos por dentro y cómo ya figuran varios litros de sangre en nuestro asesinato» (Gómez de la Serna, 1920: 14).

<sup>18</sup> Nótese también, por cierto, cómo la idea de consumo y posesión enseguida se sexualiza en Ramón a partir de la destrucción del otro (femenino) por parte de un consumidor esencialmente masculino. Así sucede, por cierto, en la introducción a *El Rastro*, cuando Ramón explicita qué significa entender una ciudad (es decir, consumirla) a partir de su encuentro con su «Rastro»: «Y en Ginebra el encuentro de aquel escaparate de cristal brillante [...] supuso —como en todo lugar el encuentro de su Rastro— la posesión de la ciudad, hallando de momento, como en el sexo de una de sus prostitutas, la saciedad y el agotamiento del interés engañoso que suscitó de lejos en nosotros el misterio de la ciudad y sus cosas y sus mujeres y sus hombres» (Gómez de la Serna, 1998a: 74).



por el propio autor. Si se nos deja seguir aquí con la identificación tácita de autor, narrador y protagonista, la propia mano ramoniana se deja notar en esa aparentemente aséptica nota de sucesos, ese recorte de periódico, que acaba con tan evocadoras e inconfundibles palabras: «Donde se forman las expediciones definitivas» (Gómez de la Serna, 2003: 282).

Irónicamente, el crimen intuido desde el principio de la novela se materializa en su conclusión, cerrando el ciclo de la circulación. Tal cierre queda de manifiesto con el eco de la primera frase del libro: a esos «papeles azules corrían detrás de papeles rosas» (63), les responden mariposas rojas comparadas a papeles rotos:

Paseaba dejando morir la tarde junto a los yuyales de la ferrovía.

Como final de verano se movía y revoloteaba hacia el norte una plaga de mariposas coloradas, con algo de oscuras hojas secas que preambulizaban la caída de las hojas muertas, siendo su *ballet* póstumo.

Como estaba en liquidación de pensamientos y proyectos, parecían también aquellas mariposas rojo oscuras como el escape y barreduría de los papeles rotos en menudos trozos que no podían remontar la altura, empujados por un viento rasero de la tierra (277).

Si se recuerda cómo Ramón escribía con tinta roja y cómo gustaba de decir que cargaba sus plumas con su propia sangre<sup>19</sup>, estas fúnebres palabras finales de despedida podrían confirmar esa «liquidación» como la de su propio proyecto artístico. Y a pesar de su renovada o reencontrada fe católica, manifestada en esos años y en los siguientes, nos parece que asume en esta «liquidación» una renuncia de hondas significaciones existenciales, acaso no abiertamente exhibida en público.

Como indicábamos arriba, junto a la imagen del «detective de sí mismo», la imagen del ferrocarril estructura, abre y cierra también *El hombre perdido*<sup>20</sup>. Y del mismo modo que el crimen acaba por ser la ascunción de un dejarse morir, o de un asumir el propio final, el ferrocarril encarna tanto las posibilidades interminables de la circulación como la necesidad de acabar con ella, o descansar de ella.

La imagen del ferrocarril es recurrente, aparece de forma relevante por primera vez en el capítulo IV. El capítulo se inicia con una discusión sobre la futilidad de la velocidad de la vida moderna, en la que intuimos un rechazo a los múltiples y efímeros estímulos para la distracción del ser humano que ocultan la respuesta al

---

<sup>19</sup> En *Automoribundia* (aprovechando un texto anterior aparecido en *Mi autobiografía*, de 1924) escribe acerca de sus plumas estilográficas de este modo: «El escritor es realmente un ser con siete [...] plumas estilográficas metidas en el bolsillo que tenemos a mano izquierda en la americana, pero realmente clavadas en el corazón, martirio que resulta aún más verdadero cuando, como yo, se escribe en tinta roja. [...] Yo las quiero y me siento muy unido a su suerte, pues por ellas me desangro» (Gómez de la Serna, 1998b: 368-369).

<sup>20</sup> De su relevancia da fe la existencia del relato «En los yuyales ferroviarios» (1946), el verdadero origen de *El hombre perdido*, como ha indicado Martín Greco (Greco, 2010: 169).



enigma de la existencia<sup>21</sup>. El ferrocarril, en este sentido, es una variante de lo anterior. El narrador-protagonista, desdoblado en un diálogo consigo mismo, tan característico de las «novelas de la nebulosa», rechaza el falso movimiento, la circulación:

—Sólo vivo en estos últimos tiempos el drama de los ferrocarriles... Me he dedicado a vivir en los tres kilómetros que ocupa el arsenal de coches viejos y los talleres ferrocarrileros... Nada más interesante ni más circulatorio... A mí que me picaban las piernas por falta de circulación, ahora circulo que es una gloria...

—¿Y qué ha descubierto?

—Que un ochenta por ciento de los trenes no saben adónde van y solo representan con su marcha veloz la inquietud de la vida, la necesidad de dispararse que tiene el material ferroviario... Ese falso movimiento se sostiene por ganar tiempo y va a atropellar la existencia de los perezosos (Gómez de la Serna, 2003: 79).

Precisamente ese arsenal y taller donde vive su doble es un adelanto de la morada final del protagonista. En el capítulo XVIII compara el acto de marcharse el tren al acto de la muerte: un antecedente del apéndice final en el que se habla de los trenes que forman las «expediciones definitivas». Cuando en la conclusión de la novela aparezca de nuevo ese espacio del ferrocarril lo hará como el lugar en el que librarse de la búsqueda existencial que lo ha impulsado hasta ese momento a lo largo de todo el libro: «Mi insistente deseo de evasión no había encontrado oportunidad ni recodo pero ya estaba cansado de esa vida de creer ir a lograr lo que nunca se hacía efectivo» (277). De hecho, parece reconocer explícitamente la inutilidad de esa profesión de la vida del azar y el absurdo que ha sustentado la «novela de la nebulosa»: «Fuera de los escapes absurdos de la vida, que no pudieron ser duraderos, porque nunca pude establecerme en ellos, solo conocía un sitio estable, como fuera de la existencia en común, y, sin embargo, al lado de ellas: las trochas muertas del ferrocarril» (277). Se revela aquí de forma punzante el deseo perseguido y eternamente insatisfecho, propio de la circulación, y aun del consumismo capitalista, que hasta *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* había permanecido como intuición, pero no como impedimento de la vida. La única forma de librarse de esa frustración, ya se ve, es saltar al «lado de allá», por usar una expresión cortazariana, pero no es un lugar de este mundo. Acaso solo los que suelen vivir «fuera de este mundo» tengan acceso a ese espacio. Es el caso del vagabundo Gonzalo Herreros. Para Gerth y otros, el vagabundo es un desdoblamiento del «hombre perdido». Y es cierto que en *Automoribundia* dedica Ramón un elogio a los vagabundos, a los que llama «los grandes de la vida» (Gómez de la Serna, 1998b: 710-714), por su habilidad para vivir, precisamente, al «margen». En cualquier caso, la tentación nihilista, entrevista en *El Rastro*, vuelve significativamente en la conclusión de *El hombre perdido*; no en vano, esas trochas del ferrocarril

---

<sup>21</sup> El Luna Park, o parque de atracciones, tan diferente al circo, adolece de los mismos defectos a los ojos del protagonista: «Atravesado de hierros y de caballitos del tiiovivo, el Luna Park me empujaba a seguir viviendo y a no seguir buscando, ya que allí se encontraba vital como en ningún sitio todo el anonidismo humano» (Gómez de la Serna, 2003: 123).



se transforman en una acumulación, un naufragio de mercancías inútiles, de las cuales una de ellas puede ser el propio protagonista, entregado a su desaparición:

Nada de ir muy lejos y encontrarme con la misma vida [...].

Allí, entre esas mercancías abandonadas desde muy antiguo, con cardales espesos y falso cereal [...].

Allí, entre esas mercancías abandonadas desde hace mucho tiempo en grandes cajas, se corre el peligro de transmutarse en objeto, en cristal, en caucho, en cajón de clavos grandes, pero bien merece la pena la soltura y libertad que se goza (278). Había creído que en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y herboso, estaba la liberación, y ya estaba allí dispuesto a dormir en la extrema libertad (281).

Ingresar en la nebulosa supone abandonar este mundo, adentrarse en lo inenarrable, hacerse cosa definitivamente, deshacerse como hombre para ingresar sin retorno posible en la «ausencia verdadera» atisbada en 1914 en *El Rastro*. Como en las otras novelas de la serie, la materia novelable es solo la búsqueda, la escritura del deseo por llegar al otro lado. La nota final parece decirnos que toda la novela es la respuesta a esa enigmática frase, de resonancias unamunianas, «Antes de no ser quiero saber lo que es no ser y así saber qué es haber sido» (87). Tal es la negativa conclusión: lo novelable es ese deseo alimentado por la ambición frustrada, cuando menos «en este mundo», de más ser. Solo queda entonces entregarse confiadamente a la muerte.

A modo de corroboración de todo esto, por cierto, podríamos aducir un curioso artículo, «La aureola libertada», aparecido en 1943 en la revista *Papeles de Buenos Aires*. En él imagina Ramón, precisamente, la «trans-muerte», o los primeros momentos de lo que cabe esperar después de morir. Ramón escribe:

La muerte no es ya un doble antropomórfico, sino una dilución en lo absoluto en que nos salvamos del último engaño.

Es otra cosa, un espectáculo diferente, algo mucho mejor que el mejor amigo, olvido y libertad y el desprecio supremo de no saber lo que sucede. ¡Qué pequeños los objetos y los libros!

Como prólogo de la variedad inacabable los libros estuvieron bien, fueron consuelo ciego y entretenimiento que nos entretuvo con fervor y que sirvió de merecimiento para que se nos concediese la amenidad ilimitada (Gómez de la Serna, 1943: 5).

Así pues, ese «otro lado» al que se entrega el «hombre perdido» es el de la liberación de toda búsqueda intelectual al darse todas las respuestas, la intelección máxima, sin necesidad de intelectualismo alguno. Pero, de acuerdo con este artículo de 1943, si se ha logrado el acceso a ese «lugar» ha sido porque, como el propio Ramón o el «hombre perdido», se lo ha buscado rectamente, tal como la pretendida voz de Dios confirmaría en estas palabras con regusto a autoabsolución consoladora: «Amaste mi creación, la copiaste, buscaste en tu Subconsciente mis medusas misteriosas, las asterias inquietantes. Puedes pasar» (1943: 5).

Como último aspecto, y aunque no sea este el lugar para una exploración exhaustiva, nos parece necesario indicar que la circulación (y el fin de la misma) no es una estructura, motivo o ideologema exclusivo de las «novelas de la nebulosa».



sa», aunque en estas adquiera más relevancia que en otras no adscritas al ciclo. En cualquier caso, su presencia nos parece evidente en una novela como *La Quinta de Palmyra*. Si seguimos la interpretación y análisis que de la misma hiciera Carolyn Richmond en su estudio «Una sinfonía portuguesa ramoniana. (Estudio crítico de *La Quinta de Palmyra*)», tenemos en Palmyra un personaje que desea abandonar su confinamiento para, en la circulación, satisfacer su deseo sexual mediante la consumición de los hombres que encuentra. Sin embargo, en ella pervive la contradicción fundamental que hemos visto ya en bastantes de los personajes analizados, incluido el «hombre perdido»: frente a la búsqueda existencial de la satisfacción de los propios deseos en la circulación late la renuncia a la misma, en una forma de anonadamiento que Richmond identifica con el espacio de una quietud fuera del tiempo de la Quinta. Tal contradicción se manifiesta en la imposibilidad de la convivencia en la Quinta con los hombres encontrados fuera, en el espacio de la circulación. Como el «hombre perdido», Palmyra resuelve la contradicción mediante la renuncia a la circulación y la entrega a la Quinta. Esto se lleva a cabo de una forma que recuerda el final de *El incongruente*, mediante un proceso de conversión de la propia Palmyra en imagen-cosa en tanto que Ramón se encarga de establecer una serie de reflejos desdobladores entre Palmyra y la Quinta, por un lado, y Palmyra y Lucinda, su última amante, por otro. En esta especie de fantasía narcisista, la protagonista compensa la imposibilidad de saciar su búsqueda, o la anestesia, a través del consumo de sí misma hecha imagen-cosa reflejada en Lucinda (lo que elimina el motor de la puesta en marcha de la circulación):

Sentía una suprema madurez en sus sillones rústicos y veía cómo las palmeras tenían un cimbreo solemne.

Era una pena tener que recurrir a la que era como espejo que reflejaba su misma mueca, pero había cierto consuelo en aquel desdoblamiento.

Un hombre no sabe estarse pacíficamente junto a una ventana. Ella con la amiga se sentaban en la carroza de la ventana y se pasaban la tarde viendo pasar el tiempo, y de vez en cuando a algún viajero de los caminos que lleva pan a alguna parte.

Ellas, con sus toquillas puestas, se encrespaban en aquella visión del tiempo, como si viesen pasar un tren lleno de viajeros, un tren interminable que convertía el mar en una película de perforación universal (Gómez de la Serna, 1982: 312).

La carroza «inmóvil» frente al tren de viajeros (y el vendedor de pan de los caminos) nos devuelve a un mundo de símbolos e imágenes coherente en Ramón en torno a los temas que exploramos, como coherente es esa película de perforación universal con esa visión en la «La aureola libertada», el artículo sobre la post-muerte, y su «cinematógrafo de toda la creación en sorprendente sección continua, en cines sin obscuridad y con espacio inmenso y cuyas películas se verán superpatinando» (Gómez de la Serna, 1943: 5). Por otra parte, si seguimos la interpretación de Allan Hoyle, la novela *El secreto del acueducto* (1923) nos proporcionaría un antecedente de ese buscador en la realidad de una oculta respuesta metafísica al enigma de la vida: «Beneath all reality there is a secret hidden dimension, which can only be uncovered by a special state of awareness, one that is activated particularly by the sense of



urgency and humility given to the living by thoughts of mortality» (Hoyle, 1988: 189). Estas concordancias no agotan la obra de Ramón, pero resultan un punto de análisis privilegiado más allá de las novelas aquí comentadas.

En conclusión, ante *El hombre perdido* nos encontramos que a diferencia de *El incongruente* o *El novelista*, acaso, la voluntad de hallar una para-realidad no se conforma con el continuo vislumbre de las posibilidades «otras» de la realidad, sino que busca una respuesta final, una sustanciación de una realidad «otra». Hasta cierto punto se trata de una refundación de la realidad sobre las firmes bases, paradójicamente, de la «nebulosa». En otras novelas bastaba con los atisbos, con vivir la incongruencia, con cruzar una y otra vez desde una realidad a la otra: la inestabilidad era suficiente en sí misma. Pero en *El hombre perdido* Ramón busca una consistencia o cruzar de forma definitiva al otro lado, y eso solo se consigue en el vacío, en el espacio vacío, en el que no existe el intercambio de la mercancía. La vida cotidiana está recorrida por los continuos movimientos de la circulación de mercancías e imágenes, pero ya no le satisface al «hombre perdido» permanecer en esa circulación incongruente. Si en 1914 ese era el momento de deshacer, acaso en *El hombre perdido* el protagonista y *alter ego* de Ramón busca de nuevo ese deshacer para permanecer en él, renunciando al momento del hacer circular que había caracterizado, por otro lado, toda la literatura de Ramón después de *El Rastro*. No en vano la nota final de *El hombre perdido*, el fin del ramonismo, contrasta con el final de después del final, con el *ex-libris* de *El Rastro* en su primera edición, donde se niega Ramón a cerrar el texto para insistir, rellenando páginas y páginas, en la circulación y la creación. Allí donde la palabra pugnaba por seguir, reina ahora el silencio. Como escribió Ioana Zlotescu, solo de esta forma paradójica se reintegrará «al mundo que lo había circundado (y que es también el mundo del lector), por el silencio» (Zlotescu, 1982a: 881).

Quizás la creación de greguerías o la vivencia de la greguería o el consumo de una realidad greguerizada ya no es suficiente: se necesita la greguería consolidada, si eso es factible; hecha realidad en sustitución de esta realidad, y esto no es posible en este mundo, o en el mundo de Ramón y sus *alter egos*, donde ambas realidades no pueden fusionarse de forma efectiva. Solo es posible este deseo en el abandono; de ahí el final: la parálisis, la muerte, el vivir en las «afueras más respirables del vivir», como escribió en «Novelismo» (1988a: 170), o donde se pueda gozar del éxtasis de las cosas.

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



## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- APPADURAL, Arjun (1986): «The social life of things», en Arjun Appadurai (ed.), *Commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge University Press, 9-35.
- ÁVILA, Ana (2001): «El 'ente plástico': Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), XIII, 143-182.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *For a critique of the political economy of the sign*. New York: Telos Press.
- BUSH, Andrew (2005): «Thresholds of Visibility at the Borders of Madrid: Benjamin, Gómez de la Serna, Mesonero», en Susan Larson y Eva Woods (eds.), *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford: Berg, 94-111.
- CORTÁZAR, Julio (2010): «Los pescadores de esponjas», en Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*. Madrid: Blackie Books.
- FLORES REQUEJO, María José (1988): «Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 73-84.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1910): «Mis siete palabras. (Pastoral)», *Prometeo*, 12: 65-80.
- (1920): «Caprichos», *España*, 287: 14.
- (1943): «La aureola libertada», *Papeles de Buenos Aires*, 2: 5.
- (1982): *La Quinta de Palmyra*. Carolyn Richmond (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988a): «Novelismo», en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ana Martínez Collado (ed.), Madrid: Tecnos, 168-172.
- (1988b): «Las palabras y lo indecible», en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ana Martínez Collado (ed.), Madrid: Tecnos, 184-200.
- (1996): *Tapices*, en *Obras Completas I. «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 769-939.
- (1997a): *El novelista*, en *Obras completas X. Novelismo II. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 208-496.
- (1997b): *El Incongruente*, en *Obras completas IX. Novelismo I. El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 601-762.
- (1998a): *El Rastro*, en *Obras Completas III. Ramonismo I*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 73-254 y 701-797.
- (1998b): *Automoribundia (1888-1949)*, en *Obras completas. XX. Escritos autobiográficos I*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- (1999a): *Pombo*. Madrid: Visor Libros.
- (1999b): «Mi autobiografía», en *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Visor Libros.
- (1999c). *Libro nuevo*, en *Obras completas V. Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 46-438.



- (1999d): *El libro mudo*, en *Obras completas*. v. *Ramonismo* III. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 361-363.
- (2000). *Rebeca!*, en *Obras completas* XII. *Novelismo* IV. *El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 530-767.
- (2003): *El hombre perdido*, en *Obras completas* XIV. *Novelismo* VI. *Escritos autobiográficos* II. *Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 51-281.
- (2005), «Logaritmos de imágenes», en *Obras Completas* XVI. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1106-1125.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1986): *A Labyrinth of Imagery. Ramón Gómez de la Serna's* Novelas de la nebulosa. London: Tamesis.
- GRECO, Martín (2010): «Primera cronología de Ramón Gómez de la Serna en Argentina», en *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert Editor, 161-181.
- GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V. (1929): «El Rastro madrileño a la hora de la siesta. Un paseo llevando como guía a Ramón Gómez de la Serna», *La Voz*, 2698: 3.
- HIGHFILL, Juli (2008): «Comercio metafórico: Las novísimas greguerías y su circunstancia», *Boletín Ramón*, 17: 15-30.
- HOYLE, Alan (1988): «Towards an Understanding of *El secreto del Acueducto*», en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 173-198.
- (2000): «Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde Novelist Par Excellence», en Francis Lough (ed.), *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Bern: Peter Lang Publishers, 61-77.
- JAMESON, Fredric (1983): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAINER, José-Carlos (1972): «Prólogo», en Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*. Barcelona: Picazo.
- (2000): «Nueve años de novelismo (1928-1937)», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas* XII. *Novelismo* IV. *El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 11-49.
- MARINAS HERRERAS, José-Miguel (2002): *La fábula del bazar: orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- MARX, Karl (1973): *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. London: Penguin Books.
- (1976): *Capital. A Critique of Political Economy. Volume 1*. London: Penguin Books.
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS (1994): *Communist Manifesto*, en Karl Marx, *Selected Writings*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 157-186.
- NICOLÁS, César (1988): «Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia», *Ínsula*, 502, 11-13.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (2003): *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid: Biblioteca Nueva.





- ORTEGA Y GASSET, José (1993): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 11-54.
- PEREIRA, Juan M. (2006): *El mito del artista ramoniano*. Madrid: Albert Editor.
- (2010): «*El hijo del millonario*, una novela social de Ramón Gómez de la Serna», en Juan Carlos Albert (ed.), *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert Editor, 183-193.
- REY BRIONES, Antonio del (1992): *La novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Editorial Verbum.
- RICHMOND, Carolyn (1982): «Una sinfonía portuguesa ramoniana. (Estudio crítico de *La Quinta de Palmyra*)», en Ramón Gómez de la Serna, *La Quinta de Palmyra*. Carolyn Richmond (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988): «La debatida novelística de Gómez de la Serna: ‘las afueras más respirables del vivir’», *Revista de Occidente*, 80: 63-69.
- SERRANO ASENJO, José Enrique (1991): «Escritura para el túnel (acerca de *El hombre perdido*)», *España Contemporánea*, 4-1, 23-46.
- (1992): *Ramón y el arte de matar. (El crimen en las novelas de Ramón Gómez de la Serna)*. Granada: La General.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1988a): «Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (una etapa marxista de Ramón Gómez de la Serna)», en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 23-43.
- (1988b): «El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procesos creadores en la prosa ramoniana)», *Revista de Occidente* 80: 31-62.
- TORRE, Guillermo de (1980): «Cincuenta años de vida literaria», en Juan Manuel Bonet (ed.), *Ramón en cuatro entregas*, 3. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 11-32.
- UGARTE, Michael (1996): *Madrid 1900. The Capital as Cradle of Literature and Culture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- UMBRAL, Francisco (1988): *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALIS, Noël M. (1989): «*El novelista*, por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín: Vervuert Verlagsgesellschaft, 419-428.
- ZLOTESCU, Ioana (1982a): «En busca de la narración del *Hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna», en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso de la asociación internacional de hispanistas*. II. Salamanca: Universidad de Salamanca, 875-881.
- (1982b): «*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna», en *L'Autobiographie en Espagne*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 149-164.
- (2003): «Prólogo. Los escritos del desconsuelo», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutemberg, 11-45.

