

Meditaciones de Ramón. La práctica y las ideas estéticas de Gómez de la Serna y José Ortega y Gasset en paralelo (1910-1914)

Ricardo Fernández Romero, University of St Andrews

rfr1@st-andrews.ac.uk

Abstract

The work of Spanish avant-garde writer Ramón Gómez de la Serna has always been studied in the context of the artistic and literary European “isms” that transformed the arts after the World War I. His personal aesthetic proposal, in addition, has been related, in the Spanish context, with José Ortega y Gasset’s formulation of the “deshumanización del arte” (1925). In this presentation, though, we propose to look at the barely studied early literary production of Gómez de la Serna, as the source of a fragmentary but original philosophical and aesthetic thinking developed in synchrony not only with the first theoretical works of the French cubist painters, in 1910-1911, but also with the phenomenological turn in the philosophy and aesthetic thinking of Ortega y Gasset himself. Our aim is to contribute to the analysis of how Ramón’s literary practice after 1914, when he published *El Rastro*, his first important book, is the result of a previous and intense period of radical philosophical explorations.

Keywords: Ramón Gómez de la Serna. José Ortega y Gasset. Phenomenology.

Estas páginas proponen un entendimiento de la obra de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) que quiere trascender su lectura como ingenioso creador de imágenes y vanguardista profesional para tomarle en serio como pensador y sobre todo tomar en serio sus textos primerizos de los años de 1910 a 1914, caóticos a veces, pero también, como no se ha cansado de repetir Ioana Zlotescu (1987, 13-67), llenos de revelaciones fundamentales en línea con exploraciones filosóficas que suceden al mismo tiempo en Europa (y España).¹ Ramón, como gustaba que se le conociera, parece sacarse de la manga lo que me atrevería a llamar un sistema para-fenomenológico o intuitivo de experimentar el mundo y experimentar-se en él, que hace de una crítica radical a múltiples niveles (desde la moral a la estética, pasando por la psicología o incluso la epistemología) el paso previo a su refundación personalísima de la literatura.

Así lo entendió su descubridor para el público francés, Valery Larbaud, cuando en su antología de textos de Ramón, preparada con la traductora Mathilde Pomés en 1923, escribió lo siguiente: ‘En réalité, il faisait la théorie de son art avant d’avoir rien produit de parfaitement net, de «sorti»; il annonçait, il exposait en termes philosophiques ce qu’il comptait bientôt faire’ (Larbaud 1923, vi-vii). Ramón como ‘filósofo’ es pues el punto de partida para entender al Ramón ‘escritor’, y por tanto insistiré en el primero más que en el segundo. Hay que volver a Larbaud un momento para aclarar algo apenas mencionado, pero que es para mí la clave desde la que leer esta filosofía ramoniana. Larbaud ejemplificaba esa labor pensadora (y práctica, no debe separarse) de Ramón a propósito de su presentación de la greguería, la invención ramoniana fundamental, como ‘une criallerie intérieure, psychique, la haute et brève rumeur que fait en Nous la sensation provoquée par l’objet, une criallerie dont «Je suis odeur de rose»

¹ Esta labor de Ramón es sin duda pionera y no puede reducirse a la traducción del ‘Manifiesto futurista’ de Marinetti en *Prometeo* (1909), hazaña citada siempre como prueba temprana de su vanguardismo, pero que ha quedado como si fuera un hecho aislado. En realidad, a Ramón corresponde perfectamente este aserto de Antonio Marichalar, aparecido en *Revista de Occidente* en 1924: ‘En España se ha hecho intuitivamente una labor simultánea y afín en cierto modo a la de los futuristas italianos, los expresionistas alemanes y los cubistas franceses’ (citado en Ynduráin 1988, 71). Coincidimos, por tanto, con Silvina Schammah Gesser, para la que ‘Ramón was ready to turn philosophy into literature and literature into philosophy’ (2015, 98).

est en quelque sorte l'archetype philosophique' (xvii). En efecto, hay que retener de ese comentario la greguería como fenómeno psicológico, como 'intuición' o 'sensación' que da lugar a la captación de la esencia del objeto expuesto a la sensación psicológica. No es difícil encontrar aquí un lenguaje filosófico de raíces bergsonianas, por un lado, y husserlianas o vagamente fenomenológicas, por el otro. Sí, es posible, ciertamente, que Larbaud esté imponiendo una lectura personal desde la altura de los años veinte, pero si eso es así, es porque Ramón dio pie a ello casi desde sus inicios. Es decir, no estoy sugiriendo que Ramón siguiera a Henri Bergson o Edmund Husserl, a los que no cita en ese período de 1909 o 1910 a 1914. En realidad, lo que propongo es que Ramón, por su cuenta, genialmente, si se quiere, se coloca a través de sus originales elucubraciones, en esa ilustre compañía. En lo que sigue voy a perseguir esos desarrollos filosóficos ramonianos en el contexto de una línea de desarrollo de la metafísica europea que, en palabras de José María Atencia, 'arranca de la crítica al kantismo', a la que pertenecerían tanto Bergson y Husserl como, naturalmente, José Ortega y Gasset (Atencia 2003, 67-98). Precisamente, el filósofo español será el punto principal de comparación de las teorizaciones estéticas de Ramón, incluso si el contacto directo entre los dos autores fue limitado durante estos años.²

A los nombres de esos filósofos habría que añadir la presencia en la obra ensayística temprana de Ramón de otros como los de Nietzsche, por supuesto. En su clásico estudio

² Es sobradamente conocida la relación entre Ortega y Ramón en los años veinte, sobre todo a partir de la integración plena de Ramón en las más importantes aventuras periodísticas y culturales que el filósofo inspirara, con el apoyo del empresario Nicolás María de Urgoiti: los diarios *El Sol*, *Crisol* y *Luz*, la *Revista de Occidente* y *Espasa y Calpe*, especialmente. Resulta más difícil datar el inicio del trato entre Ramón y Ortega, así como el conocimiento directo que el escritor pudo tener de las obras del filósofo, pero sí hay evidencias a este respecto. Así, Carlos García ha comprobado la existencia de un ejemplar de *Morbideces* en la biblioteca de Ortega con dedicatoria nietzscheana fechada en 1908: 'Al fortísimo pensador J. Ortega y Gasset' (García 2007, 41-47). Por otro lado, Ramón no colaboró en el periódico *Faro* (1908), dirigido e inspirado por Ortega, pero sí en el siguiente gran proyecto orteguiano, la revista *Europa*, en 1910, con un único artículo dedicado al escultor Julio Antonio (1910, 104-105). En *Automoribundia*, aunque sin dar fechas, admite que conoció a Ortega por primera vez en la reunión fundacional del grupo Joven España en la redacción de *El Liberal* en 1910: 'Allí vimos de cerca a José Ortega y Gasset, a Fernando de los Ríos y a otros jóvenes inquietantes que venían de la alta pedagogía y con los que no habíamos tropezado nunca. Todos estábamos nerviosos inaugurando reunión de nueva generación' (1998, 316). La relación se afianza a partir del banquete que le ofrece Ramón, y que según ha demostrado Carlos García, tuvo lugar el 18 de noviembre de 1921 en Pombo (2010, 80).

Nietzsche en España, Gonzalo Sobejano no sólo encuentra la impronta nietzscheana en la exaltación de valores vitales del joven Ramón, sino que la considera “una base, entre otras, para toda la producción posterior del fecundo literato, la cual podría concebirse como una dionisiaca transmigración hacia las cosas que tiene por finalidad vitalizar la realidad concreta” (1967, 593). Pero además de Nietzsche deberían añadirse a la lista nombres como Max Scheler y acaso otros como Wilhem Dilthey, George Simmel, Ludwig Klages, etc., que podrían enmarcarse en lo que se ha llamado la “*lebensphilosophie*” o filosofía de la vida, en consonancia de este modo, como señaló Ana Martínez Collado, con la centralidad de la relación entre arte y vida en la reflexión estética de Ramón (Collado 1988, 17). También deberían añadirse a la lista lecturas de Marx y Engels, especialmente antes de 1910, más o menos cercanas a las fuentes, pero que deben entenderse, como hace Ignacio Soldevila-Durante, como parte de una interpretación materialista de la vida que puede conjugarse con esa reflexión sobre arte y vida que acabamos de mencionar (Soldevila-Durante 1988 b, 32). Es bien conocida la voracidad lectora del joven Ramón, como indica la cantidad de citas que inundan sus primeros textos, de muy variada procedencia, pues no sólo hay filósofos, sino psicólogos, biólogos y por supuesto, multitud de escritores. En definitiva, las fuentes de donde absorbe Ramón sus ideas son de lo más diverso, y entre ellas habría que contar también el contacto directo con fenómenos artísticos como la pintura. Ya lo apuntó en su momento Emmanuel Le Vagueresse: la influencia de las reflexiones intelectuales de los pintores cubistas (sobre todo alrededor de los años de 1910 y 1911) no deberían descontarse de este panorama.³

En *Ismos* (1931) se refiere al impacto fundamental de la Exposición de los Independientes que se celebró en agosto de 1910 en París (Gómez de la Serna 2005, 300-301).

³ Este autor escribe : ‘En ces années 10 (...) Ramón propose en toute liberté et sans inféodation à une école ou à une autre -puisque tout et à inventer- une vision du monde en accord avec le climat général, lequel souhaite mêler les perspectives de manière fragmentaire, plurielle, un peu cubiste, un peu dada -le cubisme s’approchant le plus de la vision ramonienne-, en ayant recours parfois aux apports de la psychanalyse, par rapport aux objets et aux espaces’ (Vagueresse 2010, 235).

No debe olvidarse, por otro lado, que Ramón organizó la exposición de pintura cubista “Los pintores íntegros” en Madrid (del 5 al 15 de marzo de 1915) y que en su “Catálogo-invitación” dejó escrito como muestra de afinidad estética con estos pintores lo siguiente: “mis *greguerías*, sobre todo, tienen la discreción ruda y bastante de sus cosas” (1915, 1). Por otro lado, es harto conocida la filiación que estos pintores buscaron con las ideas de Henri Bergson. Alfredo Martínez Expósito puso de relieve en su momento la posible conexión en esta dimensión del cubismo y la literatura de vanguardia en general y la de Ramón en particular: ‘La teorización cubista, ya desde Gleizes y Metzinger, ofrece así una apariencia de fenomenología artística de enorme influencia en toda la vanguardia. [...] Obviamente la concepción bergsoniana de la realidad como fluido en constante cambio, de imposible percepción por su misma inaprehensibilidad, está presente en el cubismo y en toda la época vanguardista’ (1995, 65).

Ana Martínez Collado había apuntado ya en esta dirección cuando relacionaba a propósito de Ramón, la percepción fragmentada de la realidad, el perspectivismo y el cubismo (1988a, 26-27). Por su parte Soldevila-Durante conectaba ese fragmentarismo, y la subsiguiente tarea disolutoria, con la fase analítica del cubismo en la que la unidad se fragmenta y se inscribe ‘sobre un espacio sin falsas perspectivas, pero en el que todos los elementos y facetas resultantes de la fragmentación adquirirían plena autonomía e igual importancia’ (Soldevila-Durante 1988a, 42). Pocos años más tarde este mismo crítico sentenciaba: ‘During those years, Ramón placed himself, so far as his literary works were concerned, in a basically cubist situation’ (1991, 69).⁴ Martínez Collado ampliaba la perspectiva y fijó en 1912, con la invención de la greguería, el punto en el que Ramón entraba en hora con Europa, pues es el año en que el cubismo analítico se consolida y en el que el futurismo pictórico italiano

⁴ Para Andrew A. Anderson, la organización de esta exposición indica la evolución del pensamiento estético de Ramón, lejano de los vagos radicalismos literarios de 1908 y 1909 aún muy cercanos a un cierto gusto decadentista. Todo esto no hace que este crítico, sin embargo, considere a Ramón un vanguardista (2017, 123-178).

encuentra su propia estética con algunas de las más conocidas obras de Giacomo Balla (1997, 53).

Pero me interesa volver sobre el contenido fenomenológico de las reflexiones artísticas de los pintores cubistas para acercarme a una lectura fenomenológica de las reflexiones y prácticas estéticas de Ramón que pondré en paralelo con el pensamiento de José Ortega y Gasset en esos mismos años de 1910 a 1914, sobre todo. No entramos entonces, por falta de espacio en las posibles conexiones del pensamiento del joven Ramón con Bergson, a través de su coincidencia en la confluencia de Ramón con ciertos aspectos de las teorizaciones cubistas, sino que nos centramos en una posible visión del cubismo más cercana a Husserl que nos abra la perspectiva hacia la primera madurez del Ramón que se encamina hacia la escritura de *El Rastro* (1914).⁵ El camino lo encuentro en las lecturas que se han hecho de la pintura cubista por autores como Mark Antliff:

cubist simultaneity is a reflection of an artist's psychological experience, but for some proponents of a Kantian interpretation of Cubism these same multiple views are the artist's conceptual means of grasping the thing-in-itself. According to this Kantian schema, the Puteaux Cubists [Gleizes, Metzinger, etc.] abandoned the optical representation of an object by way of linear perspective, in favour of a conceptual representation, in which multiple views allow both artists and viewer to synthesize the object into a single image of the thing as it is rather than as it appears. (1993, 40-41)

Respecto a la evolución de la estética cubista Edward Fry observa un corte hacia 1912 entre un primer cubismo cercano a Cézanne y acaso más influido por el 'psicologismo' de

⁵ Benjamin Fraser, a propósito de *Cinelandia* (1925), ha examinado la conexión de la práctica estética de Ramón con las diversas interpretaciones que Bergson y Husserl hacen de las relaciones entre materia e imagen. Para ello, Fraser se apoya en la lectura de Bergson hecha por Giles Deleuze. Por tanto, 'según Deleuze, hay dos filósofos que asientan esta unidad de materia e imagen. Tanto Husserl como Bergson le ponen fin a la batalla entre la una y la otra, aunque lo hacen de maneras distintas. El primero lo hace a través de la afirmación de que "toda conciencia es conciencia de algo", mientras que Bergson afirma que "toda conciencia es algo"; esta última es la equivalencia más radical. De allí, de Bergson y no de Husserl, surge la gran equivalencia imagen = materia' (Fraser 2009, 452). En mi opinión, la posición de Ramón equidistaría de ambas, en tanto que la imagen ramoniana es conciencia de algo, pero es una imagen pasada a través del cuerpo, con la traza de materialidad adherida propia de la intuición bergsoniana.

Bergson y un cubismo posterior, más cercano al ‘intelectualismo’ de Husserl: ‘The differences between Cézanne, or early cubism, and cubism after 1912 may be defined in another way as a shift from an art of induction that proceeds towards an ideal immanence, to an art of deduction that arrives at a transcendental essence’ (Fry 1966, 439-440). Para Fry, por ejemplo, la relación de Picasso y Braque con la experiencia de la realidad recuerda muy de cerca la ‘eidetic reduction’ de la fenomenología de Husserl (39).

César Nicolás, por cierto, ya había avanzado una lectura similar que contextualiza el arte de Ramón en la confluencia de las prácticas de las vanguardias estéticas y la fenomenología. Así, este autor vincula la fijación del instante en la greguería con prácticas propias del cubismo, expresionismo y futurismo: ‘el enfoque instantáneo ralentiza y fija un aspecto intensamente dinámico del objeto, cuyo movimiento físico y temporal queda inmovilizado en un punto específico, destacándose con una fuerte estilización expresiva’ (Nicolás 1988, 124). Al mismo tiempo, continúa Nicolás, la greguería da

una muy determinada visión circunstancial y temporal del objeto. De tal modo que la greguería destaca y sitúa en primer plano una fugacidad efímera, que al subrayarse y estilizarse queda convertida en universalidad y esencia. No es difícil tampoco emparentar este importante rasgo de lo greguerístico con el pensamiento fenomenológico -Husserl, Heidegger- que, en buena medida, actúa como sustrato filosófico de todo el arte de la época: lo individual, lo circunstancial y lo instantáneo [...] gozan también de la universalidad y la esencia. La greguería actúa entonces como una cámara que, al enfocar y ampliar un chispazo instantáneo, produce fotogramas o caricaturas de los objetos que evoca. (125)

Esa segunda interpretación post-kantiana del cubismo es en la que hay que situar lecturas que se dieron de forma contemporánea al desarrollo y conocimiento de las prácticas cubistas. Tenemos un estupendo ejemplo, muy cercano, en la crítica de Eugeni d’Ors a la exposición de pintura cubista francesa en Barcelona en 1912. El escritor catalán, muy en la línea de su pensamiento estético, celebra el cubismo como una muestra de la orientación de los tiempos hacia la racionalidad, el orden y la estructura (1912, 6).

En realidad, no estoy en la condición de trazar un mapa de influencias directas, intuyo que sería en el fondo imposible, pero llegados a este punto sí es posible analizar un conjunto de ideas filosófico-estéticas ramonianas en paralelo, sobre todo, con la citada ‘filosofía de la vida’ y ciertos aspectos de la fenomenología, en un sentido muy amplio. En este último apartado incluiría los primeros trabajos de José Ortega y Gasset en esta misma línea de crítica al kantismo que está desarrollando precisamente en este período de 1910 a 1914 (Atencia 2003).

La línea de exploración se inicia aquí a partir de la relevancia de la “intuición” en un sentido fenomenológico y no muy lejana a la práctica de un cubismo visto desde la perspectiva de Fry o Antliff o, en la época, de Eugeni d’Ors. En este sentido resulta fundamental la integración que detecta Navarro Domínguez de lo fisiológico con una concepción monista y fragmentaria al tiempo del universo (2003). Es el punto a partir del cual Ramón desarrolla procesos psicológicos intuitivos con clara intención de basar en ellos su práctica artístico-vital. En la estela de la ‘intuición’ aquí invocada hay unos inevitables ecos bergsonianos en los que apenas voy a detenerme.

Camille Lacau St Guily detecta esa huella en el Ramón que traduce y publica los manifiestos futuristas de Marinetti desde 1909.⁶ Aunque también hay que considerar, como ya lo hiciera Eloy Navarro Domínguez, el contexto en que se dan esas traducciones, la revista *Prometeo* y el programa político a cuyo servicio nace y que defiende también Ramón, sin descabalgarse de su pensamiento vitalista.⁷ Pero nos interesa más explorar esa vía de

⁶ Según Lacau St Guily las características bergsonianas del futurismo son su pragmatismo, la llamada a la acción, el movimiento y la intuición. En relación a este concepto fundamental, este autor escribe: ‘Du même, Marinetti, dans son «manifeste technique de la littérature futuriste» composé le 11 mai 1912, fait de l’intuition la nouvelle modalité d’approche de la réalité, la seule modalité possible du futurisme, contre une intelligence aveugle. Le futurisme est donc intuitionniste et anti-intellectualiste.’ (2010, 543). Quizás como huella indirecta de Bergson a través del futurismo pueda anotarse este recuerdo que hace Ramón de las enseñanzas de ese Marinetti de los años 1910: ‘Quería Marinetti reemplazar la psicología gastada del hombre por el «lirismo de la materia»’ (Gómez de la Serna 1928, 1).

⁷ Según Eloy Navarro Domínguez, ‘Es, pues, en esta vinculación entre pensamiento vitalista, cultura y acción política como propuesta intelectual y vital que creemos constituye la principal seña de identidad de Prometeo, donde, a nuestro juicio, se debe buscar la clave, no sólo de la publicación de los textos futuristas en la revista, sino

conocimiento de la realidad a través de una personal concepción del tiempo que para Ramón Cardona, quien destaca con mayor energía la impronta de la filosofía bergsoniana en Ramón, es esencial para la creación de la greguería. Se trata de ‘la idea de que la realidad es inaprensible para el intelecto por estar en constante estado de fluidez. La idea que surge hacia esta época es que el poeta, a causa de sus facultades intuitivas, puede aprehender lo instantáneo, y expresarlo como poesía’ (Cardona 1989, 26).⁸

La intuición como herramienta para captar la fluidez de la vida puede verse en la siguiente greguería de 1922 que lanzo aquí a modo de nudo del ramonismo: ‘La vida, en el único concepto explicable de la palabra, es nuestra vida, estos faroles ciudadanos vistos por nosotros, y la emoción que nos produce esta humanidad que pasa colgada de los paracaídas de los paraguas’ (Gómez de la Serna 1922, 3).

Digo que es nudo del ramonismo porque en esta greguería a la intuición de la fluidez de la vida, captada a través de la fusión espontánea, arbitraria, del observador y de un objeto cualquiera, se superponen otras operaciones que habrá que desentrañar. Así, propongo entender esa misma intuición como una intuición de tipo fenomenológico que da pie a esa reducción fenomenológica que es la imagen donde se funden paraguas y paracaídas. Esa reducción intelectual, humorística —el arquetipo filosofal al que se refería Larbaud— puede resumirse en la estrategia de la incongruencia, fundamental en el ramonismo, según la interpretación de

igualmente la visión que se dará en ella tanto del movimiento como de su fundador’ (2002, 148). De hecho, para Andrew A. Anderson, en este período que nos interesa de 1909-1910, Ramón ‘no demuestra ningunas tendencias o simpatías vanguardistas con la excepción de su interés por Marinetti.’ Anderson considera las primeras greguerías de Ramón como, en todo caso, proto-vanguardistas, y sólo a partir de 1915 y la organización de la Exposición de Pintores Íntegros se daría un acercamiento de Ramón al vanguardismo (2018 233-224).

⁸ Para Ramón Cardona es aún más relevante el monismo de Ramón: ‘His intuitive system places him among the many followers of Henri Bergson. Because of his interest in «things» one might tend to consider him as an advocate of transcendental phenomenology, but a closer analysis will reveal that his conception of nature is amazingly like that of Alfred North Whitehead’ (117). Cardona se refiere sobre todo a la obra de Whitehead *Nature and Life*, de 1934, pero en todo caso al panteísmo cientifista de Whitehead ya había llegado Ramón por otras vías. Además de Whitehead, Cardona señala la consonancia de las ideas estéticas de Ramón con las bases teóricas del imaginismo inglés y poetas como T. E. Hulme o el mismo Ezra Pound. En efecto, como indicábamos arriba, el desarrollo de la estética ramoniana es inseparable, por influencia directa o por coincidencia, de prácticas y teorías estéticas y filosóficas europeas rigurosamente contemporáneas.

Alan Hoyle, así como constituir un ejemplo de esa ‘deshumanización’ del arte de la que escribiera Ortega. Y sin embargo, aquí habría que precisar, pues la greguería invoca la vida para empezar, la ‘vida individual como realidad radical’, en el sentido orteguiano, y entonces acaso sería más pertinente hablar de esta greguería como un ejemplo del racio-vitalismo del filósofo o del ‘yo y la circunstancia’ (y de la innegable importancia del periodismo de Ramón para entender que la vida, en todas sus dimensiones, de la más banal a la más política o socialmente trascendente, no le fueron nunca ajenas). Como indica Javier San Martín la fórmula ‘yo soy yo y mi circunstancia’ que se encuentra en *las Meditaciones del Quijote* supone que ‘en la noción de sujeto está implícita la noción de objeto, que no hay sujeto sin objeto, y viceversa, que no hay objeto sin sujeto’ (San Martín 1994, 29), cosa que puede comprobarse en la greguería citada. Me he adelantado unos años, es cierto, porque ya encontramos esa concepción del sujeto en el importante y poco citado ensayo de Ramón ‘El misterio de la encarnación’, publicado en el número 35 de su revista *Prometeo*, a finales de 1911:

Y es que el que todo se mire entre sí de un modo estrecho y sin reserva completa en grandes círculos y en grandes líneas sinuosas el efecto del espacio y su densidad indisoluble...

Somos el ámbito de la mirada, nada más, y nos allanan todas las cosas, todas las cosas, todos los reflejos, todas las semejanzas, como entrando en un espacio puro, sin materialidades opuestas y duras.

La mirada nos salva a la avaricia personal a la cargazón corporal y nariguda de los otros; nos amplía en una carnación sin repugnancias, inerte, invulnerable, evadida a nuestro ardor afectivo y paciente... en ella se disuade nuestra figura de lo que tiene de lamentable y altivo... (Gómez de la Serna 1996, 860)

La construcción del yo de Ramón en ‘El misterio de la encarnación’, que es similar a su anterior *El libro mudo* (1910) puede ponerse en paralelo a la siguiente cita extraída del texto de José Ortega y Gasset, ‘Variaciones sobre la circum-stantia’, escrito en 1910:

Esta gente que cree tan próximo a su yo no ha hecho nunca la peregrinación de sí mismo, no se ha perdido ninguna tarde por los inmensos campos interiores. Sabemos dónde comienza: allí donde sentimos la resistencia de lo extraño de las cosas, de los otros. En este punto de roce, como en todo linderero, no es tan inmediato el comienzo de nuestra persona como el del cuerpo ajeno que la limita. Tan cerca estamos de nosotros como de los demás. Pero también estamos igualmente lejos de lo uno como de lo otro.

Los objetos sensibles dan sólo una cara cuando los vemos: el resto, la integridad del objeto es una construcción nuestra, un pequeño edificio ideal que instauramos tomando como materiales los trozos de él que hemos visto. Con el yo acontece literalmente lo mismo: el volumen de nuestra personalidad nos ofrece cada instante sólo una mínima porción de sí mismo. El yo, el ‘mí mismo’, íntegro, plenario, tenemos que construirlo para conocerlo. (Ortega y Gasset 1981, 136-137)

Las coincidencias continúan cuando comprobamos que en ambos autores construirse es para hacer: ‘La fidelidad con uno mismo -escribe Ortega- no consiste en decir, sino en hacer.’ (...) ‘Personalidad no significa reacción al medio sino acción sobre [éste]. Y la palabra yo que antes sugería algo quieto, como el haz de un espejo, comienza a [significar algo activo]. Yo, es decir, un ensayo de aumentar la realidad’ (137-138). En Ramón esto sucede literalmente a través de su creacionismo poético interminable, proveedor incansable de nuevos objetos estéticos.

En efecto, Ramón consigue en su expresión literaria en torno a 1910 ese, si se puede decir así, punto intermedio al que alude Ortega en *Meditaciones del Quijote*, en 1914: ‘¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva?’⁹ La perspectiva orteguiana es contemporánea a esa mirada ramoniana de ‘El misterio de la encarnación’ en la que insiste Ramón en su ‘Tristán (Propaganda al libro *Tapices*)’¹⁰ en 1912. Ocurre que en este texto la mirada y la perspectiva se orientan hacia la exploración creadora de las ‘cosas’. Aquí de nuevo la coincidencia con Ortega es sorprendente. En *Meditaciones* leemos: ‘¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda [...] Yo sólo ofrezco

⁹ Las *Meditaciones* se publican en julio de 1914 y *EL Rastro* lleva la fecha de redacción de marzo de 1914.

¹⁰ Entre los posibles paralelismos destaca, curiosamente, un acercamiento coincidente a la propia tarea intelectual, en el sentido en que ambos comparten el cultivo de la fragmentariedad, por necesidad, o acaso también, por decisión. En este sentido, conviene recordar, como lo hace Jesús J. Nebreda, que ambos fueron, entre otras cosas, pero también de forma fundamental, articulistas: ‘En realidad, como recordaba Julián Marías, Ortega siempre fue un articulista. [...] Sus libros más conocidos están inconclusos o son partes desgajadas de un todo y pendientes de estructuración. En cualquier caso, son incompletos. Esto Ortega lo sabía mejor que nadie. Prefirió siempre ser aristócrata en la plazuela, lo que, según sus palabras, había de ser quien pretendiera influir en España’ (Nebreda 2008, 154).

modi res considerandi, posibles maneras nuevas de ver las cosas’ (Ortega 1981, 12 y 20). ¡Cómo resuenan aquí las palabras de ‘Tristán (Propaganda)’, cuando la voz narrativa dice de Tristán, el alter ego de Ramón!: ‘No es un escritor, ni un pensador, es un mirador, la única facultad verdadera y aérea: ¡Mira! Nada más!’ (Gómez de la Serna 1996, 905).¹¹

El acercamiento a las cosas, la mirada corpórea de Ramón sitúa el vitalismo de éste en otra perspectiva que completa el nietszcheanismo original del adolescente Ramón de los años de 1905 a 1908: en una perspectiva cercana, en palabras de Javier San Martín, a la concepción de la ‘vida individual como realidad radical’ (San Martín 1994, 20) en Ortega. En esa radicalidad se entiende el primado de lo inmediato para ambos autores, ‘el primado de la intuición —escribe San Martín (29) — como el acto de conocimiento fundamental, del cual toman todos los demás su fuerza, así como los contenidos básicos.’ En ‘El misterio de la encarnación’ hemos visto esa radicalidad, a través de ese yo-mundo. En ‘Tristán (Propaganda al libro Tapices)’ Ramón no sólo desea ‘que toda idea se ancle en un detalle real’ (Gómez de la Serna 1996, 906), sino que la realidad le atravesase, por ese mismo cuerpo poroso que habíamos visto en ‘El misterio’: ‘Seamos tránsito de todo’ (1996, 906). En ‘Tristán (Propaganda)’ la apertura a las cosas resulta trascendental para pasar a entender no sólo su primera obra importante, *El Rastro* (1914), sino también las greguerías. Se trata de un ‘recíproco acontecimiento’, como escribiría más tarde Ortega en su ‘Prólogo para alemanes’, en el que leemos: ‘A mí me acontecen las cosas, como yo les acontezco a ellas’ (citado en San Martín 1994, 80-81). En 1912 lo había escrito así Ramón en ‘Tristán (Propaganda)’: ‘nosotros, que somos nuestras cosas, como las cosas son sus cosas’ (Gómez de la Serna 1996, 915).

¹¹ Esas resonancias se extienden en el tiempo; así, cuando en 1935 define las greguerías como ‘lo que gritan las cosas’ (Gómez de la Serna 2013, 132), parece que aún resuene en Ramón este fragmento de las *Meditaciones* de Ortega: ‘¡La circunstancia! ¡Circum-stantia! ¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor! Muy cerca, muy cerca de nosotros levantan sus tácitas fisonomías con un gesto de humildad y de anhelo, como menesterosas de que aceptemos su ofrenda y a la par avergonzadas por la simplicidad aparente de su donativo’ (1981, 21).

Por cierto que, según Javier San Martín, aquí se separaría el filósofo de la fenomenología más estricta, pues Ortega escribe: ‘no hay conciencia como forma primaria de relación entre el llamado ‘sujeto’ y los llamados ‘objetos’; que lo que hay es el hombre siendo a las cosas y las cosas al hombre; esto es, vivir humano.’ (‘Prólogo para alemanes’, en San Martín 1994, 83). ¿Ortega se distancia entonces de la reducción fenomenológica, la epojé, como conocimiento de la realidad, pues destruye la relación inmediata con las cosas? De nuevo según San Martín, desde 1929 o 1930 Ortega entendería desaprobadoramente la fenomenología como la forma más extrema y rigurosa de idealismo, una ‘operación típica del escamoteo que el idealismo hace de la realidad, al convertirla en pensamiento’ (San Martín 1994, 51). La realidad radical no es, por lo tanto, esa conciencia pura lograda por la reducción, sino la vida inmediata en que yo vivo las cosas (80). Pues bien, Ramón ya estaba en esa misma senda desde los años de 1910-1912. Ramón convertirá la realidad en imágenes, pero éstas son cosas también, construcciones verbales, objetos, como demuestra su aguda conciencia de la materialidad del libro en el Ex-Libris de *El Rastro*: su literatura nunca se separa del todo del cuerpo, acaso por conseguir, en términos del Ortega de ‘Ensayo de estética a manera de prólogo’ (1914), que sus metáforas sean objetos en los que las cosas se muestran como ejecutándose. En ‘Tristán (Propaganda)’ adelanta Ramón este método que va a poner en práctica en las greguerías que finalizan el libro *Tapices* (1911) y en *El Rastro*. Así, leemos que quiere rodearse de cosas, involucrase en un Rastro (Gómez de la Serna 1996, 915). Con ellas y entre ellas se establecen unas relaciones de equivalencias que son solidarias de la apertura del cuerpo a la realidad circundante que habíamos visto en ‘El misterio de la encarnación’: ‘Unas cosas deben escaparse a las otras. Mi despacho me es agradable porque hay un tránsito perenne entre unas y otras; se traspasan, se saltan’ (Gómez de la Serna 1996, 915). La circulación; no

otra cosa son las greguerías, como escribe en 1917: el paso de las ‘ráfagas de cosas a través del alma contemporánea’ (Gómez de la Serna 1997, 47).¹²

En ‘Tristán (Propaganda)’ es la circulación de las cosas la que las iguala y por tanto sienta las bases para cuestionar el principio de individualidad, tanto de las cosas como de uno mismo: ‘¿No sientes que el alma se alcanza, se acrecienta cuando no se razonan las cosas ni se las describe ni se las retira, sino se ciega uno de ellas vaciando el ojo de su moral y de su teoría?’ (Gómez de la Serna 1996, 915). Parece empezar aquí una puesta en paréntesis literalmente, de su rol social, de sus cargas afectivas previas. De hecho, parece a un paso de enarbolar el concepto de la reducción fenomenológica cuando escribe, curiosamente: ‘Las cosas operan la reducción de los accesos espirituales’ (915).

Parte de esta estrategia es la intensidad con la que se refiere en los textos de esta época a espacios cerrados que resultan más bien laboratorios de estética donde practica esta metodología. Constituyen heterotopías, tal como las entiende Enric Bou; es decir, círculos cerrados, pero porosos, hábiles para desnudar su práctica artística de cualquier influencia cultural o social, si es necesario, y en los que recibe las cosas, las ‘capacita’, como veremos enseguida.¹³ Manifestaciones de esos espacios son sus múltiples despachos a lo largo de toda su vida y espacios públicos como *El Rastro*. Todos ellos, como laboratorios estéticos, son lugares para la práctica de una forma de negación. Se trata del primer paso en una dialéctica de la creatividad artística por la que la peculiar epojé de Ramón se vuelve productiva. Véase ese mecanismo en el siguiente fragmento de ‘Tristán (Propaganda)’:

¹² En 1918, en su libro *Pombo*, como parte de su autorretrato, recuerda de nuevo, en eco de los textos más tempranos aquí analizados, la capacidad de esa mirada suya para cumplir ese ‘tránsito’: ‘Esta mirada que no es la mirada vulgar, sino algo que es sólo 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’ (Gómez de la Serna 1999, 170).

¹³ Enric Bou describe así la relación entre fronteras y heterotopías: ‘The border is a twofold entity: physical and symbolic, it relates to space and to identity. Heterotopias always assume a space with a system of opening and closing that both isolates and makes it penetrable. Heterotopias establish borders inside the city, which can be easily crossed but that delimitate strong separations between regular and experimental life, allowing for an expansion of the limits of space’ (Bou 2012, 97). Interesa resaltar el valor del espacio para el ensayo de una vida experimental, que coincide con las prácticas que está teorizando Ramón y que explorará a fondo en el laboratorio estético que es también el Rastro madrileño.

Otras veces, cuando aparece en un cuarto un objeto nuevo, él lo capacita, lo llena de paternidad y de experiencia, y le da una independencia exasperada; medios estos con que aspira a separarse del objeto deshaciendo los adjetivos perpetuos hechos para cosas más honorables y sentimientos más honorables, con los que consigue, por fin, gracias a este simulacro de pasión y de rendimiento, aplacar las cosas y los adjetivos que no se las refieren, y los sentimientos y el objeto a que son extrañas, estando así todo, por esa sardónica experiencia, lleno de humildad y asilación. (Gómez de la Serna 1996, 916-917)

Voy a glosar este fragmento acudiendo al ‘Ensayo de estética a manera de prólogo’ (1914), que constituye una reflexión paralela al proceso creativo de Ramón. En primer lugar, en el ‘Ensayo’ Ortega concibe el yo no en separación con las cosas, sino siendo con ellas, ‘ejecutándose’, y concibe la esencia de los objetos como imagen de la intimidad de las cosas. Tal intimidad, a su vez, es inseparable del yo: ‘Todo, mirado desde dentro de sí mismo, es yo’ (Ortega y Gasset 1993, 159). Recordemos pues, la expansión del yo en ‘El misterio de la encarnación’ como el ámbito de un yo ejecutándose, es decir, dando en su intimidad, en su propia ejecución o despliegue, un yo que revela y se revela en este contacto íntimo con las cosas. Tal revelación no se logra en la ciencia, sino en la metáfora o imagen literaria, que Ortega eleva prácticamente al objeto estético por antonomasia. Ortega escribe: ‘Toda imagen tiene, por decirlo así, dos caras. Por una de ellas es imagen de esta o aquella cosa; por otra es, en cuanto imagen, algo mío. (...) es un momento de mi yo, de mi ser’ (168). En Ramón, tanto en ‘El misterio de la encarnación’, como en el fragmento recién citado de ‘Tristán (Propaganda)’ es el trabajo del yo lo que ‘capacita’ el objeto. Entiendo en esa capacidad la ejecución del objeto en tanto que imagen separada de sí mismo y a medio camino de la realidad y el ‘sentimiento’ en el sentido en el que habla Ortega. Ramón trabaja pues con el objeto prácticamente tal como indica Ortega. Así, cuando este escribe que en la metáfora se busca la liberación de la imagen real del objeto para buscar otro objeto con el que compararlo, se produce el siguiente resultado: ‘el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rómpense sus rígidos caparazones y la materia interna, en estado

fundente, adquiere una blandura de plasma, apta para recibir una nueva forma y estructura' (167). Es lo que Ramón consigue cuando habla de esa nueva paternidad y experiencia de que va a dotar al objeto, los nuevos adjetivos. Ramón aplica ya aquí el humorismo en esta operación fundamentalmente irónica, de extrañamiento, si se quiere. Ramón insiste aún en esta fase negativa de su dialéctico proceder, en lo que su método tiene de desnudamiento de la realidad, pero consigue, como indica Ortega, la transformación de la imagen en ese plasma que puede adoptar cualquier forma. De manera programática, diríase, Ramón operaba así con su propio yo en 'El misterio de la encarnación', en cuanto que es también una sustancia plasmática, informe, de la que sale la forma, la imagen literaria, inseparable del yo, puesto que, en consonancia anticipativa con el Ortega de 1914, Ramón podría haber suscrito con el filósofo la siguiente definición: 'A lo que toda imagen es como acto ejecutivo mío, como actuación de mi yo, llamamos sentimiento' (168). En otras palabras, en 'El misterio de la encarnación' se capacita el yo como motor de actuación poética, generador de estos 'sentimientos'. En el fragmento que venimos citando de 'Tristán (Propaganda)' vemos el sentimiento en acción: es ese 'simulacro de pasión' a la que se refiere Ramón. Simulacro, acaso, para que la pasión no se entienda de una forma melodramática, dado que el resultado de esta, en forma de metáforas o imágenes vendría a ser, usando palabras ahora del Ortega del 'Ensayo de estética', 'la superación o rompimiento de la estructura real [de las cosas], y su nueva estructura o interpretación sentimental, dos caras de un mismo proceso' (172). Este es el 'valor sentimental de las cosas', insiste Ortega (172). De este modo se llena de sentido filosófico ese título auto-concedido con el que Ramón se erige en el 'protector de las cosas'.

Esa superación o rompimiento tiene, al menos en este momento inicial del arte de Ramón, una virtualidad para la crítica social indudable, como se había insinuado, basada en la discontinuidad cubista de la percepción de la realidad. Así, la observación de piezas de hierro de una bicicleta en otra página de 'Tristán (Propaganda)' puede tener trascendentes resultados:

El hierro rebaja las ideas sociales y hasta las de derecho natural, y favorece, solo con interponerse en la ideación de la vida, esa discontinuidad a la que hay que someter las ideas, los afectos y las costumbres. [...] No olvidaré aquel principio de mi reducción espiritual, de mi reducción al límite y a la espora de mi capacidad. Yo atendí en aquel artefacto, más que a la idea de su comodidad y su velocidad, que ya sorprendían como ideas engañosas, a la idea de su hierro. (Gómez de la Serna 1996, 924)

Más allá de una reducción fenomenológica lo que aquí aplica Ramón es una crítica social desde su estética, donde el valor de uso y el valor de cambio (la idea de comodidad y velocidad del artefacto), asoman ya como punto de partida para un trabajo de creación poético que he estudiado en otro lugar en relación al valor de la cosa-mercancía en Ramón (Fernández Romero 2014). También es este el punto de apoyo a partir del que se desarrollarán sus posiciones políticas hasta 1936: desde una posición crítica antiburguesa, aunque menos radical que en los años de *La Región Extremeña* (1908-1909) en los años diez, hacia la asunción completa, ya en los años veinte, del consumo y las formas industrializadas del entretenimiento como terreno para una práctica de liberación personal.

Pero debo dejar de lado estas sugerencias del análisis para volver a ‘Tristán (Propaganda)’. Lo cierto es que en esos fragmentos citados Ramón no nos ofrece una imagen, un ejemplo de la fase positiva, creadora, este hacer sentimental del yo, pero sí nos lo da al final del libro, *Tapices*, donde incluye un pequeño número de greguerías, como la siguiente: ‘En el verano la ciudad está llena de timbres...’ (Gómez de la Serna 1996, 933). Para ser tan temprana, posee ya esa calidad alucinatoria, visionaria, humorística y sorprendente, de sus mejores greguerías. ¿A qué timbres se refiere? ¿Es una metáfora donde timbres aparece en lugar de cigarras, grillos, u otra suerte de sonidos producto de cualquier actividad humana? No queda claro, y no importa, por supuesto. Como escribe Ortega, nuevamente volviendo sobre su ‘Ensayo de estética’, la metáfora tiene tres dimensiones. Una y otra son los objetos, los dos objetos comparados y queda la tercera cosa, de la que las dos primeras son propiedad. Ésta última es pues el lugar sentimental o ‘la forma yo de ambas’ (170): ese momento de la intuición

certera, esa tarde, acaso de verano, la actividad de los sentidos y la imaginación, etc. Ramón opera como al dictado del Ortega de 'Ensayo de estética': 'el arte usa los sentimientos ejecutivos como medios de expresión y merced a ello da a lo expresado el carácter de estar ejecutándose. Diríamos que, si el idioma nos habla de las cosas, alude a ellas simplemente, el arte las efectúa' (171), nada más cierto para Ramón en esa greguería sobre un tiempo y un espacio.

La literatura así entendida es verdadero 'estado de cuerpo', como escribió Ramón en su ensayo de 1909 'El concepto de la nueva literatura' (Gómez de la Serna 1996, 156), estado sentimental del yo que se expande hasta absorber el universo en la mirada que une, transforma, crea imágenes-yo: 'En el mundo real —escribe Ortega en 1914 en el 'Ensayo de estética'— podemos tener las cosas antes que las palabras en que nos son aludidas, podemos verlas o tocarlas antes de saber sus nombres. En el orbe estético es el estilo, a la vez, palabra y mano y pupila: sólo en él y por él venimos a noticia de ciertas nuevas criaturas' (1993, 172). Toda la visión de Ramón, el círculo de su mirada, abarca el universo como sentimiento, expansión del yo no al modo romántico, sino como conciencia en continuo análisis y reducción fenomenológica, aunque nunca alejada del cuerpo, de la vida. ¿No ha sido esto lo que Ramón ha venido ensayando en estos textos de 1910-1912, en esta amalgama de teoría y práctica estética originalísima?

En conclusión, este joven Ramón comparte con Ortega el 'ir a las cosas' de que hablara Husserl; es decir, en el caso de Ramón (y también Ortega) la mirada diferente, el descubrir lo nimio cercano, la circunstancia. Y con la circunstancia la perspectiva encarnada en una literatura como estado de cuerpo.

Bibliografía

- Anderson, A. 2017. *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana.
- Anderson, A. 2018. *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, Futurismo, Dadá*. Sevilla: Renacimiento.
- Antliff, M. *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Atencia, J. M. 2003. 'Razón, intuición y experiencia de la vida. Coincidencias y divergencias entre H. Bergson y J. Ortega y Gasset.' *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 36: 67-98.
- Bou, E. 2012. *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Verbuert.
- Cardona, R. 1989. 'Introducción a la greguería', en Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, edición de Rodolfo Cardona. Madrid: Editorial Cátedra.
- D'Ors, E. 1912. 'Pel cubisme a l'estructuralisme.' *La Veu de Catalunya*, 1 de febrero de 1912, 6.
- Fernández Romero, R. 2014. 'RAMÓN, Sociedad limitada. Consumo y creación en la estética de Ramón Gómez de la Serna.' *Revista de Literatura* 152 (76), 549-574.
- Fraser, B. 2009. 'Imagen, materia, cine. Bergson, Deleuze y Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna.' *Hispanic Review* (77.4), 449-470.
- Fry, E. F. 1966. *Cubism*. London: Thames and Hudson, 1966.
- García, G. 2007. 'Libros de Ramón en la biblioteca de Ortega.' *Boletín RAMÓN* (15), 41-47.
- García, G. 2010. Ramón y el banquete a Ortega en Pombo. En *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert editor. 75-91.
- Gómez de la Serna, R. 1910. 'Artistas nuevos. Julio Antonio.' *Europa* (7), 104-105.
- Gómez de la Serna, R. 1915. "Los pintores íntegros. Catálogo-invitación."

- Gómez de la Serna, R. 1922. 'Los viejos lobos de mar. ¿Qué es la vida?' *El Liberal* 15444, 21 diciembre, 3.
- Gómez de la Serna, R. 1928. 'Variaciones. El héroe Felipe Marinetti.' *El Sol* 3284, 11 febrero, 1.
- Gómez de la Serna, R. 1996. *Obras completas, I. 'Prometeo' I. Obras de juventud (1905-1913)*, edición de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, R. 1998. *Obras completas, XX. Escritos autobiográficos I*. edición de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, R. 1997. *Obras Completas IV. Ramonismo II. Greguerías. Muestrario (1917-1919)*, edición de I. Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R. 1999. *Pombo*. Madrid: Consejería de Educación. Comunidad de Madrid-Visor Libros.
- Gómez de la Serna, R. 2005. *Obras Completas XVI. Ensayos/Retratos y biografías I. Efigies. Ismos. Ensayos (1912-1961)*, edición de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, R. 2013. *Obras Completas VIII. Total de greguerías (1926-1962)*, edición de Pura Fernández. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Lacau St Guily, C. 2010. *Une histoire contrariée du bergsonisme en Espagne (1889 – années 1920)*. Paris : Université de Paris III.
- Larbaud, V. 1923. 'Presentation de Ramón Gómez de la Serna.' En Ramón Gómez de la Serna. *Échantillons*, traducción de M. Pomès y V. Larbaud, v-xx. Paris: Bernard Grasset.
- Martínez Collado, A. 1988. 'Modernidad y nostalgia en la reflexión estética de Ramón Gómez de la Serna.' En Ramón Gómez de la Serna. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, edición de Ana Martínez Collado. Madrid: Tecnos.

- Martínez Collado, A. 1997. *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Martínez Expósito, A. 1995. 'La infiltración del cubismo en el teatro joven de Gómez de la Serna.' *Voces de vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias "El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias"*, edición de Fidel López Criado. A Coruña: Universidade, 57-80.
- Navarro Domínguez, E. 2002. 'Ramón, Marinetti y el contexto político de *Prometeo*.' *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*, edición de Eloy Navarro Domínguez y Rosa García Gutiérrez. Huelva: Universidad de Huelva, 2002.
- Navarro Domínguez, E. 2003. *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nebreda J. J. 2008. *En sombra, en humo, en sueño. Calas extemporáneas en la historia de la literatura española*. Granada: Universidad de Granada.
- Nicolás, C. 1988. *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*. Cáceres: Publicaciones Universidad de Extremadura,.
- Ortega y Gasset, J. 1981 'Variaciones sobre la circum-stantia'. En *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 125-142.
- Ortega y Gasset, J. 1993. 'Ensayo de estética a manera de prólogo.' En *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid. Revista de Occidente-Alianza Editorial.
- San Martín, J. 1994. *Ensayos sobre Ortega*. Madrid: UNED.
- Schammah Gesser, S. 2015. *Madrid's Forgotten Avant-Garde. Between Essentialism and Modernity*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Sobejano. G. 1967. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- Soldevila-Durante, I. 1988a. 'El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana.' *Revista de Occidente* (80), 31-62.

- Soldevila-Durante, I. 1988b. 'Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Gómez de la Serna). En *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, edición de Nigel Dennis. Ottawa: Dovehouse Editions, 23-44.
- Vagueresse. E. 2010. 'Ramón Gómez de la Serna et la renovation du roman avant 1920.' *Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux*, edición de Élisabeth Delrue. Paris: Indigo-Université de la Picardie, 233-249.
- Ynduráin, F. 1988. 'Ramón en la *Revista de Occidente*.' *Revista de Occidente* (80), 70-81.
- Zlotescu, I. 1987. 'El libro mudo, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna.' En Ramón Gómez de la Serna. *El libro mudo*, nota a la edición e introducción de I. Zlotescu, 13-67. Madrid: Fondo de Cultura Económica.