

RECREAR «EL VERDADERO LÍO DE LA VIDA»: PROGRAMA ESTÉTICO Y ESTRATEGIA EDITORIAL DETRÁS DEL CICLO RAMONIANO DE LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Laurie-Anne Laget

Universidad de la Sorbona (París IV), CRIMIC

RESUMEN

Teniendo presente que las cuatro obras que Ramón identifica en 1947 como «novelas de la nebulosa» abarcan más de veinticinco años y se definen como ciclo *a posteriori*, el presente artículo propone una aproximación al ciclo «nebúlico» desde la construcción discursiva metatextual que lo rodeó (en prólogos, ensayos y epistolarios) para demostrar que nació de una voluntad de Ramón de construir para sí mismo cierta imagen social de escritor y así consolidar, desde el exilio, su figura de novelista de vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna, novelas de la nebulosa, textos programáticos y ensayos, autoridad literaria, literatura experimental, Joan Merli y Editorial Poseidón.

ABSTRACT

«Recreating “el verdadero lío de la vida”: aesthetics and editorial strategies behind Ramón’s Novel of the Nebula». Only in 1947 did Ramón define as a series his “Novels of the Nebula”, a literary cycle written over twenty five years. This paper focuses on the metatextual discourse surrounding the whole series (in prologues, essays or letters). By doing so, it aims at showing how the design of the series was born from Ramón’s desire to build a certain social image of himself as an avant-garde writer.

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna, Novels of the Nebula, prologues and essays, literary authority, experimental literature, Joan Merli and the publishing company Poseidón.

El novelista abría siempre las puertas con miedo, porque detrás de las puertas están los personajes de novela esperando.

Ramón Gómez de la Serna, *El novelista*

En su «Preámbulo al espacio literario del ‘Novelismo’», I. Zlotescu, la editora de las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna, recordaba que «varias de las



novelas [...] dormían hasta la fecha el sueño de los justos en bibliotecas, y a veces ni siquiera. Como en tantas otras ocasiones, el amante de la obra ramoniana tenía que acudir, para encontrarlas, a la ayuda de benévolo coleccionistas y de librerías, conocedores de las secretas peregrinaciones de los libros raros» (1997: 13). Ciertamente, la recuperación sistemática de la obra narrativa de Ramón ha sido una de las fases más tardías en el redescubrimiento del autor iniciado a mediados de los años cincuenta¹. Hubo que esperar hasta finales de los años ochenta para poder leer los primeros análisis monográficos sobre la narrativa ramoniana (López Criado, 1988; Charpentier Saitz, 1990; Rey Briones, 1992; McCulloch, 2007; Navarro Domínguez, 2008), completados por una serie de trabajos más recientes sobre la forma del microrrelato aplicada a la obra ramoniana (Valls, 2008)².

Las razones del tardío interés de la crítica hacia la narrativa ramoniana han sido profusamente comentadas, desde la tenue frontera entre ficción y autoficción que aparentan las novelas ramonianas —y que llevó a parte de la crítica a centrarse en una lectura biográfica de las mismas— hasta el sistemático «escamoteo de la realidad» (Nora, 1962: 149), pasando por el problema de la estética del fragmento inherente a la prosa ramoniana —que la incapacitaría para el género de la novela—. Como lo señala E. Navarro Domínguez, «justificar a Ramón como novelista todavía es un tópico durante los años ochenta y noventa» (2008: 25). En ese sentido, la crítica es heredera de la primera recepción de la novela ramoniana en los años veinte (Laget, 2014: 172-177), que resume el siguiente juicio anónimo:

De un escritor tan libre y espontáneo como Gómez de la Serna, hecho al fragmentarismo visual y especializado en la atomización argumental, sobre quien un crítico ha dicho muy justamente que sus obras maestras no duran más de siete

¹ Tras las pioneras tesis de V.M. Bornemann (1955) o de R. Cardona (1957) y las monografías dedicadas a la vida y obra de Ramón a raíz de su muerte (Gómez de la Serna y Sánchez Granjel, 1963; Camón Aznar, 1972; y Umbral, 1978), los estudios de los años sesenta-ochenta tendieron a privilegiar las greguerías y la formación intelectual de Ramón (Jackson, 1963; González-Gerth, 1973 —tesis cuyo último capítulo ampliado se convertirá la primera monografía sobre el ciclo de las novelas de la nebulosa [1986]—; Llanos Álvarez y Barrère, 1980; Nicolás, 1983, así como Navarro Domínguez, 1994). Una labor esencial para el conocimiento de la narrativa ramoniana fue entonces la de reedición de las novelas ramonianas, cuyos principales hitos fueron las ediciones críticas de *El incongruente* por J.-C. Mainer, de *La quinta de Palmyra* y *El chalet de las rosas* por C. Richmond, de *La viuda blanca y negra* por R. Cardona o de las *Seis falsas novelas* por I. Zlotescu (Gómez de la Serna, 1972, 1982, 1986, 1988, 1989). A mediados de los años noventa arrancó la publicación de las *Obras completas*, que permitieron la recuperación definitiva del «Novelismo» ramoniano y a las que cabe añadir por su decisiva introducción la edición de *El novelista* a cargo de D. Ródenas de Moya en 2005. Casi a la par que esas nuevas ediciones E. García de Nora (1962), I. Soldevila Durante (1980) y R. Spires (1988) dedicaban un capítulo a Ramón en sus respectivas historias de la novela española contemporánea y los primeros artículos sobre la narrativa ramoniana —centrados especialmente en *El novelista*— aparecieron a partir de los años ochenta (véase bibliografía).

² Léanse, al respecto, los pormenorizados estados de la cuestión críticos de Ródenas de Moya, 1999: 77-81 y Navarro Domínguez, 2008: 20-29, así como Prestigiacomo, 1999.



líneas y que la línea ocho marca el punto final de disgregación, no podría esperarse ciertamente su tránsito al cultivo de la novela³.

Por ese reconocimiento tan problemático como novelista, Ramón multiplicó a lo largo de su producción narrativa estrategias de defensa y autopromoción de su obra a través de prólogos, ensayos o escritos personales (epistolarios) y autobiográficos. Me interesaré aquí precisamente por este entorno discursivo de las novelas de la nebulosa y por el papel que cumplió en el diseño del ciclo, teniendo presente en todo momento que las cuatro obras que Ramón identifica como novelas de la nebulosa⁴ abarcan más de veinticinco años y se definen como ciclo *a posteriori*.

Para entender lo que está en juego detrás de la creación, en 1947, de la etiqueta «novelas de la nebulosa», estudiaré la estrategia editorial diseñada por el autor para promocionar su obra novelística y el modo en que afirmó su autoridad literaria, presentándose a sí mismo como autor de una literatura radicalmente nueva: «Dar una novela sin el verdadero lío de la vida me parece una cosa baladí. [...] Yo todos los días creo [...] que voy a poder hacer otra clase de literatura, algo que sin ser incomprensible sea completamente otra cosa» (1962: 8, 16). Esta toma de posición le permitió recuperar, aparte de su última novela inédita en esa fecha *¡Rebeca!*, dos de sus novelas publicadas en los años veinte, así como los gérmenes de una teoría de la «novela nueva» que venía promocionando desde la década anterior. Demostraré que, al diseñar el ciclo «nebúlico», Ramón retomó distintos elementos de intentos previos de presentarse como novelista moderno, para proponer una aproximación al ciclo desde la construcción discursiva metatextual que lo rodeó. Me parece, en efecto, que el ciclo nació de una voluntad de Ramón de construir para sí mismo cierta imagen social de escritor y así consolidar, desde el exilio, su figura de novelista.

1. «LA OBRA DE ARTE NO PUEDE EVITAR SU PUBLICIDAD»

Un ciclo de novelas publicadas a lo largo de más de veinticinco años implica contextos de elaboración sensiblemente distintos. *El novelista* (1921-1925) y *El incongruente* (1922) se publican en los años veinte, una época en la que Ramón es reconocido en la vida literaria madrileña por su labor periodística y busca la consagración como novelista, mientras que *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947) aparecen fuera del mercado español, en Santiago de Chile y Buenos Aires, con una

³ [Anónimo], «Índice de lecturas», en *Cosmópolis*, 42 (1922): 167.

⁴ Me refiero a *El incongruente*, *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*. He procurado usar las primeras ediciones de las novelas cuando me ha sido posible, excepción hecha de *¡Rebeca!*, a cuya edición de 1936 no he podido tener acceso y que citaré por la segunda edición (1947). Citaré *El incongruente* a partir de la edición de 1922 y de la reedición a cargo de J.C. Mainer de 1975 para los capítulos añadidos en 1927. Citaré *El novelista* a partir de *La Pluma* (1921-1922) y de la edición de D. Ródenas de Moya de 2005, que recupera el texto de 1925. Por último, y tras compulsar las variantes con la edición original, citaré *El hombre perdido* a partir de la segunda edición (1962).



intención marcadamente más experimental de la que dan fe las teorías coetáneas que Ramón desarrolla en ensayos y prólogos. No obstante, una misma idea une esas dos épocas: el presentarse como novelista modélico, lo que implica que Ramón se convierta en «infatigable publicista de sí mismo», tal y como lo demostró N. Dennis en un decisivo análisis de la trayectoria del autor hasta 1936, que permitía comprobar hasta qué punto este «recurre constantemente a la publicidad para conquistar un público de lectores o admiradores, hacer que los productos de su imaginación estén siempre presentes en el mercado y así conseguir el reconocimiento público que quiere» (2009: 203).

Al referirse a la producción novelística de los años veinte, la crítica cita unánimemente el capítulo xli de *Automoribundia* sobre la decisión de Ramón de convertirse en novelista para conseguir el reconocimiento último en el panteón de las letras españolas: «Había que escribir una novela larga, algo sostenido, con título novelesco. Hasta que no lograrse eso no sería escritor» (1948: 292). Para conseguirlo, Ramón fue multiplicando colaboraciones a lo largo de esa década en las colecciones semanales de novelas cortas⁵ y publicando con regularidad sus primeras «novelas grandes», como *El incongruente* y *El novelista*. En una carta de mediados de los años veinte a J. Ortega y Gasset, le pedía al que era entonces director de la *Revista de Occidente* y editor de CALPE que publicase dos títulos en su catálogo: *La quinta de Palmyra* y *El novelista* (entonces por publicar en la editorial Sempere, pero que no vería la luz antes de 1925), confesando explícitamente que «la historia de mi publicidad no era muy verdadera y auténtica siendo por eso por lo que ahora me apresuro a publicar unos cuantos tomos *legibles* que poner en las manos de la curiosidad que nace ahora por mi obra»⁶. Uno de los objetivos explícitamente formulados de *El novelista* era, pues, proponer un producto capaz de corresponder a una demanda comercial para ampliar la presencia ramoniana en el mercado literario.

Así se puede entender el subtítulo que da a la obra cuando aparece primero por entregas en *La Pluma*: se trata de un «novelario» mediante el cual Ramón ofrece a sus lectores un muestrario de sus dotes narrativas⁷ y se dota de una ‘tarjeta de presentación’ como novelista, encabezada por una firma prestigiosa: la de Valery Larbaud, «gran señor de la literatura francesa» y entonces clave para el posible éxito editorial de Ramón en Francia. El «novelario» incluso le permite ensayar técnicas de mercadotecnia, como el anunciar desde esta misma revista la publicación inminente

⁵ En otro trabajo me centré en esa profusa producción de narrativa breve, en la que Ramón procedía, a mi modo de ver, a «ramonizar» los temas de éxito del mercado editorial para integrar las fórmulas editoriales del momento a su repertorio literario y poder proponer su versión ramoniana de las mismas a las casas editoriales y a las colecciones de novelas cortas de gran difusión. Ramón [quería así] demostrar su capacidad de escribir novelas canónicas, perfectamente capaces de incorporarse al mercado de consumo cultural» (2014: 177).

⁶ Fragmento de una carta conservada en la Fundación Ortega y Gasset bajo la signatura C-1883.

⁷ Por mucho que la crítica haya señalado los límites del parecido entre Andrés y Ramón, ambos son, de hecho, autores de una misma novela corta: «El inencontrable», publicada fuera de *El novelista* en el primer número de *El Cuento Literario* (3-iv-1925).



del tomo con siete capítulos inéditos (xxiii-xxix): «Como en el tomo en 8.º que formará *El Novelista* ha de despertar de nuevo el interés de los que le han leído por entregas en LA PLUMA, queremos que encuentren en el *ineditismo* de esos capítulos [...] el premio a su segunda lectura»⁸.

Del mismo modo, parece imprescindible recordar que *El incongruente* se publicó originalmente en la colección «Los humoristas» de CALPE —una etiqueta que Ramón aceptó primero «a regañadientes», pero que le permitió ser identificado y reconocido por el público⁹—. La novela cumplía así con la idea que el público podía tener de Ramón a principios de los años veinte: se trataba de una novela escrita por ‘el autor de las *greguerías*’ y humorista profesional conocido por sus artículos de prensa diarios y conferencias estrambóticas. Es significativa la presentación que hacía de la obra C. Rivas Cherif en su reseña de la época: insistía en una «consideración esencial, y que importa consignar muy especialmente, de que su autor atiende ante todo a conquistar lectores. Es decir, que su literatura es de entretenimiento; que aspira a divertir, a interesar» (*La Pluma*, 30: 396). Las propias declaraciones de época del autor sobre *El incongruente* a la vez que subrayaban la originalidad de la obra («abría un nuevo camino en la trabazón novelesca») recalcan sobre todo no era más que una «novela de la fantasmagoría pura y desternillada» (1924: 539), que pretendía ser amena para los lectores.

En los años treinta-cuarenta, la constante preocupación por parte de Ramón por la difusión y promoción de su obra se hace especialmente sensible porque el ritmo de publicación de sus novelas decrece considerablemente —con cuatro títulos en total para las décadas treinta-cuarenta: *Policéfalo y señora* (1933), *¡Rebeca!* (1936), *El hombre perdido* (1947) y *Las tres gracias* (1949), a diferencia de las 30 novelas cortas y 12 novelas grandes publicadas a lo largo de los años veinte—. Una vez fuera del mercado español, para el que había elaborado toda su obra narrativa siguiendo determinados patrones comerciales de los años veinte, Ramón tiene que volver a definirse como novelista proponiendo un nuevo modelo de obra narrativa. Estratégicamente, *¡Rebeca!*, la primera novela que publica en América Latina, se abre con una dedicatoria a V. García Calderón, «uno de los valores más auténticos y avizores de América»: quien había sido propuesto para el premio Nobel de Literatura dos años antes le sirve a Ramón de padrino en el continente americano¹⁰. En cuanto a *El hombre perdido*, la intención propagandística es obvia en la medida

⁸ Se trata de la nota que encabeza la última entrega de la novela en *La Pluma* (1922), 29: 287. El neologismo (cursiva mía) parece indicar que Ramón es el autor de esta nota.

⁹ «La sociedad me hizo humorista. Al principio acepté este título a regañadientes. Después me he visto forzado a figurar dentro de ese marco que es como uno de esos marcos tristes donde se ponen los títulos universitarios», declara Ramón en una entrevista a Frédéric Lefebvre, traducida en *Automoribundia* (1948: 804).

¹⁰ El retrato ramoniano de V. García Calderón contiene formulaciones análogas: «Hemos vivido la misma época —él sin perder capítulo porque estaba en el centro del Universo— y nos hemos encontrado [...] acordes y fraternos» (1990: 70).



en que inaugura el programa estético de las novelas de la nebulosa, en el que me detendré a continuación.

Indudablemente, las finalidades y estrategias adoptadas por Ramón son muy distintas en cada época. El objetivo de los años veinte era integrarse en el mercado de la narrativa trabajando sobre géneros comerciales, de los que era emblemática la fórmula de la novela corta de las colecciones semanales (Laget, 2014). Dos décadas después, la postura de Ramón consiste en presentarse a sí mismo como autor de una literatura radicalmente nueva y experimental, dirigiéndose a otro tipo de mercado: rechaza a todos los lectores «claudicantes y amanerados que aman los libros de argumento seguido» (1962: 15) y elige a unos lectores marcados por valores vanguardistas, siguiendo una clara voluntad de distinción —en sentido bourdiano—. Estas declaraciones de intenciones tan dispares llaman la atención, a mi modo de ver, sobre la artificialidad del ciclo. En vez de dar el ciclo por hecho, me parece legítimo cuestionar su coherencia y la función que cumplía para Ramón, siguiendo las pautas que ya dieron González-Gerth y Navarro Domínguez (2008: 73). Desde el punto de vista de las estrategias editoriales, por ejemplo, la significación de las novelas cuando se publicaron es muy distinta al nuevo sentido que les dio el autor en los años 40, al recuperarlas para hacer resaltar en el seno de su obra novelesca una tradición de vanguardia y así «recabar [su] puestecito en el santoral de los precursores» (1947: 33-34)¹¹. Es más: me parece esencial tener presente esta artificialidad del ciclo para entender el sentido de la creación de las novelas de la nebulosa en los años 40: Ramón construye *a posteriori* el ciclo para dotarse de un programa estético coherente.

¹¹ Lo mismo se podría argumentar respecto a la noción de nebulosa. Aunque aparezca precozmente en la obra de Ramón desde *El alba* de 1923 (como lo señala González-Gerth, 1986: 129) y en la novelita *Todos* de la edición de 1925 de *El novelista*, hay que esperar al «Prólogo a las novelas de la nebulosa» de 1947 para conocer la reflexión teórica del autor sobre la nebulosa, esa «suerte de caos cognoscitivo a través del que se expresa la inestabilidad o zozobra existencial», en palabras de D. Ródenas de Moya (2005: 196). Indudablemente es tentador interpretar retrospectivamente el personaje de Gustavo —«caso agravado del mal del siglo, de la incongruencia» (1922: 7)— como una primera plasmación del «lío de la vida» que reivindicará Ramón en los años cuarenta. Así lo sugiere el final del primer capítulo de la obra: «Ni de la novela de esta misma época ni de la de después se pueden seguir con cierta cronología las peripecias. Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de capítulos» (1922: 11). Pero la incongruencia sirve más bien de recurso estilístico para escribir la novela *a contrapelo* del personaje. No tiene el libro la ambición de enseñarnos «cómo es la vida» (algo que reivindicará Ramón en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», 1962: 9), sino proponer un retrato lúdico de un personaje singular, con una tonalidad «optimista» (1922: 74) que nos obliga a matizar esa lectura retrospectiva. Del mismo modo, la experimentación nebulosa en *El novelista* se limita al intento de una «novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad y de la totalidad» (2005: 205). Ello sugiere que, pese a la presencia del concepto desde los años veinte en los escritos de Ramón, la reflexión articulada al rededor de la nebulosa es coetánea del diseño retrospectivo del ciclo en los años cuarenta.

2. SE HACE CICLO AL PROLOGAR: LA TEORÍA DE LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Novela fundamental, a la vez origen y colofón del ciclo, *El hombre perdido* nos permite entender el significado de las novelas de la nebulosa para Ramón a través de dos paratextos programáticos: el prólogo que abre la obra definiendo el programa estético de las novelas de la nebulosa y la solapa de la edición original que subraya desde el punto de vista editorial el interés de la obra. A estos dos textos hay que sumar el valioso epistolario entre Ramón y Joan Merli acerca del proyecto del libro en la editorial Poseidón¹², que proporciona un testimonio directo de los planes editoriales que concibió Ramón desde mediados de los años cuarenta¹³.

Aunque se encuentre una sola mención explícita a la nebulosa en una carta de la navidad de 1945 (donde Ramón evoca *El hombre perdido* como «mi nebulosa novela de la nebulosa»), en el epistolario de Ramón a Merli es donde se ve nacer el ciclo. Un elemento llamativo de este archivo es la constante asociación entre *El hombre perdido* y *El novelista*. Ramón insiste en la necesidad de recuperar su novela de los años veinte y acaba presentándole a su editor la siguiente estrategia editorial:

El Novelista es una novela río, libérrima, española, llena de cosas. Quizás la mejor de las mías y la casi ignorada por todos. Léala, haga un contrato [...] y envíemelo a firmar. [...] En esa novela anunciaremos *El hombre perdido*, en que probaré su atrevimiento, y que estoy escribiendo para vd. Eso moverá todo lo anterior y todo lo futuro (carta 16, ¿1944?, cursiva mía).

Se trata de una primera formulación del futuro ciclo con una función claramente identificada: preparar el lanzamiento de *El hombre perdido* y promocionar la obra ramoniana en general. En palabras del autor, *El hombre perdido* es «mi eslabón principal» (carta 48, 01-04-46) y le confiesa a Merli que «me interesa mucho que salga este libro pues es como mi *primera novela* por los muchos años que llevo sin lanzar una inédita» (carta 51, 26-08-46). Una vez acabada la corrección de pruebas, añade: «Espero que *El hombre perdido* esté tirándose a toda máquina pues en este momento no duermo pensando en el efecto que puede producir esa extraña novela» (carta 55, 04-12-46). El especial interés que tiene Ramón en la promoción de *El hombre perdido* es, pues, doble: por una parte, le permite presentarse de nuevo como novelista en la Argentina y el mundo hispanohablante a través de la publicación conjunta de su «novelario»-‘tarjeta de presentación’ de los años veinte y de su primera novela inédita desde hace más de una década; por otra, quiere ofrecer una novela

¹² Editorial en la que Ramón publicó múltiples obras suyas (a menudo, reediciones): en primer lugar y lógicamente por haber sido Merli marchante de arte, sus biografías de pintores: *Goya* (1942), *Velázquez* (1943), *José Gutiérrez-Solana* (1944); la primera edición aumentada de sus *Ismos* (1943) y las novelas *La viuda blanca y negra* (1943), así como *El novelista* (1946).

¹³ Archivo de 76 cartas conservadas en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss. 22 986/1.



«extraña», cuyo «atrevimiento» ha de garantizar la fama de su autor y de su editor. Con *El hombre perdido*, Ramón aspira obviamente a una recepción crítica mayor que la que recibieron en su momento *El novelista* y sobre todo *El incongruente* —novela «de la que no se ha dicho nada», se quejaba en su primera autobiografía, y que ahora reviste un nuevo sentido de «primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso» (1924: 539, 1972: 33)—.

Es llamativa en las cartas la insistencia en la singularidad de la novela, que Ramón asocia repetidamente a la labor de Merli como editor: «Siempre Merli queda muy en alto, como el único capaz de lanzar cosas arriesgadas, ensayos osados en pos del ideal, como este mi *El hombre perdido*» (carta 51). Algo que confirma una carta posterior en la que hace el balance de sus últimas publicaciones en Poseidón: «Yo proclamo a voz en grito que vd. es un editor único que ha publicado libros míos que no se hubieran atrevido a publicar los otros» (carta 67, ¿1948?). En todo momento Ramón es consciente de que sus últimas novelas no son novelas de público fácil, puesto que se dirige ahora al mercado de la literatura de prestigio vanguardista y quiere apostar por una forma de literatura experimental. Significativa al respecto es la aparición del concepto de «lo indecible» en una carta exclusivamente dedicada a *El hombre perdido*:

Mi querido y gran Merli: muy bien la edición de *El Hombre Perdido* [...].

Mi emoción —que repetiré en el ejemplar que he de dedicarle— es que sólo vd. es capaz de lanzar un libro así, en que se ensaya lo indecible, pero es que usted ha estado siempre lleno y sigue estándolo de lo indecible de mejor calidad (carta 57, 27-12-46).

La insistente referencia a esta noción no puede ser casual en Ramón, precisamente en el momento en que está ultimando la estrategia de lanzamiento del ciclo retrospectivo de las novelas de la nebulosa. El autor tiene probablemente en mente el ensayo «Las palabras y lo indecible», que había publicado en la prestigiosa *Revista de Occidente* en 1936, el año en que también apareció *Rebeca!*. Ambos textos son reveladores de la producción ramoniana de los años treinta, centrada en la escritura ensayística —en esta década de los años treinta, publica no menos de 18 ensayos, tres veces más que en el período 1909-1929—. En aquel momento, Ramón se ha convertido en intelectual, después de que Ortega lo haya coronado como novelista moderno a la altura de Proust y Joyce en *La deshumanización del arte* (1925) y le haya abierto las puertas de *Revista de Occidente*¹⁴. Deja atrás la producción novelística híbrida de los años veinte, a medio camino entre lo popular (por los medios en que se publicaba: las colecciones de novelas cortas semanales) y lo estilísticamente moderno. En adelante, la narrativa ramoniana se quiere presentar como una producción cada vez más experimental: esa evolución es la que viene a sancionar el ensayo «Las palabras y lo indecible».

¹⁴ Donde sintomáticamente el primer texto que publica en el número 2 abre la serie de sus «falsas novelas».



Las primeras páginas del ensayo valen como declaración de intención: «La nueva poesía y la nueva literatura han libertado las palabras, y las palabras obran por su cuenta [...]. Por eso los escritores tienen derecho al desvarío verbal» (1936: 56-57). Partiendo de las palabras y del lenguaje, el ensayo pretende poner en tela de juicio la lógica analítica, abriendo una vía que radicalizará el «Prólogo a las novelas de la nebulosa»¹⁵. El elemento central del texto es la invención del «punto de vista de la esponja»:

No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes [...]. Un punto de vista unilateral no nos convence y entonces nos adaptamos a lo que se podría llamar el punto de vista de esponja [...]. El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada [...], mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas entre las cosas (63-64)¹⁶.

Ese punto de vista «multiorbicular» (65) es una forma de analogía libre y gratuita que ofrece al autor y a sus lectores una percepción renovada de la realidad. Se trata de «entr[ar] en lo indecible como descubridores, hallando nuevos materiales» (65), un lema que pondrán en práctica *Rebeca!* y *El hombre perdido*, protagonizadas por un personaje definido en un caso como «el contemplador de las musarañas» (1947: 7) y en el otro como «el pesquisa interminable» (1962: 179). Desde la autoridad del discurso teórico, «Las palabras y lo indecible» afirma la necesidad de una mirada nueva capaz de «abandonar el absurdo enfoque rectilíneo» (1936: 65), es decir, de liberarse de la aparente univocidad de las palabras y las cosas para proponer una literatura experimental. Aunque a la altura del año 1936 Ramón no haya diseñado aún el ciclo de las novelas de la nebulosa, no podemos sino advertir la presencia en el ensayo de la palabra «nebulosidad»: «El logro de la inspiración está más lejos y es la estratosfera de las palabras en plena nebulosidad» (59). La conclusión a la que llega Ramón constituye un programa estético para sus obras futuras, trazando «el camino de lo nuevo indecible»:

En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incoordine y se encuentra la belleza de las palabras, y la química de sus combinaciones [...]. Es una liberación por la incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior. Por este camino de lo nuevo indecible [...] se va a la nueva poesía. [...]

No hay otro camino, y por eso hay que no hacerse los desatendidos, y en nuestro papel de literatos vigilantes, tratar de captar la única forma apetecible. [...] Porque

¹⁵ Recuérdese la afirmación emblemática de este texto: «Ahora que el mundo ha entrado en una pausa de paz, voy a dar en serie varias novelas de la nebulosa, pues cada vez estoy más convencido de que decir cosas con sentido no tiene sentido» (1962: 8).

¹⁶ El «Prólogo a las novelas de la nebulosa» contiene varias frases que hacen eco a esta declaración. Por ejemplo: «La realidad tal cual es cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma» (1947: 8).



éste va a ser el estilo fatal del porvenir, su subversión vital, hay que adoctrinar sobre él (69 y 73).

«Las palabras y lo indecible» abre la vía del «estilo nuevo» (73), de la subversión y lo indecible de modo notablemente imperioso: Ramón se autodefine como «literato vigilante» e investido de la autoridad de señalar el camino de la narrativa moderna. En este sentido se puede considerar el ensayo de 1936 como un antecedente teórico pertinente para Ramón a la hora de definir el ciclo nebuloso y se entiende que haga referencia a la noción de indecible —que desde 1936 le servía para posicionarse— en el epistolario con Merli.

En la carta a Merli anteriormente citada, Ramón recalca la importancia estratégica de otro elemento del paratexto de *El hombre perdido*, la solapa: «No digo nada de la solapa por lo excesiva, aunque tengo que declarar que está en ella entendido —como quisiera que estuviese en los críticos— el sentido de la obra» (carta 57). La construcción retórica del texto es muy hábil, superponiendo la voz de Ramón (con extensas citas del prólogo de la obra) y la del editor, que subraya la importancia de la novela y anuncia —matizándola en todo momento— su complejidad para servir de instrucciones de lectura del libro. Las novelas de la nebulosa se presentan así como un «ciclo que aspira a evadirse de la lógica sin perderse en lo ilegible». Más explícitamente que en el «Prólogo» ramoniano, la solapa nos sitúa entre una voluntad de distinción y un acercamiento al público, al describir así la obra:

¿Asistimos a una fantasmagoría inédita, digna del humorismo genial, siempre lozano, de don Ramón? La ecuación es mucho más profunda. En ese «sueño no soñado ni recordado, sino real» se va al «hallazgo del alma» de un Hombre perdido por bueno, que en vez de lo «regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasa por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida».

Hilvanando citas del prólogo, se empieza recordando la imagen de marca de Ramón: el «humorismo» (inmediatamente reconocible por el público), subrayando no obstante que este se ha vuelto más «profundo» por estar asociado en la novela a una reflexión sobre el hombre y la vida. El referente inmediato que viene a explicitar este punto es la figura de Chaplin, que no aparecía en las cartas de Ramón y cuya mención se debe al solapista¹⁷:

Es un vuelo caleidoscópico de sensaciones con las que el estilo jugosísimo del autor, ágil y pletórico como nunca, juega maravillosamente, y nos deja, al final de cada episodio, aquel sabor agridulce de la mímica chaplinesca que nos acerca a la

¹⁷ Chaplin ya aparecía en la nota de publicación redactada por Kra para la traducción al francés de *El incongruente*: «Gustave, héros-type où Ramón a concrétisé ses plus fantasques ambitions [...] demeurer comme un frère des héros du cinématographe, des Charlot et des Douglas Fairbanks» (*La renaissance*, 28-01-28: 11).

«quinta dimensión» ramonística y que no es, a la postre, sino la ironía «consciente de lo inconsciente», objetivo supremo de la más excelsa poesía.

Siendo Chaplin el paradigma del artista popular pero reconocido por la crítica intelectual de los años veinte y treinta¹⁸, es significativa la comparación en términos de potencial comercial y, simultáneamente, de prestigio intelectual. El solapista ambiciona para Ramón la misma acogida que las películas de Chaplin, preparando al público para una obra intelectualmente exigente pero también susceptible de ser leída como «juego maravilloso» y encontrar un público más variado. Es igualmente interesante observar cómo este párrafo final de la solapa reúne en un arrebato lírico destacados referentes de la cultura moderna —el cine, lo inconsciente, la poesía— que se convierten en el sistema de valores en el que se enmarca la novela. El problema que aparece tanto en el epistolario como en la solapa es el hecho de que la narrativa ramoniana de los años cuarenta constituye un tipo de literatura diferente que, por tanto, hay que presentar a los potenciales lectores de modo sumamente estratégico.

La última pieza en la construcción discursiva del ciclo es el prólogo de *El hombre perdido*, en el que Ramón se presenta como consumado «novelista de la nebulosa». Como introducción a su «primera novela completa nebulosa» (1962: 12), el autor expone su teoría de la superación de la novela realista¹⁹ mediante la busca de una realidad nueva: «Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral» (7), promesa de una realidad propiamente *ramoniana* que se define estratégicamente mediante una referencia al surrealismo —la corriente literaria con posteridad de las vanguardias históricas, que florece en América Latina desde los años treinta—. El valor de las novelas de la nebulosa es revelar esta «otra realidad ni tocada por [...] la pluma» (8). Para conseguirlo, Ramón rechaza la linealidad de las novelas convencionales y la aparente lógica de su «reproducción fiel» de la vida (9), para reivindicar «lo inesperado, lo escardado, [...] la incongruencia fatal, verdadero trastrueque sin cinismo y sólo por azar» (8). Satura su texto con expresiones que denoten la singularidad y la distinción de las novelas de la nebulosa: «Simplemente *otra cosa*» (9); «buscando cosas menos convencionales, menos amaneradas, en otras dimensiones de la vida» (10); «éste es un promedio de lo diferente, [...] de lo concebido como posible y del goce de lo inconcebible»; «es busca [...], deseo de ir a *otro sitio*» (11). Todas estas expresiones desembocan en un ingenioso retrato de Ramón como el «mayor realista del Mundo como no es» (10), en palabras de Macedonio Fernández —otro referente cultural central en la Argentina—, que Ramón copia estratégicamente en su prólogo. Con esta cita Ramón sugiere que la clave de las novelas de la nebulosa radica en su peculiar relación con la realidad (una de las nociones más recurrentes del texto). Concluye el prólogo diciendo que lo único que le convence «como motivo de escrituración [es] una cosa que no esté

¹⁸ Como da fe de ello la antología de textos de época reunidos en 2013 por D. Benda y J. Moure, *Charlot: histoire d'un mythe*, Paris: Flammarion.

¹⁹ La cita más famosa del texto es probablemente «Cada vez me indigna más la glosa naturalista y monótona de la vida» (8).



ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*» (16). Es significativa esta insistencia por parte del autor en los conceptos de realidad, realismo y *otredad* porque me parecen una nueva formulación de lo que ya había reivindicado en el ensayo fundacional de 1931, «Novelismo»²⁰. Hablaba entonces del «realismo de la vida moderna» (1931: 354), un realismo revisado y aumentado por las potencialidades creativas del desvarío, pero sobre todo centrado en la vida:

Yo no engaño a la vida ni con la Vida ni con el Arte.

En este mundo en que todo lo que sucede limitado, confinado, en plena asfixia, debía de haber novelas en que la vida estuviese resuelta con mayor amplitud, en mayor libertad de prejuicios, en imágenes audaces y claras.

Yo cuando vivo plenamente es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres (353).

La teoría de «la vida como principio fundamental de la escritura» (Navarro Domínguez, 2009: 63) es probablemente el referente teórico más constante de Ramón. Formulada precozmente en el primer ensayo literario del autor, «El concepto de la nueva literatura» (1909), la reflexión alrededor de la vida lo acompaña hasta convertirse en el centro del experimento de las novelas de la nebulosa: «Aquí está recogido algo del tejemaneje del vivir, su gangrenosa gaseosa, su sueño de realidad cambiado por una estilográfica» (1962: 11). La novedad del ciclo radica en ello: las novelas de la nebulosa forman parte de los «nuevos géneros» presentados en el prólogo como un imperativo para la literatura de la época:

Todos van a ser nuevos géneros durante una larga temporada, todos deben ser nuevos géneros. [...]

El escritor [...] tiene que lanzarse a la lotería de intentar acertar, de atrapar algo hondo en visión abultada, saltona y estridente.

Otra vez se le plantea como al principio de la literatura la osadía de la aproximación, el reconocimiento de las primeras cosas, el hallazgo del alma entre ese promontorio de la vida como hueso radical (13).

²⁰ Aunque este texto todavía pertenece a la dinámica de producción ramoniana de los años 20 (prueba de ello es la reivindicación de la novela corta con la que se abre el ensayo: Ramón defiende el género al que se ha dedicado de forma masiva desde 1921), es interesante notar que, en 1931, Ramón incluye simbólicamente su producción novelística dentro del panorama de los *Ismos*, señalando para su obra narrativa futura un lugar en la historia de las vanguardias. Retomando el tópico propio de las épocas de vanguardia según el cual las nuevas circunstancias del mundo exigen una escritura nueva, Ramón afirma en este texto la necesidad de una «novela nueva», capaz de seguir «la lógica de lo inesperado» (351) para entrar en consonancia con «la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas» (352). Sin sorpresa, se presenta a sí mismo como modelo de novelista nuevo: «La novela para mí, desde hace muchos años, ha sido este súper-realismo, esta suposición atestiguada de la libertad en la tierra» (354).



La vía trazada por Ramón aún es experimental²¹ pero el autor es consciente de que con las novelas de la nebulosa quiere proponer un estilo vanguardista que lleva promocionando desde años y, precisamente, el retomar antiguos argumentos mediante los cuales ya se había posicionado en el campo literario²² le permite presentarse como novelista moderno.

El singular «realismo» defendido desde el punto de vista teórico en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» se inscribe también en la línea de varios experimentos creativos llevados a cabo por Ramón a lo largo de quince años. No pierde la oportunidad de subrayarlo el autor: «Esta novela está en mi camino desde hace muchos años» (12). Desde el conato de la novela *Todos* de Andrés Castilla (razón de la inclusión de *El novelista* en el ciclo nebuloso) a *¡Rebeca!*, pasando por «Historia de medio año», publicada en 1935 en *Cruz y Raya*, varios textos de Ramón proponen distintos intentos de plasmar su teoría de la vida: el objetivo es conseguir una obra espontánea, sin normas y deliberadamente imperfecta («la novela debe ser una cosa mala que puede resultar una cosa buena», 1962: 15), cuya finalidad es «que salga esa cosa enmarañada y de elementos diferentes que es el hombre» (*id.*). En los últimos manuscritos del autor, hoy conservados en la Universidad de Pittsburgh, la carpeta dedicada a las ideas sobre la novela contiene varias notas en las que Ramón dice buscar «la novela recóndita, que aclare lo que pasa en la vida» (RGS Papers, caja 17: 7, n. 97). Para conseguirlo, «el argumento debe ser espontáneo, no comprado en la prendería de los argumentos. [...] La novela es cualquier cosa, cosas atinadas, procurando el más destrozado argumento» (caja 17: 7, n. 75, 83). Una de las puestas en práctica más explícitas de esta idea se encuentra en el capítulo xxix de *El hombre perdido*, que se abre con una programática afirmación («Nadie se encarga de saber lo que no somos», 1962: 133), yuxtapone durante cuatro páginas varios episodios del «divagar» del personaje (134) y se cierra revelando la clave de lectura del texto: «Éstos son recuerdos de una semana» (136) —recordando el experimento de «Historia de medio año», que pretendía completar «una novela de los tiempos actuales» al escribir «la historia verídica, precipitada e inquietante de un año, su atropello en el alma, su pasión en la inteligencia» (1935: 5)—. Así queda resumido el programa estético del Ramón novelista de los años cuarenta: «Lo que pasa es que a la novela no se la puede llamar novela. Más que género *es vida renovada*» (RGS Papers, caja 17: 3, n. 4, cursiva mía).

Más allá de la teoría personal y para asentar el marco teórico de su «novela de los tiempos actuales», Ramón convoca en su texto referentes literarios reconocidos en la época. Así, por ejemplo, el azar y el sueño están omnipresentes en el «Prólogo».

²¹ También es lo que sugiere el uso reiterado en el prólogo de la palabra «ensayo» para designar las novelas (9 y 13), así como el campo léxico de la ciencia que convierte la obra en «laboratorio» (15). Como ya lo anunciaba en *¡Rebeca!*, Ramón pretende con las novelas de la nebulosa darnos a «leer los libros que no se habían escrito, que no habían podido encontrar, donde se dijese las cosas que quizás abriesen brecha en esta vida» (1947: 56).

²² La «intencionalidad propagandística» está inscrita en la teoría ramoniana de la vida desde la conferencia de 1909 sobre «El concepto de la nueva literatura» (Navarro Domínguez, 2003: 166-219).





Son dos nociones emblemáticas del surrealismo²³, que Ramón tenía entonces muy presentes puesto que estaba trabajando en la primera edición al castellano del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, que proyectaba publicar en Poseidón. En otro trabajo analicé los ensayos que Ramón dedicó al surrealismo entre 1930 y 1956, en los que deliberadamente confundía el análisis de la significación del surrealismo con una conciencia aguda del ramonismo como poética de *lo nuevo*, sugiriendo que existía una continuidad entre su obra y el cuerpo teórico del surrealismo (Laget, 2009). En «Las palabras y lo indecible», por ejemplo, Ramón reivindicaba su participación a la estética surrealista al presentarla como una «doctrina enlazada a las otras doctrinas que de algún modo preconizaron todo esto. (El flexible que va por el tubo de metal de la lámpara tiene miedo de sentir escalofríos eléctricos a cualquier roce)» (71). La presencia de una greguería identificaba el ramonismo como una de las «doctrinas» afines al surrealismo y permitía al autor situar su reflexión teórica al amparo de una de las máximas autoridades de las vanguardias de la década anterior. Precisamente en este mismo ensayo, en el que se introducía la noción de «nebulosidad», Ramón asociaba automáticamente esta con el azar, uniendo ramonismo y surrealismo: «El logro de la inspiración [...] es la estratosfera de las palabras en plena nebulosidad. Sólo el azar la encuentra» (59).

Diez años después, la toma de posición es más indirecta pero sigue presente. En el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», Ramón aparenta adoptar una postura de prudente distanciamiento que le permite, en realidad, llamar la atención del lector sobre los vínculos entre su última novela y la tradición del surrealismo: «¡Cuidado! Pongo hoy en manos del lector un ensayo de una cosa que no es ni siquiera surrealismo» (9). Sin sorpresa, el lector descubre a continuación que el ciclo nebulítico se sitúa finalmente *más allá* del surrealismo puesto que «las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico —más allá del estado somnambúlico—» (12). El estado «nebulítico» tal y como lo define Ramón pretende superar las experimentaciones oníricas del surrealismo, reivindicando el principio ya comentado de la vida «sin tesis alguna»:

Las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico y con fervor de arte, pues no se trata de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna *la evidencia de que el hombre, en definitiva vive perdidamente perdido*. [...]

Mi *Hombre perdido* es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en *su náusea por la lucha por la vida sórdida* y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere *lo informe* (12-14).

²³ I. Soldevila Durante señaló el surrealismo como un denominador común entre las cuatro obras del ciclo (2003: 23). Cabe señalar al respecto que *Gustave l'incongru* —como las restantes novelas de Ramón traducidas al francés en los años veinte— se publicó en la editorial de Simón Kra, en la que también aparecieron los manifiestos del surrealismo (Laget, 2008: 29).

Con esta cita, vemos que otro componente del «estado nebulítico» es su parentesco con el existencialismo (cursivas mías en la cita). Varios críticos han comentado la «sombria» visión del mundo que ofrece la novela (Rey Briones, 1998: 248) y que caracteriza los años finales de la producción ramoniana (Soldevila Durante, 2003: 19-21). El cambio temático con respecto a las novelas de los años veinte-treinta es notable y Ramón lo expresa en términos existencialistas en su prólogo: la palabra «náusea» recuerda la novela epónima de J.P. Sartre, incorporada precisamente en 1947 al catálogo de la editorial Losada y que ya formaba parte del vocabulario literario de la época²⁴. Pero en la misma página Ramón menciona sobre todo uno de los escritores que se ha considerado como padrino del existencialismo, Franz Kafka: «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—» (1962: 12). La reivindicación no puede ser más explícita: *El incongruente* es una versión en castellano de Kafka *avant-la-lettre*²⁵. Ramón vuelve, de hecho, más pormenorizadamente sobre esta coincidencia un año más tarde, en la advertencia a la reedición de esta novela, que centra casi exclusivamente en Kafka:

Ante la segunda edición de esta novela que fue la más innovadora de mis novelas, tengo que declarar que aunque se publicó en 1922 y han transcurrido veinticinco años sin nueva reimpresión, no ha pasado inadvertida para las nuevas generaciones que se iniciaron después de su aparición en aquel lejano año. [...]

Y conste que entonces no había Kafka ni kafaismo, pues Kafka muere el año 1924 y hasta 1926 no aparecen en su idioma sus primeras obras, consagrándole Francia algunos años más tarde y volviéndose sólo entonces universal y citable (1975: 33).

La primera frase da el tono de esta advertencia con su retórica superlativa («la más innovadora») que confirma la dimensión estratégica del texto. Aunque la cronología de los hechos le dé la razón a Ramón, es llamativa la exageración con la que fecha el momento en que Kafka se volvió «citable». En realidad, *La metamorfosis* se publicó en la posible traducción de J.-L. Borges²⁶ en *Revista de Occidente* —de la que Ramón era colaborador habitual— en 1925, es decir, el año de publicación de *El novelista* en libro. Lejos de mí la intención de proyectar una influencia kafkiana sobre *El incongruente*, cuya tonalidad general dista mucho de la existencialista. Tan

²⁴ La solapa de esta primera edición subraya el efecto de moda que representaba entonces el existencialismo: «La boga del existencialismo no cesa. A la hora actual sumarán centenas y centenas los artículos, reportajes, estudios y hasta libros que desde hace más de tres años —desde el día siguiente a la liberación de París— se han dedicado en todos los países y todas las lenguas al existencialismo y a su más característico representante Jean-Paul Sartre».

²⁵ Reivindicación por otra parte muy ramoniana, puesto que el autor presentaba *El doctor inverosímil* como anticipación del éxito del psicoanálisis y *El dueño del átomo*, de la invención de la bomba atómica.

²⁶ Respecto a esta polémica se pueden consultar los artículos de Fernando Sorrentino, «El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo» [en línea: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/borg_tra.html] y Marietta Gargatagli, «¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges?» [en línea: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_14/10012014.htm].



sólo me interesa el gesto de afirmación de Ramón al darse un lugar relevante en la literatura de la primera mitad del siglo xx a través de ese acercamiento con la figura de Kafka²⁷. Si examinamos más precisamente la significación de Kafka en la Argentina de los años cuarenta, veremos que se trataba de un valor reconocido: en 1938, la primera edición argentina de *La metamorfosis* inauguraba la colección «La Pajarita de papel», dirigida por Guillermo de Torre en Losada. En 1943, pocos años antes de la publicación de *El hombre perdido*, este mismo texto integraba la colección de los «Clásicos contemporáneos» de la misma editorial. Esta referencia a un «clásico» ya influyente por su singularidad le permite a Ramón inscribirse en una tradición de escritores de vanguardia:

Hoy que va a correr de nuevo el mundo *El Incongruente* en edición clara, ágil y prolífica, quiero recordar todos estos datos de su advenimiento y *recabar para él un puestecito en el santoral de los precursores* (33-34, cursiva mía).

A la vez que esa reafirmación de su autoridad literaria, Ramón añade un elemento de promoción editorial al recordar que *El incongruente* forma parte de un ciclo —es «el eslabón perdido en la evolución que continúan *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*» (33)—, haciendo imprescindible la (re)lectura de las otras tres novelas. Precisamente todas se (re)editan entre 1946 y 1947: *El novelista* y *El hombre perdido* en Poseidón; *¡Rebeca!* en José Janés...

El denso conjunto de textos que rodean el ciclo ramoniano de las novelas de la nebulosa es imprescindible para entender el discurso que el autor va elaborando a la altura de los años cuarenta para presentarse desde el exilio como novelista experimental. Huelga recordar que en esa época Ramón está redactando sus memorias —*Automoribundia* apareció en Buenos Aires en 1948— y se plantea, por lo tanto, hacer el balance de su vida y obra, así como reivindicar su figura. Más allá del programa estético «de atrevimiento» que le permite exponer el ciclo nebuloso, Ramón reevalúa constantemente su propia situación literaria para posicionarse estratégicamente, acercando su obra a las firmas y corrientes más prestigiosas dentro del canon literario, a la vez que afirma su autoridad de novelista, creando la etiqueta de «novelas de la nebulosa».

A la hora de crear el ciclo, Ramón se sitúa como novelista a la altura de Kafka, al tiempo que define su escritura como superación del surrealismo y se posiciona como afín a la literatura existencialista. Hasta se podría considerar que, con la noción de «perdición», clave de la nebulosa ramoniana²⁸, Ramón acuña su versión personal (*ramonizada*, por así decirlo) del existencialismo. Así lo sugiere el inicio del capítulo xxvii de *¡Rebeca!*, en el que coinciden la noción de perdición y el imperativo de proponer *otra* literatura: «Perdido, cada vez más perdido en este tiempo de perdición en que parece como si en la tierra no hubiese ni caminos ni

²⁷ El hecho mismo de que se trate de un intento de recuperación *a posteriori* explica las aproximaciones cronológicas.

²⁸ El término y sus variaciones aparecen al menos ocho veces en el prólogo.



pueblos. [...] Hay que volver a inventar el lío de la vida, el laberinto, el préstamo del calor de las alfombras y la sorpresa de las ternuras» (1947: 103-104). La suma de esas direcciones da las grandes líneas del ciclo ramoniano: se trata, para Ramón, de consolidar desde el exilio su figura de novelista a través de una obra claramente identificable (mediante el sello del ciclo «de la nebulosa»), distintiva (personal) y asociada con tendencias novedosas (ya establecidas o en pleno auge) de la literatura internacional. Como se lo anunciaba a J. Merli en una carta en la que le proponía a su editor no menos de doce proyectos —entre los cuales dos títulos del ciclo nebuloso—: «Vamos hacia los libros creadores» (carta 43, 14-05-45).

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

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Juan Carlos dir. (2000-): *Boletín RAMÓN*, 1-21 [de imprescindible consulta es la página web que lo alberga: <http://www.ramongomezdelaserna.net>].
- BARRÈRE, Bernard (1980): *Jeunesses de Ramón Gómez de la Serna*, tesis inédita de la Universidad de Burdeos.
- BORNEMANN, Vilma M. (1955): *Ramón Gómez de la Serna and the greguería*, tesis inédita de Columbia University.
- DENNIS, Nigel (2009): «Ramón y la (auto) publicidad», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46: 201-228.
- (2013): «Introducción. 'La ruta de lo inesperado': Ramón y la novela», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras II*, Madrid: Biblioteca Castro: xvii-xxx.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1909): «El concepto de la nueva literatura», en *Prometeo*, 6: 1-32.
- (1922): *El incongruente*, Madrid: Calpe.
- (1923): *Ramonismo*, Madrid: Calpe.
- (1924): «Ramón. Mi autobiografía», en *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 473-555.
- (1934): «Las cosas y el ello», *Revista de Occidente*, cxxxiv: 190-208.
- (1935): «Historia de medio año», *Cruz y Raya*, 33: 5-59.
- (1936): «Las palabras y lo indecible», *Revista de Occidente*, cli: 56-85.
- (1943): *Ismos*, Buenos Aires: Poseidón.
- (1947): *¡Rebeca!*, Barcelona: José Janés.
- (1948): *Automoribundia*, Buenos Aires: Suramericana.
- (1962): *El hombre perdido*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1972): *El incongruente*, José-Carlos MAINER (ed.), Barcelona: Picazo.
- (1982): *La quinta de Palmyra*, Carolyn RICHMOND (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- (1986): *El chalet de las rosas*, Carolyn RICHMOND (ed.), Madrid: Cátedra.



- (1988): *La viuda blanca y negra*, Rodolfo CARDONA (ed.), Madrid: Cátedra.
- (1989): *Seis falsas novelas*, Ioana ZLOTESCU (ed.), Madrid: Mondadori.
- (1990): *Nuevos retratos contemporáneos*, Madrid: Aguilar.
- (2005): *El novelista*, Domingo RÓDENAS DE MOYA (ed.), Madrid: Espasa Calpe.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1973): *Aphoristic and novelistic structures in the work of Ramón Gómez de la Serna*, tesis de Princeton University publicada en 1986: *A labyrinth of imagery*, Londres: Tamesis books.
- JACKSON, R.L. (1963): *The Greguería of Ramón Gómez de la Serna: a Study of the genesis, composition and significance of a new literary genre*, tesis de Ohio State University.
- KAFKA, Franz (1925): «La metamorfosis», en *Revista de Occidente*, xxiv: 273-306 y xxv: 33-79.
- LAGET, Laurie-Anne (2008): «Ramón y Francia: un intercambio cultural en las primicias del surrealismo», en *Ínsula*, 742: 28-32.
- (2009): «Un prólogo desconocido de Ramón Gómez de la Serna sobre el surrealismo», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46: 156-199.
- (2012): *La fabrique de l'écrivain*, Madrid: Casa de Velázquez.
- (2014): «El mercado como retaguardia. La producción novelística de Ramón en los años veinte», en Álvaro CEBALLOS VIRO (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid: Visor Libros.
- LLANOS ÁLVAREZ, Teodoro (1980): *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen y evolución*, tesis de la Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ CRIADO, Félix (1988): *El erotismo en la novela ramoniana*, Madrid: Fundamentos.
- MCCULLOCH, John A. (2007): *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York: Peter Lang.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (1994): *La formación de las teorías literarias de Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, tesis de Northwestern University publicada en 2003: *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- coord. (2008): *Ramón Gómez de la Serna y la novela*, Huelva: Universidad de Huelva.
- (2009): «El concepto de la nueva literatura», ¿manifiesto vanguardista?, en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46: 45-75.
- NICOLÁS, César (1983): *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, tesis parcialmente inédita de la Universidad de Cáceres.
- NORA, Eugenio de (1962): *La novela española contemporánea (1927-1960)*, II, Madrid: Gredos, 93-150.
- PRESTIGIACOMO, Carla (1999): «Introducción a la novela de Ramón Gómez de la Serna», en *Alma mater*, 17: 37-54.
- RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA PAPERS, SC.1967.04, Special Collections Department, University of Pittsburgh.
- REY BRIONES, Antonio del (1992): *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Verbum.
- (1998): «Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna», en Javier PÉREZ BAZO (dir.), *La vanguardia en España*, París: Ophrys.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1999): «El novelista de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista», en *Revista hispánica moderna*, LII: 77-95.



- (2003): «Introducción», en Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El novelista*, Madrid: Espasa Calpe, 11-75.
- SERRANO ASENJO, Enrique (1997): «Relato posible de un cierto catálogo de la creación», en Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías. Muestrario*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 11-32.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 27-31.
- SPIRES, Robert C. (1988): *Transparent simulacra: Spanish fiction, 1902-1926*, Columbia: University of Missouri Press.
- VALLS, Fernando coord. (2008): «El microrrelato en España: tradición y presente», *Ínsula*, 741.
- ZLOTESCU, Ioana (1997): «Preámbulo al espacio literario del 'Novelismo'», en Ramón Gómez de la Serna, *El doctor inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 13-55.

