

MATICES EN TORNO A *EL HOMBRE PERDIDO*, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ioana Zlotescu

RESUMEN

Este artículo se propone dar algunas pistas de lectura de la novela *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna, obra intensa, escrita en primera persona por el personaje sin nombre, «perdido» en su errancia en busca de la «señal de vivir». Su lectura se complica debido al cúmulo impresionante de metáforas complejas y de «iluminaciones» de tipo greguerístico que recorren el texto. La novela condensa varios rasgos de la estética ramoniana: desde la obsesión por la fugacidad de la vida, fantasmagoría cargada de absurdo y de disparates, de inspiración goyesca, emparentado también con la lucidez de Cioran, hasta su estructura fragmentaria, antilínea, «atomizada».

PALABRAS CLAVE: Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, extrañamiento, mismidad, fragmentación, realismo, vagabundo, Goya, desconsuelo, soledad, «espíritu del tiempo» (*Zeitgeist*), disparate, suicidio, Cioran.

ABSTRACT

«Notes on Ramón Gómez de la Serna's *El hombre perdido*». This article seeks to provide a few reading cues for the novel *El hombre perdido* [*The Lost Man*] by Ramón Gómez de la Serna, an intense work, written in the first person by the nameless, "lost" character in his errancy in search of a "sign of life." Its reading is made more complicated due to the impressive accumulation of complex metaphors and aphoristic (gregueristic) "illuminations" throughout the text. The novel condenses several characteristics of Ramonian aesthetics: from his obsession for the fugacity of life, a phantasmagoria charged with nonsense and with the absurd, inspired by Goya and related to the lucidity of Cioran, to its fragmentary, anti-linear «atomized» structure.

KEY WORDS: Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, estrangement, the Self, fragmentation, realism, vagabond, Goya, distress, solitude, «spirit of the time» (*Zeitgeist*), nonsense, suicide, Cioran.

Entre los carriles de las vías del tren, crecen flores suicidas.
R.G.S.

La obra ramoniana emerge repleta de observaciones sueltas y de insólitos matices, rebosante de metáforas agudas —que no son solo las greguerías— sur-



gidas de una visión íntima y expresadas con palabras personales y en contextos inusitados, que brotan de esa lengua «extranjera» —como denomina Proust— al idioma personal creado por cada uno de los grandes escritores, «delirio», alejado del apagado lenguaje tópico, rutinario. Siempre fiel a sí mismo, a su razón vital, a su manera de ser e interpretar el mundo, Ramón Gómez de la Serna ha querido, desde sus comienzos, intentar dilucidar quién es él, cuáles son sus circunstancias para sentirse en plenitud, para *serse*, ser «íntegro» —«íntegro», palabra clave en su juventud—. El fundamento de su obra es el vitalismo con todos sus matices, desde el «mamiferismo» y la «afinidad de morbideces» con la mujer, ensalzados en *Morbideces* (1908), el «Concepto de la nueva literatura», memoria leída en el Ateneo en 1909 donde afirma que «la literatura es un estado del cuerpo» y la apetencia por la lectura de Nietzsche, tantas veces presente en la revista *Prometeo*, hasta el impulso vital de Bergson, la razón vital orteguiana y, aún más, hasta la fenomenología de Merleau Ponty, centrada en la percepción de lo circundante a través de los sentidos, fusión de la subjetividad con el mundo.

Nunca siguió una moda, tanto es así que su peculiar *ismo*, denominado por él *ramonismo*, no lo recoge como tal en su libro *Ismos*, de 1931 en señal de que, a pesar de sentirse compañero de las grandes figuras de la vanguardia en el camino de lo «nuevo», perpetuamente renovable («Lo nuevo son distancias que se recorren»), no quería asociarse a nada que pudiera considerarse sectario. Continúa diciendo, con orgullo de «precursor», en su «Prólogo» a *Ismos*, en referencia a las vanguardias: «He vivido antes de que naciesen y en estrecha confianza con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura». Al final de las vanguardias, se autodenominará «porvenirista», declaración plenamente válida hasta hoy mismo, ya que la obra de Ramón Gómez de la Serna, con todas las críticas a las cuales se le quisiera someter, nunca podría ser considerada «obsoleta» o, como dirían los franceses, *demodée*. Y esto, porque siempre ha ido perfilando sus aportaciones a la modernidad de ayer y de hoy, sobre el telón de fondo del *Zeitgeist*, del «espíritu del tiempo». El fundamento de su «razón vital» ha sido siempre la persistencia en la captación personal de este espíritu e ir caminando a la par con el ambiente que le circunscribía en cada momento, además de tener la perspectiva del pasado y proyectarse en el porvenir en un permanente estado de escucha y espera de lo que palpita detrás de las apariencias.

En este sentido de permanencia vital en el tiempo, Ítalo Calvino, en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio* (Ed. Siruela, Madrid, 2005), ideado en los años ochenta, considera —sorpresivamente para el lector que observa cómo las imágenes ramonianas vuelan, se desplazan móviles de aquí allá, dinámicas y exuberantes de vida y de símiles inesperados, aparentemente desordenadas— que la obra de Ramón se desarrolla dentro de un afán de exactitud. Dice Calvino: «La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente se cristaliza en una forma, adquiere un sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en la inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo [...]. Dentro de este marco ha de considerarse la revaloración de los procedimientos lógico-geométrico-metafísicos que se han impuesto en las artes figurativas de los primeros decenios del siglo y a continuación en la literatura: el *emblema de cristal* (cursivas mías) podría caracterizar a una constelación de poetas y escritores muy diferentes entre sí, y se refiere a Paul



Valéry, a Wallace Stevens, a Gottfried Benn, a Fernando Pessoa, a Ramón Gómez de la Serna, a Massimo Bontempelli y a Jorge Luis Borges. Y continúa diciendo Calvino: «El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es el modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema, y esta predilección resulta más significativa desde que se sabe que ciertas propiedades del nacimiento y crecimiento de los cristales se asemejan a las de los seres biológicos más elementales, constituyendo así casi un puente entre el mundo mineral y la materia viviente» (p. 79).

La obra de Ramón Gómez de la Serna, leída en su totalidad, abre perspectivas infinitas en cuanto a complejas e insospechadas interconexiones con distintos planteamientos literarios contemporáneos suyos o posteriores, desde los tiempos de la vanguardia histórica, a Cortázar y Macedonio Fernández, desde los patafísicos a Francis Ponge o Georges Perec, y a los existencialistas, entre otros, sin olvidar sus relatos breves, sean caprichos, disparates o fantasmagorías, y tampoco los esbozos de *happenings*, evidentes en tantas conferencias insólitas suyas. Vila Matas, en la entrevista del 29 noviembre de 2012 concedida a Luis Pousa en su bitácora *Farrapos de Gaita*, afirma, nada más y nada menos, que «Gómez de la Serna era un tuitero».

Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte* (1925), consideraba que Ramón, al lado de Joyce y de Proust, extremaba el realismo, superándolo «no más que por atender lupa en mano a lo microscópico de la vida». Es verdad, en su obra no hay jerarquías de temas mayores o temas menores, cosas o seres vivientes, todo puede convertirse de repente en un momento de iluminación, fuente de agudas greguerías o de otro tipo de inspiración literaria. Ramón Gómez de la Serna logra rescatar y convertir lo cotidiano, del que se nutre siempre, en algo insólito y lleno de gracia y sorpresas, desde los objetos del Rastro y los de su propio despacho hasta los distintos elementos de la naturaleza, desde la luna a los árboles, a las estrellas, a las moscas, y más y más..., así, ver al búho como a «un gato emplumado» o decir que «el agua se suelta el pelo en las cascadas». Pero esta es solo una parte de su mirada peculiar sobre el mundo.

Sus textos, fragmentarios e inmersos en continuas reanudaciones, convergen en una enloquecida intertextualidad de índole barroca-quevediana, aunque depurada de ornamentos y artificios clásicos, pero, en cambio, cargada de metáforas procedentes de fantasmas íntimos y colocadas en contextos distintos a los acostumbrados, contrarios a una habitual visión de la realidad, y que desembocan en lo que los formalistas rusos denominarían «extrañamiento» y que Ramón llamaría, simplemente, «absurdo», «incongruencia», «disparate».

A través de la intertextualidad ramoniana, el lector cómplice puede ir percibiendo, entre una obra y otras que la preceden o la siguen, algunas constantes «secretas» del escritor, hasta llegar a conjeturar cuál podría ser, en expresión de Charles Mauron, iniciador de la psicocrítica, su «mito personal» (trabajo complejo por realizar, entre tantos otros, en cuanto al análisis de la obra ramoniana, realmente inacabable). Situada también al margen del bosque de los símbolos baudelairianos, la obra de Ramón, a pesar de su aparente simplicidad (en muchos casos hablaría más bien de una inoportuna e ignorante simplificación por parte de lectores casuales), esconde una gran complejidad, especialmente en lo que toca a su manera de enfrentarse, como escritor, a la realidad, al realismo.



Ramón va más allá de lo microscópico y, partiendo siempre de la realidad, vislumbra —a través del tamiz de su visión personal— posibles y sucesivas metamorfosis de todo lo que le circunda. Dice en su ensayo «Novelismo», incluido en *Ismos* (1931): «La realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría, dando un sentido superior a lo que sucede y señalando sus nuevas formas [...]. Hay que desenglobar todos los disparates hay que dedicarse a lo increado [...]. Quisiera yo dar con lo fantasmagórico, que es algo real aunque inexistente, más diafanidad al barro originario y más convivencia en atmósferas que solo vivirán en un remoto porvenir [...]. No debe asustarnos que no sea de la realidad lo escrito, pues preferible es pintar lo que debía suceder, lo que debió suceder, que lo que solo sucede...» (*Obras completas* xvi, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp. 615-616). Acertó plenamente Macedonio Fernández en su dedicatoria, recogida por Ramón en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa»: «Al mayor realista del Mundo como no es» (p. 14).

Solo tras varias relecturas, al investigador y al lector cómplice se les desvela la unidad subterránea de sus textos, marcados por una nunca desmentida coherencia en cuanto a la *weltanschauung* del autor, centrada en una visión de grave humorismo en torno a lo efímero de la vida, siempre situado Ramón «entre el circo y la muerte», hasta llegar a denominarse en *Automoribundia* «humorista macabro». Su obsesión en cuanto a lo efímero de todo, su profundo y pertinaz sentimiento de fugacidad —de arraigo barroco-quevediano—, podría ser una razón de sus posibles desaciertos: la prisa, el deseo de abarcarlo todo y de dejar constancia de cada instante vivido, desembocan en una excesiva fecundidad, reprobada amistosamente por Ortega. Pero, al mismo tiempo y sobre todo, este permanente y terrible *momento mori*, esta insistencia en recordar en todo momento la desaparición de todos y de todo es también principal fuente del acierto y de la originalidad del escritor y, asimismo, secreto de su tan peculiar realismo, poco estudiado y cuyo horizonte de investigación puede ser muy fructífero (al lado también de tantas otras innegables facetas de la escritura ramoniana).

Apuntes, alusiones o elucubraciones en torno a su particular realismo abundan en sus textos, en fragmentos de aquí y de allá, ensayos, autobiografías, textos clasificables o novelas. Así, por ejemplo, en el apunte «Estética», del capítulo «Mi autobiografía», del libro *La sagrada cripta de Pombo*, de 1923, tras declarar que «me tengo prohibido» cualquier ensañamiento al uso entre los novelistas, dice Ramón: «Lo que brote brotará solo, sin amaño, con no desmentida espontaneidad, viéndolo llegar por caminos visibles, aceptando lo inesperado, lo contradictorio, lo que aparece a salto de mata» (Editorial Visor, Madrid, 1999, p. 688).

A Ramón, si la realidad se confunde con la actualidad, no le interesa: «Ocuparse de la actualidad nos descontenta [...]. Nosotros nos sentimos inactuales dentro de ella, llenos de otra actualidad más densa. Solo los que no tienen esta actualidad íntima son lo que hacen esa actualidad terrible y excesiva, que suena a hueco» (*La Tribuna*, Madrid, 19 de julio de 1914).

Cumbre de todo lo apuntado hasta ahora y de mucho más, imposible de exponer en un espacio breve, es, qué duda cabe, la novela *El hombre perdido*, de 1947. El hecho de que por razones técnicas, relacionadas con el número de páginas



habituales (en torno a las mil) para cada tomo de sus *Obras completas*, la novela citada se haya incluido en el volumen XIV, con un sumario en el que figuran obras de varios «Espacios literarios», como «autobiografía», «ensayo» y «novelismo», parece ser, según el concepto surrealista, consecuencia de un «azar objetivo», esto es, la coincidencia de un misterioso encuentro casual que acaba por demostrar un profundo sentido de congruencia. Con esto quiero decir que el hecho de estar incluida la citada novela en este sumario mixto la hace más comprensible, más expresiva y más coherente para el lector, debido a su afinidad anímica profunda con los demás textos. Presentada en el estricto «espacio literario del Novelismo», sus planteamientos quedaban más aislados y por lo tanto menos accesibles.

El profundo parentesco que une a todos estos textos, es decir, la pertenencia de todos ellos a la etapa más triste y solitaria de la vida del autor, lejos de su ciudad querida, Madrid, abandonado por muchos de los escritores del exilio por su afinidad (?) con el régimen de Franco (historia muy compleja que se merece un largo debate entre especialistas) y delicado de salud, me sugirió poner como título general al volumen citado el de *Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. Era tanto el desconsuelo de Ramón en esta época, que a partir de 1953 empezó su serie de *Cartas a mí mismo* y dice en la «Advertencia preliminar»: «La gran soledad del presente me hizo comenzar en América esa correspondencia conmigo mismo [...]. En un mundo ensombrecido y sin correspondencia, estas cartas aseguraron la entrada de algún sobre en el buzón de mi puerta, cuando yo estaba lleno de inquietante hambre [...]. Quizá ha habido alguien que se ha escrito a sí mismo, pero con un procedimiento retórico, dándose importancia doctoral o filosófica apelando al seudónimo».

De lo que dudo es que nadie ha intentado tan desgarradamente, con esta sinceridad desplanchada estilo fosa común, estilo emigrante sin nadie en el mundo» (ob. cit., p. 667). Todas las *Cartas* las inicia con «Querido Ramón» y en una de ellas afirma rotundamente: «Nos vamos momificando o mojamizando poco a poco y aún queda y quedará siempre un lado invariable de la naturaleza que nos volverá a identificar» (p. 708).

Y ahora, una última cita, directamente relacionada con el *realismo* de tipo *nebulítico* de *El hombre perdido*: «El mundo no es monotonía sino metamorfosis, recuerdo que da miedo, sorpresa de convertirse en otra cosa con colores de carnaval, con aristas que hieren la memoria» (p. 729).

Por otra parte, en su «Prólogo a las novelas de la nebulosa», de hecho, prólogo a *El hombre perdido* (última de sus novelas de la nebulosa, tras *El novelista*, *El incongruente* y *¡Rebecca!*), afirma Ramón que esta novela se propone ser el «confesionario atrevido y displicente de la vida» en un momento de «desorientación terrible».

Estas dos citas señalan por lo menos dos de las vías de acercamiento teórico a la novela, la primera y la más compleja, sobre la cual volveremos, es un acercamiento que iría por la vía del análisis de la estética enrevesada del *ramonismo*, y la segunda, un acercamiento más general, esto es, Ramón y sus circunstancias personales y del mundo de los años cuarenta, relacionadas todas ellas con aquella adecuación suya al *Zeitgeist*, 'espíritu del tiempo' citado más arriba; me refiero al «existencialismo» del cual Ramón es partícipe a su manera, subjetiva, íntima, profundamente personal. Siempre tuvo horror y miedo a las guerras. En la Primera Guerra Mundial escribió



artículos pacifistas y en el espíritu de los aliados, en el ya citado periódico *La Tribuna*, afín a los germanófilos; al comienzo de la Guerra Civil española abandonó todo lo que tenía y amaba: Madrid, su despacho, sus cosas, sus cuadros, todo, y también a su querido Pombo, por miedo a atentados y bombas, a la violencia. En plena Guerra Fría, estando él en Buenos Aires, le horrorizan los radicalismos políticos, el tener que tomar partido, tanto es así que, en la colección de sus manuscritos consultados en la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh, hay un dibujo hecho por Ramón con la cruz gamada pintada de rojo persiguiendo a un hombre asustado, corriendo por un pasillo (¿un hombre perdido?) titulado «estalinazismo». Este dibujo pertenecía a una carta enviada a su gran amigo Diego Rivera. Todo esto acrecienta su sensación del absurdo de la vida, que, por otro lado, siempre lo tuvo, llámese «incongruencia» o «disparate» pero que, en los momentos buenos de su vida, como fueron especialmente los años veinte, brotaba de un humor más risueño, era un absurdo aligerado del «desasosiego» (un día habrá que hacer un acercamiento entre Pessoa y Ramón Gómez de la Serna en este aspecto), aunque nunca lejos de la idea sartriana en lo que significa dar prioridad a la existencia de cada individuo ante lo estereotipado de las categorías preconcebidas, convencionales. El anónimo «hombre perdido», álter ego de Ramón, es hermano de Mersault y de Roquentin, solamente que estos dos últimos viven un absurdo más obvio, más diáfano, si se puede decir, en cambio las vivencias desoladas del hombre sin nombre de Ramón llegan a dispartarse hasta el «extrañamiento» mencionado más arriba.

En este sentido, es interesante señalar que la profesora Inés Martínez Sahuquillo, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca, menciona la novela *El hombre perdido* en su artículo «Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo xx: un análisis sociológico», al lado de otras grandes novelas como *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, y *El guardián entre el centeno*, de Salinger, como expresión del desasosiego social en cierta época del siglo xx, al lado de escritores e intelectuales existencialistas: «*El hombre perdido* es un retrato de hombre anónimo —ni siquiera tiene un nombre— que está embarcado en un peregrinaje errático en busca de algún sentido para la vida, una vida de la que está “desasido” y en la que no es capaz de orientarse» (*Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 84, 1998, p. 231).

Se podría decir que la novela *El hombre perdido* es, por varias razones, una cumbre de la serpenteante estética del *ramonismo*, desde su arranque hasta su estructura. Por ser menos complejo el planteamiento, empecemos con la estructura.

Ya desde el *Libro Nuevo* (1920), Ramón aboga, en su intransigente anti-conventionalismo (que incluía también al público burgués «matrimonial», adepto de novelas a la antigua usanza mencionado en 1923 en *Pombo*, de desarrollo lineal, cronología, etc.) por el «libro deshecho», «el verdadero libro, tal como salga, tal como caigan los dados, tal como surjan las cosas» (*Obras completas* v, edición citada, p. 50), para que más adelante, en una conversación con Santiago Vinardell, incluida en este mismo libro, afirme que su género preferido es «el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazarasen por fin» (p. 32).



Con razón y sutileza, Francisca Noguerol Jiménez, en su amplio artículo titulado «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo xx» (*Cuento en la red*, núm. 1, primavera 2000), denomina a Ramón Gómez de la Serna «defensor de la estética de la atomización», y cita el siguiente párrafo de la edición del libro *Greguerías* de 1991: «La literatura se vuelve atómica por la misma razón por lo que toda la curiosidad de la vida científica palpita alrededor del átomo [...]. Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente» (Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 66-67).

En el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» que, ya lo dijimos, encabeza *El hombre perdido*, Ramón insiste en que su lectura puede perfectamente hacerse al azar, según la apetencia del lector, sin tener en cuenta la numeración de los capítulos, pura formalidad. Este azar, abundantemente empleado por Ramón en prácticamente todas sus obras, a través de reiteradas reanudaciones y variaciones sobre un mismo tema, podría ser un estímulo, pero también un castigo para el investigador, que tiene que aprender a ser «salteado» como el nuevo tipo de lector comentado por Macedonio Fernández en 1967 en el libro *Museo de la novela eterna*; el «lector salteado», ágil, se convierte, según el escritor argentino, en una necesidad para la nueva forma de escribir novelas, quizás pensando en su querido amigo Ramón Gómez de la Serna y también en la *Rayuela* de Julio Cortázar, de 1963, todos ellos en el fondo adeptos de una cierta fórmula de «anti novela», o, si se quiere, de una nueva novela. Habría que recordar que Macedonio Fernández consideraba *El hombre perdido* una «greguería deshecha en llanto».

En cuanto al arranque de *El hombre perdido* se puede decir que se fundamenta en una suma de impulsos característicos ramonianos, desde aquel apuntar espontáneo de repentinas iluminaciones de tipo greguerístico haciendo caso a su «mirada fructífera» (decía, desde la época de la revista *Prometeo*, «soy un mirón, nada más que un mirón»), a sugerir vivencias íntimas directa o metafóricamente desde *Morbideces* (1908) y *El Libro mudo* (1911) y hasta varios capítulos de los dos libros sobre el café Pombo, así como en tantos prólogos, a «greguerías», a los «libros nuevos», a «disparates», etc., o en los distintos retratos y efigies (que se convierten a veces en espejos de su autorretrato); hay también ensayos en que toca aspectos teóricos de su visión en cuanto al acercamiento a la realidad y a su conversión en literatura, etc.

Al investigador «salteado» le toca unirlos para darles una coherencia estable, que, por otra parte, a pesar de estar dispersos, la tienen.

Una de las bases teóricas del arranque del *ramonismo* como estética literaria es la visión de la «esponja», del ensayo «Las palabras y lo invencible», publicado en la *Revista de Occidente*, enero de 1936:

El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretengo ser espongiario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a las limitaciones de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas de las cosas. [...] El punto de vista de la esponja —de la esponja hundida en lo subconsciente y avizora desde su submarinidad— trastorna



todas las secuencias y consecuencias, desvaría la realidad, [...] crea la fijeza en lo arbitrario... (*Obras completas* XVI, edición citada, pp. 793-794).

No hay personaje en la obra ramoniana, salvo quizás Gustavo, el «incongruente», que trastrueque y desvaríe más la realidad en su busca de encontrar el «secreto» de la vida y la «señal» del vivir que el «hombre perdido».

Un ejemplo —de tantos— de trastrueque delirante (siempre cargado de intensa poesía) podría ser la conversación entre el hombre perdido y las berenjenas: «La berenjena es más sostenedora de la vida que la tecnocracia. Una berenjena revela la forma de explosión generosa que se esconde en la tierra...». Y le dice la berenjena: «Sabemos lo que es vivir y somos como ojos sacados de la entraña de la tierra para conocer la caricia del sol, la profundidad convexa del espacio y la voluptuosidad del bulto»; y le contesta el protagonista: «Comprendo el sentido berenjenario del mundo» (*Obras completas* XIV, edición citada, pp. 150-151).

A la «visión multiplicada» de la esponja en cuanto a la estética ramoniana, habrá que añadir el texto titulado «Teoría del disparate» que encabeza el libro *Disparates*, de 1921. Afirma Ramón que «la especie de *disparate* [...] procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida: cuadros de pesadilla que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos; grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras; situaciones que se resuelvan sin resolverse, solo quedándose pasmadas en su absurdidad [...]. Todos esos conatos de drama, de escena, de realidad abrupta y borrosa [...], todos estos momentos que se clavan en la frente cuando menos febriles estamos, merecen que alguien los recoja de la realidad. Yo lo haré con sinceridad y *sin corregir* nada en el disparate ni *disparatarlo* más...» (cursivas del autor; *Obras completas* V, edición citada, pp. 443-444).

La visión multifacética, la incongruencia, lo delirante, lo disparatado, lo absurdo, todo lo insólito del peculiar realismo ramoniano cobra matices desolados en *El hombre perdido*. El itinerario en busca de la señal de vivir se traslada del espacio exterior, él mismo convertido en una fantasmagórica ciudad, al espacio interior de su más profunda intimidad.

Esta regresión hacia sí mismo la había experimentado en su juventud en *El libro mudo*, con el fin de defenderse, de alejarse de «ellos», la sociedad falsa y convencional, pero entonces, aquel espacio interior era luminoso, poblado de metáforas solares y marinas, una nebulosa benéfica, como el «sueño de un niño». Ramón estaba feliz en su despacho (todavía Pombo no había aparecido) rodeado de sus objetos, impregnado todo del olor a nardos de su querida ciudad de Madrid y asomado de noche al balcón, seguía oyendo el murmullo, la «greguería de la ciudad», palabra que aún no designaba el género todavía no creado por él. Acomodado en su despacho juvenil, Ramón Gómez de la Serna, en diálogo consigo mismo, decía al final del libro: «Ramón... ya he muerto civilmente... Por eso vivo tan en las afueras y puedo pasear a la buena de Dios [...]. Ramón, el anoecer ese tiene como ningún otro el amplio *mare magnum* en derredor, solo esta lámpara me ancla y me sitúa...» (*Obras completas* I, edición citada, p. 743).

Pero ahora, ya sin «ancla», desterrado, extraviado, forzosamente solitario, su prosa se convierte en *El hombre perdido* en un novelismo sombrío hacia adentro,



con una escritura cada vez más hermética, más aislada del mundo exterior, tanto es así que el propio Ramón declaraba en el prólogo que esta novela suya era de hecho un «confesionario».

En el análisis que hice del libro en el «Prólogo a los escritos del desconsuelo», argumentaba que la singularidad y la extraña belleza de *El hombre perdido*, novela escrita en primera persona, se debían a esta mezcla secreta, misteriosa, inédita de una verdad íntima, difícilmente descifrable, de índole autobiográfica presentada en clave de ficción, insólito delirio literario, poblado de fantasmas personales, en perpetuo diálogo consigo mismo o con personajes nebulíticos y fantasmagóricos, con objetos o con plantas, con el cielo, o con lo que sea.

Debido a tantos matices sumamente personales, el lector curioso tendría que leer en paralelo también algunos capítulos de *Automoribundia*, libro que Ramón estaba ya escribiendo por aquellos años. De hecho, *El hombre perdido* representa un paso más en el camino de su «automoribundez» hasta llegar a la desustancialización máxima en la novela *El hombre de alambre*, con paradas en andenes cada vez más desolados, como son *Cartas a mí mismo* o *Nuevas páginas de mi vida*, todos ellos reunidos, junto con otros títulos en este mismo volumen XIV de sus *Obras completas*, y que se merecen estudios por separado.

Se puede afirmar —y lo veo en cada relectura con más claridad— que *El hombre perdido* es la novela de la mismidad prisionera de sí misma, sin escapatoria al mundo real y, probablemente, incluso sin el deseo de esta escapatoria, ya que el mundo real podría ser mucho peor que las pesadillas imaginadas, un mundo palpablemente hostil y fuera de cualquier control personal.

Otro punto de arranque fundamental de la novela es la vuelta de Ramón al mundo de Goya, artista con el cual tuvo a lo largo de los años, por lo menos desde que escribió su biografía en los años veinte, una constante relación subterránea (tema para debatir en otro momento). En mi antes citado prólogo emito la hipótesis de que la novela *El hombre perdido* remite no solo por su estructura caprichosa y su contenido delirante a los *Caprichos* de Goya, sino también y especialmente por una maniobra sutil, no necesariamente obvia por parte del autor, sino más bien secreta, como un guiño al lector detectivesco, realizada en el primer capítulo de la novela. Veamos. En el azar de su deambular a primeras horas de la mañana, el protagonista sin nombre se encuentra con un vagabundo que se une a su errancia, formando así, según la denominación del propio protagonista, el dúo de los «dos hombres perdidos». Pero el vagabundo, el segundo «hombre perdido», da un rumbo a su vagar, allá, entre juncos, «al margen del río», a una «casilla a medio derruir». Después de abrir la puerta con un candado, le dice al primero: «Aquí paso la mañana hasta las dos [...]. Aquí se escondía Goya de todas las acechanzas». El vagabundo (en otro capítulo nos enteramos de que su nombre es Herreros) le guía hacia una mesa, diciéndole: «Asómese a esta mesa y vea las aguafuertes que nadie conoce». Y al mirar una tras otra las misteriosas láminas, dice nuestro hombre perdido: «La curiosidad más fiera me hacía levantar láminas y yo ponía cara de espejo atormentado, gestos espantados, con aspavientos de molino...» (pp. 67-68).

El lector conocedor de la obra y vida de Ramón se acuerda de cómo en el artículo «Paradigma de Goya», publicado en el diario *Arriba* del 31 de marzo de 1946,



el autor afirmaba: « [...] he imaginado que aún tiene una casilla misteriosa en unos de esos esteros del Manzanares [...] y en esa casilla tiene guardados cuadros que no vio nadie y aguafuertes que dejan estupefactos ha ido en ellos más allá de todos los más allaes...». Un detalle para tomar en cuenta es que este artículo apareció en marzo y que el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» que encabeza *El hombre perdido* está firmado por Ramón Gómez de la Serna en septiembre del mismo año 1946, un año antes de la publicación de la novela. Otro detalle, esta vez relacionado con ciertas costumbres de Ramón, es que «noctívago» como era, se acostaba de madrugada y aún más tarde y despertaba alrededor de las dos de la tarde.

En mi prólogo antes citado consideraba que esta novela era un complejo «juego de espejos», en el cual «Ramón-escritor se refleja en Goya vampirizándolo [...] y el Ramón-cotidiano se refleja en su doble, esto es, el vagabundo que no puede trasladar sus aventuras más allá de las dos de la tarde. [...] Ramón Gómez de la Serna, *perdido* entre la madrugada y el inicio de la tarde en la nebulosa del dormir [...] se alimenta del mundo de otro genio solitario e infeliz...».

Y así surgió la más irreal novela realista del desconsuelo del vivir, que es *El hombre perdido*. Y como si fuera un eco, una réplica desolada y lejana en el tiempo del joven de *El libro mudo* citado más arriba, feliz de sentirse libre, «al margen», en «las afueras» de la vida convencional, lejos de ellos, el «hombre perdido», constreñido por las circunstancias a vivir al margen de todo y de todos, es decir, en la más absoluta soledad, elegirá volver a la nebulosa, también al margen, feliz de irse hacia las afueras, al margen de la ciudad, lejos de sus «propietarios» y de sus mujeres engañosas.

Colocado entre las vías que podían ser una vías muertas, o no, de los trenes de mercancías que pasaban por allí, se pregunta: «¿Pasaría una de esas locomotoras que conducen veinte vagones dormidos desde hace tiempo en otras vías?», para que en seguida se diga a sí mismo:

Había creído que en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y hebroso, estaba la liberación, y ya estaba dispuesto a dormir en la extrema libertad [...]. Tumbado con largura de mapa y con la cabeza apoyada en una dulcamara de las que alternan con los cardos en el paraje frondoso, me desperecé de tal modo que varié de sitio mi esqueleto en el fondo de la carne y sentí un descanso supremo, preconizador de buenos sueños, y se me comenzaron a pegar los ojos (p. 281).

En el «Anexo final» del libro, aparece un «recorte del diario *El día*» que, en la sección de *Sucesos* dice: «En los terrenos baldíos que marginan la red ferroviaria del sur ha aparecido el cadáver de un hombre tan destrozado que no ha podido ser identificado. Parece ser que debió ser atropellado, mientras dormía, por uno de los trenes de carga, compuestos de innumerables vagones que llevan las mercancías al kilómetro número 5, donde se forman las expediciones definitivas».

El doble final del libro, el expresado en primera persona por el protagonista y seguido por el neutral «Anexo», profundiza aún más en la idea del anonimato del personaje sin nombre... La muerte misma le acoge como anónimo.

La idea del suicidio en la novela comentada es un tema para tratar aparte, y quizás no tanto en relación con la literatura existencialista de aquellos años, que



también, sino más aún, con la idea de la *vanitas* barroca en pintura y en literatura, heredera del *memento mori* clásico y raíz de la idea del *absurdo* contemporáneo, que asume la universal y eterna carencia del sentido de la vida y de la existencia, desde Franz Kafka a Emil Cioran. En cuanto a este último, basta con recordar el título de una de sus obras: *El inconveniente de haber nacido*, el breve capítulo sobre «El sentido del suicidio» incluido en el librito *Sobre las cimas de la desesperación* y varios aforismos dispersos en sus obras. Dice Cioran: «...estoy literalmente enfermo de la caducidad universal, no consigo prescindir de ella, estoy intoxicado con ella. Todo es perecedero» (E.M. Cioran, *Cuadernos*, 1957-1972, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 170). Lo que acerca a Ramón Gómez de la Serna a Cioran es esencialmente la lucidez y la idea de que el suicidio no es necesariamente consecuencia de un impulso sino la continuación de una idea persistente, cuyo eje fundamental es la libertad de elegir del ser humano, último consuelo en el desconsuelo. El «hombre perdido» deja su mismo suicidio en manos del azar que domina su errancia...: «¿Pasaría una de esas locomotoras que conducen veinte vagones dormidos desde hace tiempo en otras vías?».

Recibido: 15 de diciembre de 2015; aceptado: 20 de diciembre de 2015*



* Este artículo fue solicitado por la dirección de la *RFULL* a su autora en consideración a su amplia y brillante labor en el estudio de la producción ramoniana.