



# Teoría y práctica de la narrativa de Ramón Gómez de la Serna. Aproximación crítica a *El novelista*

Por Antonio del Rey Briones

Obra capital en la producción narrativa ramoniana, *El novelista* posee una especial significación en el conjunto de la misma, y en el de la novelística española de nuestro siglo, en virtud de ciertos rasgos que, incomprensiblemente, no han sido destacados hasta ahora. Por ejemplo, apenas se ha reparado en la interesantísima dimensión teórica de este texto, donde Ramón expone por primera vez con cierta sistemática -y a su manera, en congruencia con su estética: mediante una expresión figurativa- sus ideas acerca de la creación novelesca. Y tampoco ha merecido demasiada atención la fórmula utilizada para integrar sin estridencias los elementos teóricos y los específicamente narrativos en un relato de nuevo cuño que, en cierto sentido, supone el alumbramiento de la metaficción contemporánea. Si a ello se añade la circunstancia -asimismo omitida por la crítica- de que aquí confluyen la mayoría de las líneas novelescas ensayadas por el autor, parece claro que nos hallamos ante una obra crucial, punto de referencia inexcusable, que es preciso analizar con detalle para acceder al entendimiento cabal de todo un orbe de ficción.

Pero antes de adentrarnos en ella, conviene hacer algunas precisiones en torno a su gestación y escritura, ya que éste no es asunto suficientemente aclarado hasta la fecha.

En efecto, aunque Ramón asegura que redactó *El novelista* en "El Ventanal", su retiro de Estoril<sup>1</sup>, los datos que poseemos en este sentido demuestran la inexactitud de tal afirmación. Sabemos, en efecto, que Ramón deseaba construirse una casa en Estoril y que este proyecto sólo pudo llevarlo a cabo tras la muerte de su padre, acaecida en febrero de 1922, contando para ello con su parte de herencia y la ayuda

---

<sup>1</sup> "En el hotelito ya construido escribo mi novela testamentaria *El novelista*, además de *Cinelandia* y las *Falsas novelas* aprendiendo más profundos secretos de la soledad avizora y preparando *La quinta de Palmira (sic)*.", *Automoribundia*, p. 444.

providencial de un premio de la lotería<sup>2</sup>. Por tanto, no es probable que el hotelito pudiera terminarse antes de 1923, mientras que *El novelista* comenzó a publicarse por entregas en *La pluma* a partir de diciembre de 1921, meses antes del fallecimiento de don Javier, y concluye su publicación en la citada revista en el número correspondiente a octubre de 1922, donde se incluye una nota en la que se pretende justificar la omisión de algunos capítulos intermedios<sup>3</sup>, lo cual daba a entender que la obra ya se hallaba redactada en su totalidad y sólo por razones editoriales se ofrecía una versión abreviada de la misma. En cualquier caso, la novela ya estaba escrita -cuando menos en una primera versión- antes de que Ramón pudiera habitar "El Ventanal".

Hay, sin embargo, fundadas razones para afirmar que Ramón amplió el texto primitivo para su edición en libro, ya que el que apareció en *La pluma* consta sólo de 22 capítulos (30 contando los 8 que se afirma se han suprimido: entre el XX y el XXIX -y no del XXIII al XXIX, como, por error, se dice allí-), mientras que el de la primera edición, Valencia, Sempere, 1923, comprende 47<sup>4</sup>. Probablemente, los capítulos añadidos en el nuevo diseño de la obra fueron elaborados ya en "El Ventanal", lo que explicaría la confusión del escritor respecto a las circunstancias en que redactó su novela<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> En el cap. I.XIV de *Automoribundia* cuenta Ramón las vicisitudes por las que atravesó la construcción y posterior venta de "El ventanal"

<sup>3</sup> "Poseyendo *La pluma* los derechos de propiedad de esta novela grande de Gómez de la Serna y preparándose a darla a la publicidad en edición íntegra, saltamos desde el capítulo XXIII al XXIX, para dar los últimos, en que se desenlaza en un ambiente feliz y algo melancólico la fecunda vida de Andrés Castilla. Como el tomo en 8º que formará *El novelista* ha de despertar de nuevo el interés de los que la han leído por entregas en *La pluma*, queremos que encuentren en el ineditismo de esos capítulos, en que el novelista comienza y desenlaza unas cuantas novelas más, el premio a su segunda lectura". (p. 287)

<sup>4</sup> La reelaboración afectó también a la disposición del texto, pues los capítulos XX y XXIX de *La pluma* se corresponden, respectivamente, con el XLV y XLVI de la 1ª edición, por lo que los capítulos suprimidos en *La pluma* pasaron a ocupar en Sempere un lugar distinto.

<sup>5</sup> En *La Pluma* (nº 29, octubre, 1922, p. 288) el novelista pide al editor de sus obras completas un adelanto "para comprarse un hotelito en una playa perdida de Portugal, donde

## Composición

En *El novelista* se integran dos estratos narrativos: el primero, que cumple la función de relato-marco, incluye la historia que tiene como protagonista al escritor Andrés Castilla, circunscrita exclusivamente a su actividad literaria; el segundo está constituido por las novelas que va escribiendo este personaje durante la etapa de su vida que se refleja en la obra, de las que se transcriben, al hilo de su elaboración, algunas de sus páginas. Ambos estratos se alternan y entrecruzan a lo largo de la obra configurando un complejo entramado textual que trata de reproducir en su propia tesitura, de forma que resulte convincente, las circunstancias y contingencias de la creación literaria, sorprendida en su propia inmanencia o, empleando el concepto acuñado por Tacca, en su fenomenicidad<sup>6</sup>.

La integración de un relato -o de muchos, como es el caso de *El novelista-dentro de otro*<sup>7</sup>, estructura narrativa conocida bajo diversas denominaciones,<sup>8</sup> implica

---

corregiría las pruebas de sus obras completas y escribiría las nuevas, hijas de la nostalgia de todo." Este fragmento sufre en la edición de Sempere esta significativa variación: "para comprarse un hotelito en una playa, bajo la amenaza del Vesubio, en el único paraíso de la vida que es un buen clima..." (p. 381). Más adelante se lee en *La pluma*: "Toda la costa recuerda la inundación antigua y presagia la futura. Rien en anfiteatro las costas", (p. 292). Y en Sempere: "Toda la costa recuerda la inundación antigua y presagia la futura. El Vesubio tiene intenciones ocultas que enervan y entusiasman. Se decía él: "Rie en anfiteatro la costa". (p. 388) Parece claro que cuando Ramón culmina su novela, consciente de la imposibilidad de mantener "El Ventanal", ya tenía preparada su "huida" a Nápoles.

<sup>6</sup> O. Tacca, *Las voces de la novela*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1978, cap. IV.

<sup>7</sup> Aunque esta técnica viene utilizándose desde las antiguas colecciones de cuentos hasta la novelística contemporánea, esta narración ramoniana presenta en este sentido significativas particularidades respecto a sus más remotos o recientes parientes formales, como puede apreciarse contrastando el uso que se hace de este procedimiento en *El novelista* con el que encontramos en *Las mil y una noches* o *El Decamerón*, o, por mencionar casos más actuales, en *Contrapunto* de A. Husley o en *Los monederos falsos* de A. Gide. Frente a los ejemplos citados en primer lugar, la obra de Ramón posee un marco narrativo más complejo y desarrollado, con una función diferente -plantear una teoría de la novela y hasta su propio

la superposición de diferentes grados de ficción: en primer término, desde la perspectiva del lector, se encuentra situado el mundo imaginario correspondiente al relato-marco, aquí representado por lo que podríamos llamar "la novela" de Andrés Castilla, y más al fondo, un segundo universo más, digamos, irreal, puesto que se genera a partir de la fantasía de un personaje ficticio, en el que se inscriben "las novelas" de Andrés Castilla. Sin embargo, la frontera que separa ambas series novelescas no se halla claramente definida, o por mejor decir, es tan permeable que no puede considerarse propiamente como tal. De ahí que, en ciertas ocasiones, coincidan en un mismo ámbito imaginario, suprimida la distancia que los separa en el plano de la ficción, el mundo de Andrés Castilla y el de sus criaturas. Así ocurre, por ejemplo, cuando el novelista traspasa el umbral de sus creaciones sugestionado por la vívida impresión que emana de ellas:

"Andrés veía el barrio tan vivamente que se sentó a descansar en una piedra de la calle. Su despacho estaba muy oscuro, pues la luz del novelista no debe esparcirse mucho por la habitación.

El novelista estaba en ese momento que, siendo el más claro y verdadero de la novela, anega en su propia realidad". (cap. II)

O cuando, a la inversa, son los seres de ficción los que, cobrando vida propia, acceden al mismo nivel de realidad que su autor, según acontece, por ejemplo, en el capítulo IV, donde el protagonista de *La Resina* acude a visitar al novelista para pedirle ayuda.

Dejando a un lado la inequívoca ascendencia cervantina de este recurso, es

---

método creador- y una integración más orgánica entre éste y los relatos engastados, que representa un salto cualitativo: el que media entre la simple colección de cuentos y la articulación de una especie narrativa más evolucionada, la novela. En relación con las obras de Huxley y Gide, la de nuestro autor concede más relieve a los relatos integrados, además de establecer una comunicación más íntima entre los diferentes estratos narrativos.

<sup>8</sup> Vid. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977; L. Livingstone, "Duplicación interior y el problema de la forma de la novela", en A. y G. Gullón, eds., *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 163-198; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 85-88 y M. Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 140-154.

patente la afinidad que guarda en este sentido la ficción ramoniana con otras creaciones coetáneas, especialmente con *Niebla*, de Unamuno<sup>9</sup>, si bien es preciso señalar que la conjunción de vida y literatura adquiere en ambas novelas un significado divergente, pues si en la *novela* unamuniana la confrontación del autor con su personaje aboca a una lacerante interrogación acerca de la problemática consistencia de la realidad, que alcanza a la del propio autor, en *El novelista* nos conduce a una conclusión de signo afirmativo: la potencia vivificadora de la fantasía.

### *El novelista como metanovela*

Más allá de sus contenidos circunstanciales o anecdóticos, el auténtico argumento de *El novelista*, su sustancia temática última, es la propia creación novelesca, asunto al que se subordinan todas las demás instancias del relato. Y es precisamente esta peculiaridad lo que otorga a la obra su condición de metanovela, término con el que quiero referirme a la novela en que el autor, paralelamente al desarrollo de la fábula, expone y comenta sus ideas acerca del género, de manera que sus postulados teóricos se correspondan con su realización narrativa.

No es éste desde luego un procedimiento privativo de nuestra época, ya que, desde sus orígenes, la novela ha compaginado a menudo la función fabuladora con la metanovelesca, seguramente porque, al tratarse de una especie narrativa heterodoxa, sin prestigiosos antecedentes en la tradición literaria, precisaba dar cuenta, a modo de justificación, de su razón de ser. Este propósito es patente en algunas obras fundacionales del nuevo género narrativo, como el *Quijote* o *Tristram Shandy*, que ya pueden considerarse auténticas metanovelas. Pero es sin duda en nuestro siglo cuando el novelista ha utilizado más asiduamente su propia obra como instrumento de reflexión sobre su quehacer, recurriendo para ello a una fórmula que viene siendo uno

---

<sup>9</sup> Recuérdese el cap. XXXI de la *novela* unamuniana. Cfr. L. Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 336 n.: "*El novelista* de Gómez de la Serna, es un proyecto semejante a *El profesor inútil* de B. Jamés, pero más unamuniano y, por lo tanto, con intenciones más trascendentales: la ficción no es menos real y suficiente que la propia vida; cualquiera puede reconocerse un día en las páginas de un libro, en un ente de ficción que tiene su mismo nombre, su misma fisonomía, sus sueños y sus quehaceres, pero que ha sido concebido por un autor a quien no conoce".

de los principales rasgos distintivos de la metanovela moderna: la inserción de un personaje -por lo común un escritor- que asume vicariamente los puntos de vista del autor en su concepto de la creación novelesca y trata de actualizarlos a través de diversos textos narrativos de su invención inscritos en el marco general del relato.

De acuerdo con estos presupuestos teóricos, *El novelista* constituye el ejemplo más acabado de este tipo de composición, su realización arquetípica, y supone además la inauguración de la corriente metanovelesca en la narrativa contemporánea, aunque lamentablemente, salvo alguna significativa excepción<sup>10</sup>, el lugar que por este motivo le corresponde de pleno derecho a esta obra ramoniana ha venido asignándose a novelas que, sobre ser de aparición más tardía, responden a planteamientos menos audaces y radicales<sup>11</sup>.

En relación con la teoría novelística de Ramón, este libro constituye una notable contribución al esclarecimiento de sus claves principales. Pero *El novelista*, además de la expresión artística de un determinado concepto de la novela, es también el testimonio de una apasionada relación con la literatura, un fervoroso alegato en favor de la imaginación creadora, e, incluso, un interesante documento, dado su carácter autobiográfico, que nos ilustra cumplidamente sobre los curiosos hábitos del autor en su práctica de la escritura. Todo ello se nos revela a través de la figura de Andrés Castilla, quien, como trasunto inequívoco del autor, representa en todo momento el punto de vista de éste, tanto en los principios estéticos que mantiene como en las actitudes vitales que encarna. Y es en los encuentros y discusiones que Andrés Castilla sostiene con otros personajes de la novela -críticos, novelistas, escritores, admiradores e incluso con criaturas de su invención- como se van perfilando, de forma

---

<sup>10</sup> La de J. Domingo, para quien *El novelista* constituye una "verdadera novela de novelas (...) y anticipación de la intrusión del escritor en la gestación de su obra, que veremos repetida en importantes novelas posteriores o contemporáneas." (J. Domingo, *La novela española del siglo XX*, T. I, Barcelona, Labor, 1973, p. 114).

<sup>11</sup> Resulta difícil de admitir que un crítico como Guillermo de Torre, que tanto contribuyó a la exégesis y difusión de la literatura ramoniana, asegure, omitiendo toda referencia a *El novelista*, que "Con la excepción de *Contrapunto* de Huxley, forzoso es reconocer que la novela desdoblada, la novela en que el novelista se interroga sobre lo que está haciendo, sometándolo a crítica ante el lector, no llegó a alcanzar realizaciones absolutas." (G. de Torre, *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 547).

novelizada o dramatizada y en un tono abiertamente polémico, los postulados en que Ramón fundamenta su concepto del género.

Artista intuitivo sobre todo, Ramón considera que es la inspiración y no la técnica lo que distingue al auténtico creador de ficciones del simple artesano de la novela. Así se expresa en la obra en una significativa escena en la que, tras un altercado con un crítico insidioso, Andrés Castilla recibe de la Inspiración, a la que guarda celosamente en su casa, el dictado de la novela que se dispone a escribir. Y mientras se halla entregado a su labor, "La Inspiración, siempre sentada en el amplio brazo del sillón, miraba con impertinentes de oro lo que el novelista escribía, fijos sus ojos en la pared del fondo, con escritura de vidente, con la precipitación dormida de los *médiums* escribientes." (III) La obra literaria, viene a decirnos Ramón, es algo más que un artefacto ingenioso que sólo con habilidad técnica puede conseguirse. Por eso, si bien "Siempre se había discutido la novela y se la había querido hacer gran obra de construcción (...) Él no entendía de eso (...) Lo que no tenía era técnica, aunque se reconociesen sus novelas por algunas repeticiones y por un aire arbitrario." (XVI)

No oculta Ramón su resquemor por la reticente -cuando no francamente adversa- acogida que la crítica había dispensado a sus novelas. Como él, Andrés Castilla "era discutido frente a sus últimas novelas como frente a las primeras", y hasta se llegó a poner en entredicho, por apartarse de los modelos convencionales, su misma condición de novelista:

"Cada vez desconfiaban más de que fuese un novelista. Su visión sin pesadez, arbitraria como la vida y aferrada, en vez de a una realidad simbólica y resabiada, a todas las realidades que pululan alrededor de un suceso, no satisfacía a los críticos que necesitaban la coordinación cortés, la fórmula urbana." (XX)

Pero donde muestra más contundentemente su distanciamiento respecto a los procedimientos de la novela realista tradicional es en el capítulo XXV, en el que tiene lugar el encuentro de Andrés Castilla con el "novelista falaz", conspicuo representante de ese tipo de novela. En el tenso diálogo que mantienen, el falso novelista llega a recriminarle a Andrés Castilla que en su última obra "el detalle perjudica el argumento", a lo que replica éste que "En cambio la suya tiene demasiado argumento". Se defiende Ramón de uno de los principales reparos que la crítica había formulado

a sus relatos aduciendo que, por encima de la función unificadora de la fábula, lo que otorga verdadera cohesión a la novela, por más disperso que se presente su asunto, es el espíritu que la anima, espíritu que, en su caso, anida muy especialmente en los ingredientes no directamente narrativos -el "detalle"-, que son los que colaboran de manera especial en la creación de la atmósfera y el tono de la novela.

Aparte de otras cuestiones de menor trascendencia, en *El novelista* se esboza por primera vez la teoría de "la nebulosa", procedimiento mediante el que se pretende conseguir una novela que ofrezca "la vida en rama", sin someterla a manipulaciones que puedan ocultar o disfrazar su auténtica consistencia; novela "entremezclada, aislada y a la par conjunta", que habrá de configurarse "como si de algún modo estallase la vida en distintos sitios" y cuyo personaje sólo podrá ser "Todos", pero que por ser "vana hija del deseo estéril de la universalidad y la totalidad", está condenada al fracaso.

En el terreno de la práctica novelística, los datos que la obra proporciona sobre el modo en que Andrés Castilla desempeña su actividad literaria son elementos sumamente valiosos para aproximarnos al comportamiento de Gómez de la Serna en su vida de escritor. Como éste, el novelista vive sólo dedicado a la literatura, que más que una profesión, es para él una auténtica pasión, a la que se entrega de manera absorbente. Hasta tal extremo, que había días de inspiración enfebrecida en que "comía y cenaba entre cuartillas sin levantarse de la mesa" (XLIV), situación que en ocasiones se prolongaba durante semanas, como cuando redacta de un tirón *La novela de la calle del Árbol* encerrado en su casa, sin ver la calle, durante quince días. Fiel imagen de su creador en cuanto a laboriosidad, sentido ascético de la profesión literaria y expeditiva elaboración de sus obras, Andrés Castilla incorpora además otro rasgo de la personalidad de Ramón: su portentosa fecundidad. Fecundidad que trata de encauzar en múltiples direcciones, para lo cual -caso insólito de perspectivismo- llega al extremo de alquilar cuatro casas en distintos puntos de la ciudad (VII), en las que va escribiendo simultáneamente las novelas que cada ambiente le suscita. El único inconveniente de esa desbordante capacidad fabuladora es que puede convertirse, cuando se halla urgida por la necesidad, en el más serio obstáculo para alcanzar la perfección. (XXXII)

Pero no siempre se encuentra el novelista en estado de gracia. También en su calendario hay días de desconcierto, días particularmente aciagos en que, sin motivo aparente, la imaginación se le paraliza. Esos "días trascordados" (XII), que para el



inventor de ficciones son esencialmente "no novelables", son los días en que "comienzan sus novelas los que no son novelistas" y cuando "se perpetran las novelas para los concursos." Para quien, como Andrés Castilla, la creación literaria es lo único que merece la pena, "El mundo quedaba convertido los días no novelables en un mundo en que se vive y se muere, nada más, escuetamente sólo en eso." Entonces es cuando, sin el ánimo que le proporciona la novela, se le hace patente la mediocridad y la monotonía de la vida y cuando, sin el auxilio de la inspiración, todo parece confabularse contra él:

"Los días no novelables eran días sin correo, días en que se acordaban de él los acreedores que tenían las cuentas dormidas hacía mucho tiempo, días en que encontraba el olor a humedad que tenía el lavabo y en que pensaba que debía tener comprado un nicho para cuando muriese."

A pesar de su fértil inventiva, el novelista no es de los que piensan que la inspiración se consigue sin esfuerzo: es preciso, a veces, atraerla y provocarla. Con este propósito emprende diferentes viajes en busca de personajes novelescos en que basar sus argumentos o de ambientes que exciten su imaginación, como los que le llevan a Londres, para encontrar la atmósfera propicia que le permitiera concluir *El farol 185*, que se le había quedado atascada (XXVIII), o a Lisboa, la "ciudad novelística" por excelencia, en cuyos hoteles -como Ramón- había escrito varias de sus obras. (XXXIII)

No podía faltar entre las costumbres de Andrés Castilla el noctambulismo, la lúcida vigilia creadora. Odia el novelista la mañana ("yo amo hasta el alba...") y exalta la noche, propicia a la fantasía. En el capítulo XIII, "Polémica del hombre de la mañana con el hombre de la noche", Andrés Castilla, "el hombre de la noche", zanja sus discusión con el hombre de la mañana en estos términos:

"Figúrese que todos los tópicos de los demás están escritos en la mañana, y mis obras han sido escritas en la noche... No hablemos más."

A modo de balance, en las últimas líneas del libro el narrador dibuja la personalidad literaria del novelista, al tiempo que define el sentido de su obra y valora

el alcance de su labor:

"Este novelador realista, un poco atrabiliario, aunque él no quiera serlo, ha sido el desarrollo de un alma pintoresca, antisocial, desolada, como la del último hombre y la del primero.

Él ha dejado en circulación novelas para la farmacopea del tedio interminable, mucho mayor y más ancho que el tiempo. (...)

Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón." (XLVII)

### El contenido de *El novelista*

El relato-marco de *El novelista*, supeditado a la exposición de la teoría y de ciertos aspectos, más o menos anecdóticos, de la práctica novelística del autor, apenas si posee consistencia narrativa específica. A diferencia de otras obras de esta especie -valgan las ya mencionadas de A. Huxley o A. Gide-, aquí se omite cualquier alusión a aquellos episodios de la vida personal del protagonista que pudieran proporcionar al relato una contextura argumental más compleja, pues la aventura humana de Andrés Castilla queda reducida a su peripecia como escritor, se confunde con ella.

En la primera escena del libro ya aparece el novelista entregado a su labor: corrige las pruebas de la segunda edición de una de sus novelas, *La apasionada* (I), y a renglón seguido recorre la redacción de *El barrio de doña Benita* (II). Recibe la inoportuna visita de un crítico impertinente, y cuando éste se marcha, aparece la Inspiración y le entrega unos datos con los que puede comenzar una nueva obra, *Cesárea* (III). Mantiene un imprevisto encuentro con uno de sus personajes e inicia a continuación *La novela de la calle del Árbol* (V-VI). Se dirige después hacia "una de esas casas misteriosas que tenía en la ciudad y cuya dirección nadie conocía" para ambientarse en la creación de *La criada* (VII). Tras el humillante encuentro con un usurero, al que ha acudido para solicitarle un préstamo (VIII), reanuda *El barrio de doña Benita* (IX) y sale luego en busca de personajes (X). Acomete un nuevo proyecto, *El farol 185*, que, una vez esbozado, abandona para terminar *El barrio de doña Benita* (XI). Tras una digresión sobre los días "no novelables" (XII) y una

apología del noctambulismo (XIII), da fin a *La criada* (XIV). Obseso del invierno, decide aprovechar "su larga experiencia del frío" en *La moribunda* (XV), relato al que, tras un intermedio en el que se exalta la creación novelesca (XVI), pronto pone punto final (XVII). Se empeña entonces en la realización de *Todos*, ambicioso relato en el que se propone recoger de forma indiscriminada la vida en toda su agobiante multiplicidad, pero que, al poco de comenzado, y consciente de la imposibilidad de llevarlo a término, decide abandonar (XVIII). La visita de una admiradora, con la que discute algunos aspectos de su obra, le sorprende embobado en nuevas fabulaciones (XIX), y para dar respuesta a quienes dudaban de su talento escribe *Pueblo de adobes* (XX-XXVI), en cuya redacción sólo se ve interrumpido por la aparición del "novelista falaz" (XXV). Breve asueto de Andrés Castilla, truncado por un amigo insidioso que recubre una antigua herida (XXVII). Buscando nuevos estímulos para su imaginación, viaja a Londres, donde, sugestionado por el ambiente que rodea al novelista Ardith Colmer, concluye *El farol 185* (XXVIII-XXIX). De vuelta de Londres, pasa por París para saludar a otro de sus ídolos, el escritor Remy Valey (XXX), y ya en Madrid, lo primero que hace es revisar sus papeles para destruir los proyectos que no le satisfacen (XXXI). Apremiado por su editor, redacta, simultáneamente y a toda prisa, dos nuevas narraciones, *El adolescente* y *El León de Oro* (XXXII), y enseguida parte para Lisboa con el fin de escribir una novela que tenía pensada hacia tiempo, *El inencontrable* (XXXIII-XXXVII). Sólo una pequeña incidencia, la visita de otro de sus personajes, interrumpe la composición de las últimas novelas: *Las siamesas* (XXXVIII-XXXIX), *¿De cristal?* (XL-XLII) y *El biombo* (XLIII-XLV). Ya en el umbral de la vejez, Andrés Castilla prepara la edición de sus obras completas y sueña con una vida apacible en "aquel hotelito que varias veces había intentado adquirir y al que desde hacía mucho tiempo tenía pensado retirarse para ver con más panorámica perspectiva el mundo", pero antes de refugiarse allí, se dedica a visitar a todos los personajes de sus novelas y a recorrer por última vez las calles en que vivieron (XLVI). Y por fin, "ya instalado en aquel hotel que iba a ser suyo hasta la muerte", Andrés Castilla reflexiona sobre la vida -sobre su vida-, hace balance de su labor y aún proyecta "inundar las habitaciones del hotel con las cuartillas de numerosas novelas futuras" (XLVII).

En este relato vertebral se injertan, de forma fragmentaria y discontinua y con desigual grado de desarrollo, algunas de las obras que va produciendo Andrés Castilla,

a las que me referiré más pormenorizadamente. Además, se mencionan otras muchas de las que no queda en la novela constancia textual o, en todo caso, es muy limitada<sup>12</sup>. Por otro lado, en la lista de sus novelas que elabora Andrés Castilla para la publicación de sus obras completas figuran asimismo un conjunto de narraciones de las que no se ha ofrecido antes noticia alguna<sup>13</sup>. El resultado es, en palabras de E. de Nora, un "impresionante, revuelto, cálido cosmos en formación" (1968, p.122), que por su abigarramiento y multiplicidad y por la diversidad de suscitaciones que encierra, responde cabalmente a la versatilidad que Ramón parece exigir al creador de ficciones cuando, en uno de los párrafos finales de la obra, afirma que "Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus marcas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar". *El novelista* acoge, en efecto, propuestas narrativas de muy distinto signo, en las que pueden descubrirse la mayor parte de las líneas novelescas abordadas por Ramón con anterioridad a 1923 y donde también se anticipan algunas de las que practicará posteriormente, por lo que puede considerarse un universo a escala de lo más representativo de la protéica inventiva ramoniana en el territorio de la novela.

En *El barrio de doña Benita*, cuya ambientación en la periferia madrileña recuerda a *El chalet de las rosas*, se plantea el tema, tan reiterado en la novelística ramoniana, del eros destructivo. La fábula se teje en torno a las relaciones de Rosario, hija de un trapero del barrio, con el forastero Rafael, quien, aunque intuía que casarse con la muchacha significaba "quedarse en el barrio, no levantar más cabeza, quedarse en el caserío del fracaso", impresionado por la turbadora belleza de Rosario, decide

---

<sup>12</sup> Son éstas *La Apasionada*, *Fratricida*, *Dos cachorras*, *La encontradiza*, *X*, *Tres mujeres*, *Lo inolvidable*, *El adolescente*, *El león de oro*, *La escondida* y *Cualquier cosa*. Cabría aludir también a otra novela, de la que no se especifica el título, cuyo protagonista es el doctor Witerman, pero que por su temática coincide con *El corazón artificial*, que sí figura en la relación final del novelista.

<sup>13</sup> *Estrella oscura*, *La que no se dejó*, *El hombre de la capa*, *El tirabuzón*, *El hotel del inventor*, *La mujer llena de miedo*, *El abortado*, *La mujer sin sangre*, *El medallón del cuello*, *La del piso lejano*, *La mujer con música*, *El quinqué*, *Daguerrotipos*, *El corazón artificial*, *La que no existió*, *La mora*, *Carmen* y *Carmencita*, *A tientas*, *Después de casada*, *Los noctívagos* y *La casa de las cariátides*.

"vender su alma a la pereza, la voluptuosidad y la abyección." Algo, no obstante, inquieta a Rafael: el vago presentimiento de que su novia le oculta un grave secreto, un secreto del que, por cierto, están al cabo todos los habitantes del barrio menos él: las relaciones incestuosas que Rosario había mantenido con su hermano, obligado a emigrar a América para poner coto al escándalo. Advertido de la verdad por un amigo, Rafael no puede, a pesar de todo, abandonar a Rosario. Incluso la encuentra más seductora tras esta revelación, y al fin la pasión acaba imponiéndose sobre los escrúpulos de la honra. Ya casados, la vida del matrimonio transcurre sin graves contratiempos. Hasta que un día regresa el hermano. Se reavivan entonces en Rafael los celos, aunque procura disimular, y cuando los hermanos, que creen hallarse solos y a salvo de sospechas, se abrazan ansiosamente "como la esposa del marino y el marino después de la travesía", Rafael los sorprende y los mata.

Novela de espesa sensualidad, en ella se hace patente, por encima del tratamiento un tanto melodramático del asunto, la acerba visión del autor sobre la pasión amorosa y la radical desconfianza que la mujer le merece.

*Cesárea* es una novela de motivación anecdótica: el destino que la protagonista, bautizada así por las circunstancias de su nacimiento, lleva escrito en su nombre, "nombre científico, oloroso a yodoformo", pues ha heredado de su madre, muerta momentos antes de nacer ella, su melancolía y su experiencia. Así se lo explica el padre de Cesárea a su yerno, que no entendía las razones del carácter de su mujer:

"No olvides, pues, nunca, que es la hija de la operación cesárea y que indudablemente encarna el alma de su madre, porque yo creceré siempre que en esos partos se muere la madre y vive la hija porque se da el caso heroico de que la madre, al ver que su hija iba a nacer muerta, que ya no tiene alma, que se la escapó, deseosa de que aquel cuerpecito no se corrompa, le da su alma...¿Comprendes?... Por eso tiene un alma más vieja, más escarmentada, más seria que su juventud y que su cuerpo."

Por más que se exprese con frecuencia en un tono intrascendente, el sentido fatalista de la vida, bajo diversas manifestaciones, constituirá uno de los motivos recurrentes de Ramón en novelas posteriores. Una suerte de determinismo onomástico, semejante al que aparece en este relato, lo encontramos, por ejemplo, en *Doña Urraca*

de Castilla, una de las novelas superhistóricas.

En *La novela de la calle del Árbol*<sup>14</sup> se intenta crear "la complicada novela de toda la vecindad de una calle", con lo que ello supone de "juego de balcones, de historias, de público en las tiendas, de transeúntes." La novela carece de argumento propiamente dicho -si acaso una leve trama sentimental que se superpone sobre el fondo del vivir colectivo-, porque de lo que se trata en realidad es de reproducir el bullir de la vida cotidiana, su pálpito unánime, captado mediante la acumulación de numerosas instantáneas. Por su planteamiento y ejecución, e incluso por el espíritu que la anima, esta novela anuncia una de las líneas narrativas más originales de nuestra época, en la que pueden inscribirse obras tan significativas como *Manhattan Transfer* o *La colmena*.

Dos notas definen *El farol 185*: el protagonismo de los objetos y su revelación mediante un sostenido ejercicio de *ramonismo*. La casi inexistente trama -las "vicisitudes" de un farol callejero- resulta un mero pretexto para que el autor ensaye su brillante pirotecnia verbal e imaginativa, en la que la greguería ocupa un lugar de primer orden. Con todo, la "biografía" de este singular personaje, tan característico de la iconografía del mundo ramoniano, se encuadra entre dos situaciones que ponen de relieve que aun en los aspectos más aparentemente festivos y triviales de la obra de Gómez de la Serna podemos hallar las particulares obsesiones del autor. Sexo y muerte, en efecto, jalonan la accidentada peripecia de este objeto, pues su historia comienza junto a una casa de citas y concluye ante una casa de socorro.

*El farol 185* ofrece un buen ejemplo de la unidad que, por encima de ocasionales determinaciones genéricas, presenta toda la obra del escritor, pues, sin poner en entredicho su condición novelesca, salta a la vista su parentesco -tanto en lo que se refiere a la composición acumulativa, como a las fórmulas expresivas dominantes, e, incluso, a la misma índole del tema- con los libros más conspicuamente ramonistas, como *El alba*, *El Rastro*, *Senos*, etc.

*La criada* constituye la única incursión del autor en la temática social, pues

---

<sup>14</sup> Según Granjel, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 207, esta obra "recuerda, en su título, el primer ensayo novelesco realizado, siendo todavía un niño, por Gómez de la Serna." No tengo constancia de ese texto.

parece claro, pese a las reservas que tal calificativo puede suscitar aplicado a un escritor como Ramón, que la intención de esta obra apunta más allá de la consideración anecdótica de un hecho particular. Aquí se trata sobre todo de poner de manifiesto la injusticia que sufre todo un grupo social, según se desprende de las reflexiones del novelista cuando está pergeñando la obra. Se refiere allí a las criadas en general y hace hincapié especialmente en las duras condiciones de su trabajo, denunciando aspectos tan concretos como "el drama sin retiro ni pensión posible de estas vidas, su porvenir menesteroso", que podría suscribir cualquier sindicalista. Por ello, en el de Micaela, la protagonista, se trata de reflejar el conflicto de una colectividad, por más que en sí mismo pueda resultar un caso verdaderamente patético, que por momentos cobra trazas de melodrama. Sometida a un trato vejatorio, que incluye toda clase de sevicias, agobiada por el trabajo, tiene que aguantar además el asedio de los varones de la casa. Y cuando queda embarazada, muere de resultados de la inhumana operación con la que intenta secretamente salvar su honra.

Como a Ramón, "Una de las cosas que más impresionaban a Andrés era el frío", porque, según decía, "Las únicas personas que pueden soportar el clima de Madrid son las estatuas". Su horror al frío quiso plasmarlo en una novela, *La moribunda*, que, además, responde a otras obsesiones del autor: la enfermedad, la muerte y el sexo.

Aunque el invierno hace estragos en Madrid, la temperatura crónica de Magdalena, gravemente enferma, parece desafiar los rigores climáticos. Ni siquiera su debilitado organismo puede atemperar su deseo de apurar los últimos rescoldos de su sensualidad. Y como su marido no le presta más atenciones que las dedicadas a su salud, ya que, siguiendo las recomendaciones del médico, no cohabitaba con ella desde hacía varios meses "por si la mataba la última vez", intenta aplacar sus ardores con un amante. Descubiertos por el marido, éste ya sólo aspira a que sea a él, y sólo a él, como expresión de la suma intimidad, a quien su Magdalena entregue el último suspiro, porque -pensaba- "Alguien podrá haberte tenido furtivamente, pero nada es comparado con la última mirada".

En *Todos*, el novelista se propone mostrar la vida en su estado original, devolverla a lo que él llama "la nebulosa primitiva", para lo cual es preciso que su representación literaria no alcance a desvirtuar su realidad intrincada. Porque "La vida -escribe Andrés en el prólogo- tiene una unidad compleja, precipitada, revuelta, que

había que intentar dar en su propia tesitura." El título mismo es lo suficientemente expresivo de la visión globalizadora que pretende imprimir a su novela y hasta de la forma narrativa que reclama: "Todos son mi personaje y su novela es abrupta, entremezclada, aislada y a la par conjunta". Incluso llega a sugerir, con sorprendente intuición anticipatoria, que "Hasta sin puntos aparte hubiera estado mejor esta novela."

Se plantean en este relato infinidad de asuntos apenas esbozados, que en su conjunto configuran una imagen de la vida como fluir caótico y unánime, irreductible a categorizaciones previas. El ojo del narrador, enfocado en todas direcciones, sólo registra en rápidas secuencias un momento de la historia de cada uno de los innumerables personajes que pueblan el relato, sorprendidos en las más diversas actitudes. Porque en realidad ninguno interesa por su caso particular, sino como parte del gran argumento de la vida, cuyo auténtico protagonista sólo puede ser Todos. A las pocas páginas, el novelista, consciente de la imposibilidad de reproducir la vida en toda su complejidad y abigarramiento, abandona la redacción de esta obra:

"En esta cuartilla se detuvo... No, no podía ser... la nebulosa se traga las novelas, y por el deseo de dar capacidad a la novela se perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción.

El novelista rompió las cuartillas de *Todos*, novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad y la totalidad".

*Todos* representa la primera aproximación a una especie narrativa que constituye una de las más originales aportaciones de Ramón al género novelesco, las "novelas de la nebulosa". Es además su expresión más radical, más próxima a los postulados mantenidos por el autor en este sentido.

Sin lugar a dudas, la pieza maestra del libro, que no en vano es la preferida del propio novelista<sup>15</sup>, es *Pueblo de Adobes*, el único relato del autor -si excluimos algún otro ejemplo escasamente representativo- localizado en el medio rural castellano. Declara Andrés Castilla que su propósito al escribirla era demostrar a los críticos, y a quienes le habían negado la condición de novelista auténtico, que también era capaz

---

<sup>15</sup> Así se presenta Andrés Castilla al escritor francés Remy Valey: "Yo soy el escritor más indígena de España (...) Mi mejor novela se llama *Pueblo de adobes*."



de escribir una novela de plantamiento más tradicional:

“En vista de que se volvía sobre él con el mismo escepticismo de siempre, pensó escribir aquella novela en que debía vivir un pueblo castellano macizo, enterizo, con escalofrío de siglos, los pasados y los futuros, en crespito entrechoque.”

Esto no excluye que pueda entenderse esta novela desde otra perspectiva: como una réplica a la interpretación, plagada de resabios idealistas y estetizantes, que de la vida en los pueblos de Castilla habían ofrecido algunos noventayochistas. Ramón nos presenta aquí una versión de Castilla depurada de viejos tópicos, más cruda y contundente, más -digámoslo así- solanesca y en la línea de cierto tremendismo rural practicado por narradores posteriores.

El ambiente de la obra, uno de sus más felices hallazgos, está directamente sugerido por el que Ramón conoció en Frechilla, cuando su padre ocupaba el registro de esta localidad palentina, lo que, por otra parte, nos confirma el propio novelista, quien, mientras trataba de situar su novela “Veía aquel pueblo en el que había vivido una larga temporada y del que le había quedado un hondo rezago en el espíritu”. Y en este marco se fragua una historia de pasiones tan elementales como el paisaje, que tiene como principales protagonistas a la rica solterona Prepedigna y al campesino Clemente, mozo de virilidad descomunal. Sin importarle el escándalo ni las maldiciones de su hermano, don Daniel, Prepedigna logra seducir a Clemente, por quien se consumía desde hacía tiempo, atrayéndole con el señuelo de su fortuna. La aparición en escena de un nuevo personaje, una gigante (“un pueblo castellano tiene que tener un loco, un enano y un gigante”), trastorna la vida en común de la pareja, ya bastante deteriorada a causa del carácter irascible de la vieja. Clemente, “que sentía en todas las querencias de su cuerpo el imán de aquella hembra”, busca la ocasión propicia para encontrarse a solas con ella; y cuando al fin lo consigue, doña Prepedigna, que se maliciaba la infidelidad de su amante, los sorprende y consume su venganza.

*El inencontrable*, novela de corte detectivesco, es el relato más completo de



la serie, el más ampliamente desarrollado<sup>16</sup>. En las primeras líneas, como suele ser habitual en las ficciones ramonianas, se expone sumariamente el motivo en que se fundamenta la trama:

“Rivas Ericson, mezclado de irlandés y español, había sido escogido por mister Óscar Belly para perseguir en Lisboa al fantasma de su hijo Williams.”

El relato refiere las peripecias de esta pesquisa a través de Lisboa, ciudad que era para el novelista tan intrincada como una novela. Por esta razón, la ciudad, llena ella misma de misterio en sus gentes y sus lugares, admirablemente sugerida, más que descrita, comparte el protagonismo de la obra. Tras laboriosas indagaciones, en las que el azar juega un papel determinante, Rivas Ericson logra encontrar a su personaje, que se había escondido en Lisboa temiendo que su padre no aprobara su matrimonio con una mujer de color.

“Siempre le había tentado al novelista el conflicto de aquellas dos almas juntas y, sin embargo, distintas”, que es el asunto que se plantea en *Las siamesas*, una novela que Ramón, autor de “caprichos” y “disparates”, especialmente atraído por los casos teratológicos, fatalmente había de escribir. Fácilmente previsible, el desarrollo del argumento -el drama de la fraternidad imposible- no puede sorprender al lector: enamoradas ambas hermanas de un mismo hombre, el suicidio de la que no ha sido elegida arrastra a la otra a la muerte.

Efectista final el de esta novela, pese al tono patético que autor pretende imprimirle. Porque lo que en verdad le interesa es insistir en las situaciones chocantes que el asunto propicia, pero que el lector da por descontadas.

*¿De cristal?* refiere la obsesión que suscita en Corpus, el protagonista, la extraña mirada de una misteriosa dama, de la que sólo conoce el nombre: Beatriz. ¿Tendrá acaso un ojo de cristal? Tratando de averiguar la verdad, Corpus asedia a la esquivia Beatriz, la observa incluso con descaro, pero la habilidad con que ella sabe eludir estos trances le impide salir de dudas. En el curso de su indagación, un amigo

---

<sup>16</sup> Este relato fue publicado más tarde, en 1925, como obra suelta y con el mismo título, en la colección “El cuento literario”, Barcelona, ed. Pegaso.

le informa de que Beatriz ha rechazado a numerosos pretendientes y nadie se explica el motivo. Para Corpus, éste es un dato que abona sus sospechas, pero sólo a la muerte de la mujer podrá despejarse el interrogante.

Reproduce esta obra, bajo la aparente intrascendencia del tema, el visceral recelo que Ramón manifestó siempre hacia la mujer, incapaz, según él, de lealtad y sinceridad; recelo que acaso pueda explicarse como reacción defensiva ante la complejidad desconcertante y poco tranquilizadora de la psicología femenina. Desde su primera novela larga, *La viuda blanca y negra* (1917), hasta sus últimas producciones, puede detectarse este sentimiento.

Las cosas -Ramón nos lo ha enseñado- tienen su propia personalidad. Los faroles, por ejemplo, poseen un carácter franco y bonachón y su presencia inspira confianza y seguridad; los biombos, por el contrario, son taimados e hipócritas y su aspecto es poco tranquilizador. Sobre esta idea se construye el relato que cierra la serie de *El novelista*, *El biombo*, que también puede considerarse, sin menoscabo de su condición narrativa, como un ensayo de interpretación "psicológica" de este objeto. Implicado como cómplice o testigo mudo -celestinesco y encubridor-, el biombo se halla siempre presente en los principales acontecimientos que marcan la vida de los personajes de la novela, sobre todo del protagonista, desde cuya perspectiva se cuentan los hechos. A su través -"El biombo era para mí como un telón de la vida; tanto a un lado como a otro había misterio"- accederá a experiencias decisivas, a traumáticas revelaciones: se iniciará en la virilidad, sufrirá duras decepciones, descubrirá la realidad de la muerte y el sabor de la traición. Motivo permanente de sospecha -"tras un biombo siempre acecha una sorpresa desagradable"- y causa de graves equívocos, el biombo llegará a perturbar de tal manera la vida del personaje, que éste decide librarse de él para recuperar la paz.

La de Ramón con las cosas es una relación ambivalente: por un lado, percibimos en su obra una corriente de cordialidad hacia ellas; por otro, nos las presenta a veces bajo un perfil inquietante y amenazador. Éste es el caso de *El biombo*, paralelo en este sentido al de novelas como *El doctor inverosímil* o *La hiperestética*.

Breve catálogo de la inventiva ramoniana, los relatos de *El novelista* reiteran obsesivamente, por debajo de los asuntos que tratan en el plano anecdótico, un reducido número de temas, los mismos que encontramos en el resto de su obra narrativa.

Destaca en primer término la relación amorosa, considerada por lo común en una dimensión exclusivamente erótica, como instinto acuciante que se impone al individuo, pero que, resuelto casi siempre en experiencias insatisfactorias, degenera a veces en ciego impulso destructivo. La imposibilidad del amor puede radicar en condicionamientos o tabúes sociales (*El barrio de doña Benita, El inencontrable*); en limitaciones físicas (*Las siamesas*) o psicológicas (*¿De cristal?*); en sus propios excesos (*Pueblo de adobes, La moribunda*) o en su misma degradación (*La criada*).

Derivada con frecuencia de los conflictos amorosos, la muerte es otra de las constantes temáticas de la serie de relatos integrados en *El novelista*. Puede presentarse como el resultado de una venganza pasional (*Pueblo de adobes, El barrio de doña Benita*) o provocada por una desmedida efusividad erótica (*La moribunda*), como suicidio por el desencanto (*Las siamesas*) o como consecuencia de una brutal operación (*La criada*).

Completan el perfil temático de la obra un asunto de carácter social (*La criada*) y otros referentes al mundo de las cosas (*El farol 185 y El biombo*). En conjunto, manifiestan la actitud escéptica -cuando no claramente pesimista- del autor ante los comportamientos humanos. Y así lo confirma lapidariamente el narrador en las líneas finales del libro, cuando escribe, a modo de valoración del trabajo de Andrés Castilla, que “ha hecho todo el destrozo posible en la hipocresía del mundo” y “ha evidenciado a su manera la intrascendencia del hombre.”

### Los personajes

Comparten con Andrés Castilla su ámbito novelesco un reducido número de personajes, cuya presencia se limita además a una única aparición: un crítico, la Inspiración, un usurero, el defensor de la mañana, el enemigo de las novelas, una admiradora, el novelista falaz, su condiscípulo Arturo, Ardith Colmer, novelista inglés, Remy Valey, escritor francés, y el editor de sus obras completas. De esquemático trazado (apenas si se ofrecen datos sobre su aspecto físico, su carácter o su biografía), estos personajes se definen exclusivamente por su actitud en relación con el quehacer del novelista, circunscrito a una de estas dos posiciones: o respaldan los criterios o la labor de éste (admiradora, Inspiración, A. Colmer, R. Valey y editor) o mantienen puntos de vista contrarios (usurero, enemigo de las novelas, crítico, novelista falaz, defensor de la mañana). Y de su actitud respecto a Andrés Castilla dependerá el dictamen del autor sobre ellos, que en ningún caso deja lugar a dudas: disposición

favorable para los primeros y condena sin paliativos para los segundos.

Seres por lo general innominados, reducidos a una vaga condición genérica, cuando no a una figuración alegórica (la Inspiración), desde luego no es el tipo de personajes al que está acostumbrado el lector de novelas, que habitualmente se las tiene que ver con criaturas que, en mayor o menor medida, poseen una cierta consistencia vital, por lo menos la imprescindible para que resulten verosímiles como trasunto de personas. Pero Ramón no pretendió en este caso crear caracteres sólidos y convincentes porque -aparte de sus posibilidades en este sentido- no los necesitaba para su principal propósito, que era exponer y defender una doctrina literaria, pues a eso se reduce el argumento de la novela-marco. Para eso le convenían unos personajes dóciles y elementales, que pudieran plegarse fácilmente a sus designios. Y no puede negarse que desde esta perspectiva cumplen perfectamente su papel.

No más elaborado que el resto de los personajes, pese a su condición de protagonista, Andrés Castilla acusa la misma unidimensionalidad en su diseño, del que se escamotea, como ha precisado E. de Nora, todo aquello que no se refiera a su condición de novelista:

“Pocos son en realidad los datos referidos directamente al personaje central, Andrés Castilla, ni en la acción (casi inexistente respecto a la primera persona), ni mediante un posible análisis psicológico (apenas esbozado en algún fragmento). La realidad viviente que lo define y profundiza, hasta hacer de él una formidable presencia, es únicamente su fabulosa actividad de escritor, su continuo tejer vidas y episodios imaginados, su fiebre de creación.”  
(1968, p.122)

El carácter autobiográfico de Andrés Castilla -corroborado por el propio Ramón- es asunto que nadie ha cuestionado, pues abundan en el libro los elementos en que basar la proyección del autor sobre su criatura. Aparte de ciertas afinidades temperamentales y de la comunión de ambos con un mismo idcario estético, encontramos bastantes datos e indicios que avalan este supuesto. Como Ramón, Andrés Castilla es un escritor de proverbial fecundidad y prodigiosa inventiva, independiente, celoso de su libertad y entregado por entero a la creación de su obra, su única pasión. Las analogías pueden extenderse a algunos aspectos anecdóticos,

como sus hábitos noctívagos y hasta su forma de escribir “abandonándose a los torrentes de la inspiración”, e incluso podrían señalarse en sus coincidentes itinerarios geográficos. Por lo demás, *El novelista* responde plenamente a la expresión autobiográfica que desde un principio Ramón reclamaba para la literatura.

Particular interés posee esta novela como descubrimiento de las posibilidades del escritor como personaje literario. Desplazado el autor del lugar privilegiado que, como figura narrativa, había ocupado en sus novelas hasta entonces, reaparece ahora convertido en héroe de sus propias ficciones, un héroe que encarna lo que de aventura fascinante puede encerrar el ejercicio de la escritura. La composición autobiográfica de *El novelista*, con el escritor en el centro de su propia obra, asumiendo sus funciones como tal, reproduce un procedimiento añejo en otras artes; y así, como Velázquez en sus *Meninas*, Andrés Castilla -Ramón-, rodeado de sus personajes, se nos muestra en primer plano en el desempeño de su tarea. Más al fondo, los cuadros, las historias a las que él mismo ha dado vida, una vida que, arrancada de la misma realidad, no se resigna a permanecer entre las cuatro paredes de la ficción novelesca. Por eso se presenta como algo natural que el escritor reciba en su casa a sus propios personajes, o que se cite con ellos en los cafés, o que, cuando ya piensa en el retiro, imagine su vida de jubilado asistido por las heroínas de sus libros.

Como el resto de los personajes ramonianos, los de los relatos intercalados son por lo general seres de contextura elemental, individualizados mediante un único rasgo -hipertrofiado a veces- físico, caracteriológico o -más raramente- de otra índole, sobre el que se fundamentan todos los resortes de su conducta. Determinaciones de naturaleza física definen, por ejemplo, a Beatriz (*¿De cristal?*), a las siamesas, a Clemente y la gigante (*Pueblo de adobes*); de orden temperamental -no puede hablarse propiamente de desarrollos psicológicos- son las que afectan a Rafael (*El barrio de doña Benita*), Magdalena (*La moribunda*), Cesárea o doña Prepedigna (*Pueblo de adobes*). No superan la condición de tipos Rivas Ericson, el detective de *El inencontrable*, y Micaela, la protagonista de *La criada*, único caso en el que se deja entrever el fondo humano del personaje, hacia el que el autor muestra una cierta simpatía, porque el distanciamiento es la actitud más frecuente que éste manifiesta hacia sus criaturas. Cabe resaltar por último en este capítulo dos significativas novedades: los objetos en función de personajes (*El farol 185* y *El biombo*) y la introducción -en *Todos* y *La novela de la calle del Árbol*- del protagonista colectivo.

### La técnica narrativa

Diversas voces confluyen en la articulación del discurso narrativo de *El novelista*. En primer término, la voz que enuncia la historia principal; su perspectiva es la de un narrador heterodiegético (situado al margen de los acontecimientos que expone), impersonalizado y con atributos de omnisciencia. En un segundo plano, aunque dependientes de la voz anterior, por ser ésta la que funda la fábula en la que se engastan los restantes relatos, se oyen otras voces en el texto, que corresponden a los diferentes narradores que tienen a su cargo cada una de las novelas cuyo autor, dentro de la ficción, es Andrés Castilla, quien representa por tanto el punto de enlace entre los diversos estratos que integran la obra. Salvo en *La novela de la calle del Árbol* y *El biombo*, presentadas desde el punto de vista de sus correspondientes protagonistas, en función de narradores homodiegéticos con visión limitada, la perspectiva empleada en estos relatos es también la de un narrador omnisciente. Aun podría descubrirse un tercer nivel en la enunciación narrativa: en el capítulo XXVII, mediada la redacción de *El farol 185*, este personaje asume la condición de narrador para contar a sus congéneres, reunidos en torno a él para la ocasión, el cuento *El niño perdido*. Esta superposición de agentes narrativos no hace sino reproducir en el plano de la enunciación la estructura estratificada que la novela presenta en todos los órdenes de la composición, que se asemeja en este sentido al mecanismo de las “matriuscas” o las “cajas chinas”.

Además de la del narrador, en las diferentes modalidades apuntadas, otra voz se deja oír en diversos lugares del texto: la del autor; una voz que, situada por encima del narrador, comenta o valora, de cara al lector, lo que aquél cuenta. Dada la construcción estratificada de *El novelista*, la presencia de esta figura narrativa se manifiesta mediante dos instancias distintas: una, que afecta a la historia principal, en representación del autor empírico<sup>17</sup>, y otra, restringida al nivel de los relatos

---

<sup>17</sup> Valga como ejemplo de las frecuentes apariciones de la voz del autor en el relato-marco este fragmento del cap. VII. El narrador está contando cómo Andrés Castilla, en una pausa de la redacción de *La criada*, medita sobre la triste condición de su personaje; y otra voz interrumpe su discurso con comentarios y apreciaciones de este tenor:

“Merece ser maldecida la humanidad por ese ensañamiento con que trata a la criada, la víctima estrechada, acorralada(...)

enmarcados, como portavoz del “segundo autor”, es decir, de Andrés Castilla.<sup>18</sup>

Bien es cierto que la interposición de injerencias de esta especie entre el texto de la novela y el lector conspira contra la independencia de éste durante el proceso de la lectura, pues su criterio puede verse influido por el de quien, como autor, trata de imponer su “autoridad” sobre la obra. Pero este procedimiento, desechado por los escritores contemporáneos, más inclinados a una interpretación sin mediaciones - “abierta”- de sus obras, puede hallar su justificación en *El novelista*, puesto que la pretensión del autor en este caso es mostrarnos precisamente *su* visión de la creación novelesca, y ello le obliga en cierto modo a dar la cara -verbalmente, se entiendo- para respaldar directamente sus criterios, evitando así cualquier posible equívoco en este sentido.

Hay, sin embargo, otra presencia más ubicua en la novela, que se sitúa por encima de todos los agentes narrativos, que se impone a todas las instancias del relato y que invade hasta los más recónditos intersticios del texto. Y esa presencia es de orden expresivo: un estilo uniforme que borra todas las diferencias que -formalmente- se dan en el plano de la enunciación, un estilo que denuncia inequívocamente a su dueño -siempre visible así en sus creaciones-, cuya voz es la única que prevalece en el ámbito de la novela.

En un contexto cronológico indeterminado, aunque contemporáneo del autor, la acción vertebral de *El novelista* transcurre en un amplio lapso de tiempo: desde la época de madurez de Andrés Castilla hasta el umbral de su vejez, cuando “tenía blancos ya los pelos de la mano” y, considerando cumplida su vida, se dispone a publicar sus obras completas. Escasas y poco relevantes son las referencias temporales que jalonan esta trayectoria: los quince días que tarda en escribir *La novela de la calle*

---

¡Y después esas pobres criadas sufren el contagio de todas las enfermedades del hogar extraño y tienen que trasegar toda la miseria de la enfermedad y ayudar a salvar a la dueña chinehorrera y cruel!”

<sup>18</sup> Así, en el cap. XXI de *La moribunda* emerge de pronto una voz diferente a la del narrador, que se manifiesta además desde una persona distinta a la empleada por éste:

“Nosotros, que en cada capítulo impar hemos visto a Magdalena en brazos de otro después del capítulo de pasión con Fernando, estábamos ya hartos de que Fernando no se diese cuenta, pero ahora que se la ha dado, estamos espantados.”



*del Árbol*, los veinte que estuvo “escribe que te escribe” en *El León de Oro* o el mes que llevaba en Londres ocupado en *El farol 185*, datos a todas luces insuficientes para establecer con precisión la cronología interna del relato.

El borroso perfil cronológico de la obra denuncia que en su composición no se ha tenido demasiado en cuenta el factor temporal como instancia ordenadora de la narración, que, como el resto de la novelística -y de la obra toda- del autor, aparece situada en una dimensión esencialmente acrónica, impresión que corroboran otros aspectos de la novela, como la misma naturaleza de la fábula y la índole de los principales personajes.

Como expresión novelizada de unos principios teóricos sobre el arte de la ficción, cuya traducción en la práctica creadora implica asimismo un acto de imaginación, la fábula de *El novelista* se asienta en un ámbito puramente mental, al margen del devenir de las contingencias y en el que por lo tanto no rigen las convenciones de la cronología. También carecen de cualquier significación temporal Andrés Castilla y los personajes que comparten con él este mundo novelesco, pues más que seres que viven y se desarrollan biográfica o psicológicamente, es decir, que sienten y sufren el tiempo como experiencia capaz de transformar sus vidas, son mera encarnación de conceptos, opiniones o puntos de vista, y en algún caso, simples representaciones alegóricas.

Hasta la propia configuración de la novela impide percibir con nitidez el desarrollo de una línea temporal definida, porque si bien es cierto que la acción avanza linealmente (y esto se aprecia sobre todo en la progresión de los relatos que va escribiendo Andrés Castilla), las interferencias que se producen entre los distintos planos narrativos -los hechos que realmente vive el novelista y las historias que imagina- distorsionan nuestra percepción de los acontecimientos como continuidad durativa. Y un semejante efecto desintegrador provocan las frecuentes interpolaciones digresivas que interrumpen a cada paso la fluencia del argumento.

Con todo, creo que la indefinición de *El novelista* en este sentido, la aparente falta de rigor en la formulación de sus coordenadas cronológicas, es plenamente congruente con la concepción global de la obra, cuyo objeto principal es mostrar un proceso de carácter subjetivo captado en su propia immanencia, razón por la cual la expresión de la temporalidad, para que resulte artísticamente verosímil, debe ofrecerse tal como debe experimentarse desde la perspectiva singular del personaje -en el que vida y literatura se confunden-, desde sus propias vivencias, como un fenómeno esencialmente discontinuo y fragmentario. Por lo demás, la interpretación de este

hecho debe entenderse, en un contexto literario más amplio, como la plasmación de uno de los principios básicos de la estética del escritor, para quien “la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico y su verdad es disolvencia”.<sup>19</sup>

Más concreción que en las determinaciones cronológicas se aprecia en el marco ambiental de la novela, integrado en su mayor parte por lugares reales y próximos a la experiencia biográfica del autor, representativos de las dos tendencias contrapuestas, cosmopolitismo y localismo, entre las que oscila, dentro de su inspiración fundamentalmente urbana, la narrativa del autor. Así, la acción de la novela, en sus diferentes planos, discurre por Londres, París, Lisboa y, sobre todo, Madrid, ciudad donde reside el novelista y que éste nos va desvelando en sus relatos desde diferentes perspectivas: en sus caóticos barrios periféricos (*El harrio de doña Benita*); desde una calle del casco antiguo (*La novela de la calle del Árbol*); durante el invierno (*La moribunda*); contemplada desde el punto de vista de un singular testigo de su vida nocturna (*El farol 185*) o en sus ambientes domésticos (*La criada, El biombo*). La única excepción en este panorama de escenarios urbanos es *Pueblo de adobes*, localizada en el medio rural castellano.

Sobre espacios reales se cimenta, en efecto, la construcción de *El novelista*, si bien su plasmación literaria no consiste en una reproducción directa o realista, sino que es el resultado de una interpretación esencialmente subjetiva, ya que los datos objetivos del ambiente son reelaborados mediante los habituales procedimientos del ramonismo para extraer de ellos sus perfiles más sugeridores. No quiere esto decir que la representación del espacio se convierta en un mero pretexto para la acumulación de brillantes e ingeniosas digresiones, pues aunque en ocasiones sea ésta la impresión que puede obtenerse en un primer momento, una lectura atenta nos descubre que, tanto la selección de los materiales utilizados en la creación del marco ambiental, como las imágenes y demás efectos expresivos con que el autor nos lo dibuja encierran una precisa funcionalidad narrativa, por cuanto sirven al propósito de mostrar, de acuerdo con la teoría ramoniana de la “correspondencia *orgánica* entre el mundo y el

---

<sup>19</sup> *Flor de greguerías*, Madrid, Espasa Calpe, 1935, p.8.

individuo”<sup>20</sup>, las concordancias entre los personajes y su medio, entre la naturaleza de los conflictos que protagonizan y el ámbito en que se desenvuelven. Así se pone de manifiesto en varios relatos de *El novelista*, entre los que resultan particularmente ilustrativos a este respecto -aunque podrían aducirse otros muchos ejemplos- *Pueblo de adobes* y *El inencontrable*, únicos casos a los que me referiré.

Se abre *Pueblo de adobes* con la descripción de la casa de los Montiano, la única de piedra en todo el lugar, descripción organizada en una serie de planos concéntricos que nos van mostrando, en primer término, la fachada; luego el patio interior y, por último, el pozo enclavado en el centro de éste. A partir de este elemento, punto de confluencia de los restantes, y en relación con él, el narrador nos ofrece los primeros datos sobre los dueños de la casa: el hidalgo don Daniel y su hermana, la solterona doña Prepedigna. Así, cuando se nos informa de la antigüedad del pozo, “anterior a toda referencia”, a su amplitud y profundidad, se está aludiendo oblicuamente al abolengo de la estirpe de los Montiano, sugerido además mediante otros detalles descriptivos:

“El pozo, con su gótica aplicación de hierro, que le hacía pozo de catedral, se quejaba visiblemente con chirridos agudísimos de carreta medieval cuando se movía su polca para sacar la emisión de un cubo. (...) Don Daniel sentía la solemnidad del claustro, que salía de aquel pozo gótico, cuya agua ungió con una sacramentación del siglo al patio en que ardía la eterna cal del sol”.

Del mismo modo que los Montiano aparecen definidos desde un primer momento en función de unos cuantos datos del marco espacial que les es propio, Clemente, el coprotagonista, se presentará asociado, desde su primera aparición, a un lugar que armoniza con el rasgo que mejor le distingue, y que en este caso es de orden natural o biológico: su desmedida potencia sexual. Este lugar no es otro que los palomares que hay en las afueras del pueblo, y que, interpretados en clave exclusivamente crónica en la larga y espléndida digresión imaginativa que el autor teje en torno a ellos, serán “casas de amor” que proyectan “una inquietante sombra de

---

<sup>20</sup> *El concepto de la nueva literatura*, 1909, p. 22. Más adelante se insiste en este mismo aspecto cuando se afirma que “toda vida, para ser orgánica, ha de estar *sita* de modo categórico”, (p. 23)

serrallo” o “falansterios de arrullos y cariños”. Y aquí, en estos “templos de amor en que hierven los instintos amorosos de las palomas”, es donde Clemente será investido por sus compañeros, en una curiosa ceremonia iniciática, como el prepotente, condición que marcará su actuación dentro de la novela.

La misma significativa correspondencia entre marco ambiental, personajes y línea temática se aprecia en *El inencontrable*, cuya trama detectivesca y laberíntica tiene su escenario idóneo en una ciudad, como Lisboa, que posee “el intrincamiento de la novela” y es por ello mismo “emulativa de la narración”. Continuamente aparecen imbricados en la obra el desarrollo de la intriga novelesca y el propio misterio de la ciudad donde discurre (que es también el lugar que ha elegido el novelista para escribirla), resultando así que el enigma que trata de desentrañar el novelista se halla encuadrado en el otro enigma, pleno de sugerencias novelescas, que constituye la ciudad.

A la luz de lo expuesto, cobran todo su sentido ciertos comportamientos de Andrés Castilla que, considerados fuera de su contexto literario, podrían interpretarse como excentricidades propias de un “alma pintoresca”, sin otro valor que el meramente anecdótico. Me refiero al hecho de que disponga de varias casas en Madrid, con el fin de enfocar la creación de cada obra desde el emplazamiento más adecuado a su contenido, o que viaje a diversas ciudades para captar *in situ* el ambiente que luego trasplantará a sus novelas. Todo lo cual nos revela que la sugestión del espacio es tan decisiva en la inspiración del novelista como lo es para sus criaturas su vinculación al entorno.

El análisis practicado en las páginas precedentes creo que despeja cualquier duda acerca de la especial significación que esta obra posee en el conjunto de la narrativa ramoniana, pues, como se ha podido comprobar, tanto en su dimensión teórica como en su vertiente práctica nos proporciona importantes claves para su adecuado entendimiento. No menos interés reviste la audaz fórmula narrativa desplegada por el autor en este libro para compaginar, sin comprometer su carácter unitario, los elementos críticos y los específicamente novelescos, fórmula que puede considerarse como el punto de partida y ejemplo más acabado de la metaficción contemporánea. Ahora bien, por muy alto que sea -y lo es- el valor de *El novelista* como documento o testimonio de una forma de entender y ejercitar el arte de la novela, o como original artefacto narrativo de fecunda descendencia, no debe olvidarse que *El novelista* es además, y sobre todo, una excelente novela, que es lo que en último

término debe importarnos, una novela en la que la proteica y fértil inventiva del autor, potenciada por la insólita fantasía de su lenguaje, nos ofrece uno de sus mejores frutos, probablemente la obra maestra de Ramón en el género novelesco, según el sentir casi unánime de la crítica, que comparto plenamente.

### Notas para una edición de *El novelista*

La primera versión de *El novelista* apareció publicada por entregas en la revista *La Pluma*, desde el número 19 al 29 (exceptuando el número 24, correspondiente a julio de 1922), entre diciembre de 1921 y octubre de 1922. Consta esta versión, subtitulada allí "Novelario", de 22 capítulos sin título, numerados del I al XX y del XXIX al XXX. En nota se informa que los capítulos XXI al XXVIII se han omitido "por razones editoriales", ya que estaba prevista la publicación completa de la obra en un volumen aparte.

La primera edición en libro de la novela data de 1923 y fue publicada por la editorial Sempere, de Valencia. Consta esta edición de 47 capítulos, ya provistos de su correspondiente título, numerados del I al XLVII. Se añaden por tanto en Sempere, intercalados en el texto primitivo, 25 capítulos: V, VI, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI y XLII.

La misma extensión y distribución que Sempere observan las siguientes ediciones de la obra: Buenos Aires, ed. Poseidón, 1946 y Madrid, Espasa Calpe, col. *Austral*, 1962, reimpresa en 1973.

El texto más solvente de esta novela es el publicado por Espasa Calpe, que reproduce el de Poseidón, por ser el último que fue publicado en vida del autor y, por tanto, el que contiene la versión definitiva de la novela, corregida y revisada por el propio escritor, o acaso por otra persona, pero indudablemente con su autorización y beneplácito y siguiendo los criterios dictados por él. El hecho de que Ramón afirmara en alguna ocasión que no había cambiado nada de la novela en la edición de 1946<sup>21</sup> no lo considero un argumento definitivo para descartar el texto elegido, a pesar de que presenta numerosas correcciones respecto a los anteriores, porque lo cierto es que la

---

<sup>21</sup> "En mi *Novelista*, escrito hace veintitrés años en plena juventud -y que ahora en la nueva edición no me he atrevido a alterar nada-" ("Prólogo a las Novelas de la nebulosa", en *El hombre perdido*, Buenos Aires, Poseidón, 1947, p. 13.)

versión que propongo se adecua más ajustadamente a la actitud que por aquellas fechas el escritor mantenía con respecto a la edición de sus libros, actitud que se relaciona directamente con las creencias religiosas que defendió durante la última etapa de su vida y que le llevó a renegar de todo aquello que en sus escritos anteriores pudiera suponer alguna ofensa para la religión católica, según nos consta por diversos testimonios del propio escritor<sup>22</sup>. Y precisamente, buena parte de las correcciones de contenido que *Austral* presenta respecto a *La Pluma* y *Sempere* apuntan en esa dirección, por lo que no es aventurado conjeturar que, pese a la afirmación del autor en sentido contrario, *El novelista* fue corregido, bien por él mismo o, lo más probable, por otra persona, pero, eso sí, siguiendo sus indicaciones. No sería éste el único caso, ya que, por ejemplo, en carta a Tomás Borrás de primeros de abril de 1948 le pide que “eche una mirada sobre esas pruebas ya corregidas de ese libro -*Cuentos para los días de no salir de casa*- y suprima lo que vea que se me ha escapado contra algo que veneramos”<sup>23</sup>. Y asimismo, en otra ocasión, le ruega a su primo Gaspar Gómez de la Serna que le revise la reedición de *Elucidario* “con la pluma en la mano y suprima... todo anticlericalismo o añadido de tipo blasfematorio”<sup>24</sup>. Estimo, por consiguiente, que la edición de 1946 y las posteriores, que repiten la de ese año, contienen la versión más próxima a los deseos del autor, debiendo figurar como texto base de cualquier edición actual. Hay otros motivos que así lo aconsejan, ya que *Austral* actualiza la ortografía, corrige la puntuación y subsana numerosos errores léxicos y sintácticos, aparte de otros muchos descuidos y erratas: unos, achacables al desaliño expresivo propio de nuestro autor; otros, responsabilidad de los impresores.

---

<sup>22</sup> He aquí algunos: “Tanto en este libro como en todos los que he podido corregir la edición, he acabado con lo blasfematorio. (...) Cada vez corregía yo más mis barbaridades cuando llegaban las pruebas de mis libros, pero siempre quedaba algo”. (*Automoribundia*, pp. 9-10).

“El brazo derecho me sigue molestando. Siempre Dios castiga al hombre por donde más ha pecado. Realmente este brazo derecho ha escrito muchas cosas que no debió escribir, cosas que ahora quiero suprimir y rectificar...” (*Diario Póstumo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1972, p. 27).

<sup>23</sup> Reproducido por Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963, p. 208.

<sup>24</sup> *Ibid.*

## Bibliografía

### *Estudios de conjunto*

- Camón Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- Cardona, Rodolfo, *Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*, Nueva York, Elisco Torres and Sons, 1957.
- Gómez de la Serna, Gaspar, *Ramón (Obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963.
- Granjel, Luis S., *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Mazzetti, Rita, *Ramón Gómez de la Serna*, Nueva York, Twayne, 1974.
- Ponce, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968.
- Umbral, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

### *Estudios sobre la novelística de Ramón Gómez de la Serna.*

- Cansinos-Assens, Rafael, *La nueva literatura, IV: La evolución de la novela*, Madrid, Páez, 1927, pp. 351-383.
- Cardona, Rodolfo, "Introducción" a R.G.S., *La vida blanca y negra*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Domingo, José, "Gómez de la Serna: la greguería en la novela", en *La novela española del siglo XX, I De la Generación del 98 a la Guerra Civil*, Barcelona, Labor, 1973, pp. 110-116.
- Entrambasaguas, Joaquín de, "Ramón Gómez de la Serna", estudio preliminar a R.G.S., *La Nardo*, en *Las mejores novelas contemporáneas*, t. VIII, Barcelona, Planeta, 1961, pp. 911-1064.
- Ferreras, J. Ignacio, *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, pp.83-88 y 128-149.
- González-Gerth, Miguel, *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's "novelas de la nebulosa"*, Londres, Tamesis, 1986.
- Henn, D., "La gran ciudad falsa: Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVII, núm 350, (1979), pp. 377-387.
- Hoyle, Alan, "Towards an Understanding of *El secreto del acueducto*", en Nigel Dennis, ed., *Studies on R.G.S.*, Ottawa Hispanic Studies 2, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, pp. 173-198.
- Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972. pp. 221-226.
- López Criado, Fidel, *El erotismo en la novela ramoniana*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Mainer, J. Carlos, "Prólogo" a R.G.S., *El incongruente*, Barcelona, Picazo, 1972.
- Martínez del Portal, Marta, "Estudio preliminar" a R.G.S., *La quinta de Palmyra y El chalet*

- de las rosas*, Barcelona, Bruguera, 1968.
- Morris, C. Brian, "Cinelandia: Ramón in Shadowland", en Nigel Dennis, ed., *Studies on R.G.S.*, Ottawa, 1988, pp. 153-171.
- Nicolás, César, "Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia", *Ínsula*, núm. 502, octubre, 1988, pp. 11-13.
- Nora, Eugenio G. de, "Ramón Gómez de la Serna", en *La novela española contemporánea*, t. II, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1968, pp. 94-154.
- Percival, Anthony, "Ramón Gómez de la Serna's *La mujer de ámbar*", en Nigel Dennis, ed., *Studies on R.G.S.*, Ottawa, 1988, pp. 199-208.
- Pérez Minik, Domingo, "Ramón Gómez de la Serna", en *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 205-228.
- Rey Briones, Antonio del., "Greguería y novela en R.G.S.", *Epos*, Revista de Filología de la U.N.E.D., núm. II, 1986, pp. 281-297.
- \_\_\_\_\_, "Ramón y la novela" *Ínsula*, núm. 502, octubre, 1988, pp. 17-18.
- \_\_\_\_\_, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992.
- Richmond, Carolyn, "Una sinfonía portuguesa ramoniana (estudio crítico de *La quinta de Palmyra*)", en R.G.S., *La quinta de Palmyra*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 13-151.
- \_\_\_\_\_, "Introducción" a R.G.S., *El secreto del acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-100.
- \_\_\_\_\_, "La debatida novelística de Ramón Gómez de la Serna", *Revista de Occidente*, núm. 80, enero 1988, pp. 63-69.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957, pp. 168-170.
- Soldevilla Durante, Ignacio, "La caverna del humorismo: W. Fernández Flórez y Ramón Gómez de la Serna", en *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 27-31.
- Torre, Guillermo de, "R.G.S. Medio siglo de literatura", en *Las metamorfosis de Proteo*, Madrid, Ediciones de la *Revista de Occidente*, 1967, especialmente pp. 66-68.
- Urrutia, Jorge, "Ramón Gómez de la Serna", en *El novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, 1980, pp. 49-55.
- Varela Jácome, Benito, "El vanguardismo de R.G.S.", en *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967, pp. 225-236.
- Vilas, Santiago, "Ramón Gómez de la Serna", en *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 113-144.
- Villanueva, Darío, "La escritura ramoniana de la novela", *Ínsula*, núm. 432, 1982, pp. 7 y 11.
- Zlotescu, Ioana, "Ciudades para una época", *Revista de Occidente*, núm. 80, enero 1988, pp. 82-92.
- \_\_\_\_\_, "Introducción" a R.G.S., *Seis falsas novelas*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 5-33.