

***El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna, un lugar de tránsitos**

Elide PITTARELLO

Universidad Ca' Foscari de Venecia
pittarel@unive.it

Resumen: *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna (1914) es un texto crucial de la vanguardia literaria. Lo precede *El libro mudo* (1910), donde el autor fantasea con deshacer cualquier forma de la cultura a la vez que ensaya la narración abierta. Tanto la estructura como el tema de *El Rastro* son un acto de sublevación revolucionaria contra los hábitos de la sociedad burguesa. El relato de los objetos del mercadillo de Madrid encarna una simbólica e inminente catástrofe del mundo occidental. Para Ramón Gómez de la Serna, cada escorzo de la vida cotidiana más miserable comparte el destino mortal de los seres humanos. Este planteamiento fenomenológico enlaza por analogía con algunas obras conocidas de las artes visuales. Desde las botas de Van Gogh a la cama de Tàpies o los trapos de Pistoletto, la estética de lo pobre conlleva problemas éticos que *El Rastro* explora con una modernidad clarividente y desesperanzada.

Palabras clave: Narrativa española, vanguardia, vida cotidiana, fenomenología, artes visuales

Abstract: *El Rastro* by Ramón Gómez de la Serna (1914) is a crucial text of the literary avant-garde. Another book by the same author, *El libro mudo* (1910), precedes it with the fanciful destruction of every form

of culture and the experiment of an open narration. Both the subject and the structure of *El Rastro* are a revolutionary rebellion against the habits of bourgeois society. The tale of the old objects of the flea market of Madrid embodies a symbolic and imminent catastrophe of the western world. From Ramón Gómez de la Serna's point of view, every sketch of the most miserable daily life shares the mortal destiny of human beings. This phenomenological approach links with some well-known works of the visual arts in an analogical way. From Van Gogh's boots to Tàpies' bed or Pistoletto's rags, the aesthetics of poverty involves ethical problems that *El Rastro* explores with an insightful and hopeless modernity.

Keywords: Spanish narrative, avant-garde, everyday life, phenomenology, visual arts

1. DESHACER

A los veinte años Ramón Gómez de la Serna tiene intenciones artísticas revolucionarias. En la conferencia «El concepto de la nueva literatura» (1909), afirma que su texto «está forjado más en vista de lo inédito que de lo hecho hasta hoy» (1996a: 149). Son los cimientos de la producción futura: por un lado, un ostentoso autobiografismo, cuya savia es la rebelión contra los hábitos de la clase burguesa dominante; por otro, el realce de lo trivial en la vida diaria, cuyo eje es el cuerpo en su conexión adánica o primigenia con el mundo: «Todos se olvidaron del cotidianismo de la vida. Pero ¿cómo ha sido esto posible? El cotidianismo que es lo supremo y lo que nos invade más en total» (1996a: 162).

La disidencia de Gómez de la Serna lo abarca todo. Contra un modelo de cultura que, a su modo de ver, regula opresivamente todos los ámbitos de la existencia, en su temprano manifiesto de sublevación, titulado «Mis siete palabras» (1910), proclama: «Se crea *la imposibilidad de deshacer*. Nada más alarmante». Repite esta frase pocas líneas después, con una variante enfática: «¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!...» (1996b: 181). Ioana Zotlescu incluye en la categoría del *Ramonismo* el conjunto de textos anómalos o heterodoxos de la primera época (1996b: 16-19). Un antecedente imprescindible de *El Rastro* es *El libro mudo* (1910), donde el autor denuncia el mal radical de la cultura con esta metáfora:

Ramón, todo tiene una pátina inverosímil que ha cambiado sus visajes y su hilaridad. La pátina ha teñido todo, todo lo ha abrumado, todo lo ha bastardeado.

Ir contra la costumbre es ir contra la pátina e ir adquiriendo una armonía nueva, una armonía con toda la basticidad y la rusticidad reales (1996c: 558).

Convirtiendo a Nietzsche en la «bandera de la modernidad» (Soria Olmedo 1988: 32), Gómez de la Serna confiaba ingenuamente en el rescate de lo auténtico que él identificaba con lo tosco. Es este el rasgo básico de su vanguardismo que apunta a las formas inacabadas o incompletas, sin excluir el cuerpo humano. Baste pensar en la provocación fetichista de *Senos* (1917). Con todo el ímpetu de su inconformismo juvenil, a partir de *El libro mudo* Gómez de la Serna se propone descomponer el andamiaje de la tradición, lamentando no poder revocar el pasado. Pero semejante potencia se ejerce sobre el presente o el porvenir. El pasado es inexpugnable (Agamben 1983: 47-92). Contra toda evidencia Gómez de la Serna exclama en *El libro mudo*: «Ramón, ¡oh, la Reversibilidad!» (1996c: 558). Enunciada con el énfasis de las mayúsculas y los puntos de exclamación, la frase ocupa una línea, destaca visualmente el mensaje. En desquite de una cultura dañina, el autor fantasea con el papel del nihilista que dilapida la creación, eligiendo la práctica del absurdo como la herramienta expresiva más adecuada. Está en juego la relación entre la cualidad del enunciado y la posibilidad de la verdad relacionada con la doxa, la bestia negra de Gómez de la Serna. El absurdo es el dispositivo que dinamita las costumbres y posibilita la emancipación antidogmática. De las entradas que forman la isotopía del absurdo, elijo una programática:

Ramón, absurdo contra la torpeza de la costumbre... Y un absurdo que no se haga costumbre, porque cuando en vez de la cosa espontánea, una cosa se hace hereditaria y se sucede y se hace crónica, ya lleva el principio de su costumbre, de su objetivación, de su socialización, de su excedencia, de su oligarquía y de sus involuciones. (1996c: 559)

El libro mudo plantea la evasión del mundo heredado y hasta de uno mismo hasta que llegue «el día del deslastre completo» (1996c: 633), un evento que el autor cree inminente. En esta dialéctica hay dos fenómenos que parecen contrarios sólo si se clasifican dentro de la oposición metafísica entre espíritu y materia, mente y cuerpo. Pero Gómez de la Serna descarta esa polarización, se entrega con vehemencia a la fenomenología de una naturaleza percibida como el edén que salva y regenera. Abundan las imágenes del mar, de la playa, del bosque, del pinar; los ejemplos de flora y fauna silvestres; los cielos nocturnos, las mañanas de aire puro, los horizontes infinitos.

Hasta aquí la argumentación es tardo-romántica a pesar de las intenciones aguerridas. A todo lo natural, inmenso e incontaminado, el autor contrapone lo urbano, limitado y corrupto. El vigor de la *physis* envilece la momificación de la cultura, con su listado de formas nocivas, pues «las formas, la creencia en las formas, el misticismo de

las formas, hacen escarpada y difícil la vida» (1996c: 598). Lo desechable, que incluye las bellas artes, es un producto perverso de la *polis*. Hacia la mitad del capítulo Once de *El libro mudo* estas divagaciones se materializan de pronto en una pipa, cuyo poder extraordinario se despliega en muchas direcciones. Gómez de la Serna empezó a fumar en pipa desde muy joven, como atestiguan el célebre retrato que en 1915 le hizo Diego de Rivera, las muchas fotos y sus propias caricaturas. La pipa es una seña de identidad que lo acompañará toda la vida, transformando la dependencia física en ocasiones de creatividad y placer al servicio de la demolición de la cultura. En las anécdotas que desgrana en *El libro mudo*, la pipa interpreta por adelantado las apetencias de su dueño, elige el destino de sus paseos, vela por la eficacia de su trabajo, finalmente vuelve sensual —sabor, olor, vista, tacto, oído— el ensueño de la metamorfosis o desmaterialización de la carne cual paso necesario hacia la reversibilidad: «Ramón, es grato también fumarse a sí mismo» (1996c: 676).

La metamorfosis —pensemos en Ovidio— suele implicar una degradación física y moral, donde el cuerpo «interactúa (lingüística, simbólicamente) con el mundo» (Jiménez 1993: 301). Pero Gómez de la Serna quiere desmaterializar su cuerpo para tener acceso a un mundo nuevo y lleva a cabo la fantasía de la desintegración a través de la pipa, con la cual forma un ente único, inseparable. En el capítulo Dieciséis, tras varias entradas que definen lo nonato como el estado de máxima pureza, el autor hace un alto al constatar el sacrificio que le costaría desandar el camino de la vida: «Ramón, se necesita entrar en la gran pira con aires de fiesta y hasta dejar de fumar en pipa, porque en lo nonato no hay pipa posible...» (1996c: 721). Para realizar su proyecto el autor necesita pactar con los propósitos iniciales. En la imposibilidad de deshacerse y rehacerse a sí mismo en un mundo por fin originario, desvía su cuidado hacia un terreno que solo linda con la aniquilación sin que se cumpla del todo.

En el capítulo Diecisiete, Gómez de la Serna traslada el paradigma de la reversibilidad a las baratijas del mercado callejero de Madrid. El autor se sitúa a mitad de camino entre la plenitud de los entes y su extinción, anclando su anhelo destructor a los sentidos, al propio cuerpo en devenir. *El libro mudo* anticipa así el marco ontológico del libro sucesivo, *El Rastro*, que se publica en 1914. De las numerosas entradas que hacia el final de *El libro mudo* se refieren al Rastro de Madrid, propongo una especialmente significativa:

Ramón, todo allí es una cuestión de casualidad y de arbitrariedad... Aquello no se sabe lo que es, ni aquella corona

de latón con topacios falsos no se sabe qué simulacro puede tener... Aquí se pierden los símbolos y las convenciones, todo extravió su fanatismo en el camino en rampa que conduce al Rastro... (1996c: 734).

Lo que no se puede probar hay que mostrarlo, ponerlo en imagen a través de la escritura. En este campo el autor iba a lucir una original y portentosa maestría.

2. COLECCIONAR

Antes de afrontar cómo Gómez de la Serna arma literariamente el espectáculo del hundimiento de la cultura europea vagando por el Rastro de Madrid, es útil recordar brevemente la incidencia afectiva, además de pragmática, de los objetos en la vida diaria de los seres humanos. La pipa del autor desprende un aura, no en la acepción de Walter Benjamin, sino en la que propone Remo Bodei, es decir: «la percezione dell'inafferrabilità e dell'eccedenza del senso della cosa, che dispiega i suoi contenuti, erogandoli in misura crescente a chi la considera, ma restando inesauribile nella sua profondità» (2011: 49). Es útil aclarar cómo el filósofo italiano diferencia la «cosa» del «objeto». Martin Heidegger (2002: 128-130) y Jean-Paul Sartre (1984: 335-339), que tan a fondo se ocuparon de la fenomenología de los objetos, usan los dos términos como sinónimos. Bodei, en cambio, se fija primero en la etimología latina de «cosa», es decir en la *causa*, siendo esta la que suscita el interés del sujeto y lo mueve a la acción. Por otra parte aclara que el «objeto», que procede etimológicamente de *objectum*, es un obstáculo y un desafío en términos cartesianos. El «objeto» presupone un enfrentamiento, el ejercicio de una voluntad de dominio y la capacidad de manipulación, mientras que la «cosa» es «un nodo di relazioni in cui mi sento e mi so implicato e di cui non voglio avere l'esclusivo controllo» (Bodei 2011: 20).

Dadas estas premisas, la pipa de Gómez de la Serna es una cosa al igual que las que formaban sus famosas y disparatadas colecciones. Eran piezas heterogéneas, faltas casi siempre de un valor comercial significativo, baratijas o menudencias en su mayoría. Pensemos en las fotos que retratan al autor en sus diferentes despachos, sin un hueco libre en la mesa de trabajo o en las paredes y hasta en los techos. Acerca de este afán anota Celia Fernández Prieto: «A pesar de los traslados, a pesar del exilio, las cosas le acompañarán siempre. Son objetos que encuentra tirados en la calle, amontonados en los bazares, mercadillos o almonedas, pecios abandonados en la playa del Rastro» (2008: 37).

¿Representa todo esto el fin o el comienzo de una época? Las dos cosas a la vez, ya que cuando Gómez de la Serna junta los restos inservibles de una cultura en quiebra está apostando por un tiempo venidero, nuevo e indefinido. Como dijo Walter Benjamin, la pasión del coleccionista no deja de tener un rol histórico. No lo desempeñan las ideas, sino los hábitos:

Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la interpretación de «lo que ha sido» (entre las manifestaciones profanas de la «cercanía»), la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades (2004: 875).

Mientras Benjamin vaga por los *pasajes* de París, el corazón comercial de la metrópoli francesa, logrando «esa hermenéutica fenomenológica del mundo profano que Heidegger sólo alcanzó a intentar» (Buck Mors 1995: 19), Gómez de la Serna es el *flâneur* del Rastro, el conjunto de las escorias urbanas de Madrid donde él se acuerda a diario de que es mortal, enlazando la caducidad del hombre con la duración de las cosas. Al perder la función práctica, fuera del contexto originario cada pieza antigua o anticuada o simplemente vieja es para este autor una ocasión de auto-reconocimiento figurado. El coleccionista, observa Jean Braudrillard, se refleja de esta manera en un metafórico espejo «puisqu'il ne renvoie pas les images réelles, mais les images désirées» (1968: 126). En Ramón Gómez de Serna cada gesto —incluido el de enriquecer su colección disparatada— pone en tela de juicio la relación tradicional entre el sujeto creador y el objeto creado. A este propósito cabe recordar al artista uruguayo Rafael Barradas, tan amigo de Federico García Lorca en los años de la Residencia de Estudiantes, cuyos vanguardismos Gómez de la Serna olvidó injustamente. Barradas, que acudía habitualmente a la tertulia del Café Pombo, solía encariñarse con objetos sin valor porque apuntaba a lo esencial de la existencia en la pintura, en la poesía, en el teatro y también porque no podía permitirse otra cosa (Bonet 2002: 38).

Olvidos aparte, lo cierto es que fijarse en los elementos utilitarios de la vida cotidiana fue el rasgo común de las vanguardias. Escribiendo sobre el Rastro, Ramón Gómez de la Serna participa en seguida de la modernidad. Visitar los despojos de la civilización implica compartir la finitud de todo lo existente en el día a día. Una ceremonia fundada en una fenomenología caritativa y hasta dramática. El duelo y el deseo siempre fundidos y renovados una y otra vez.

3. EXPLORAR

Al igual que *El libro mudo*, el experimento de *El Rastro* rompe con la tradición. Refiere Ioana Zotlescu que, en una entrevista de abril de 1916, Gómez de la Serna dijo que se proponía hacer un tipo de libro completamente nuevo, ajeno a los géneros literarios consabidos: «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 desenlazaran al fin» (1997: 16). *El Rastro* es una obra prominente entre las creaciones vanguardistas del autor. Afirmar Andrés Trapiello, comentando la edición ampliada de 1931, que este «fue el primero de sus libros de madurez y sin duda uno de los más perfectos suyos, si acaso puede mentarse la palabra perfección en él; uno de los más frescos, más felices, más inspirados y más completos libros, en él, que todo lo dejaba a medio acabar, por agotamiento» (2002: 4). Mucho antes Francisco Umbral, quizá basándose en la misma edición de 1931, subraya con entusiasmo el surrealismo del libro: «El Rastro nos da realizadas todas las metáforas surrealistas. Todos los emparentamientos. Ramón no tuvo más que glosar eso. Así es como el Rastro nutre al Ramón debelador de lo insólito. Y luego está el debelador de lo cotidiano.» (1978: 175).

En aquella época hacía años que *El Rastro* había sido olvidado. Gaspar Gómez de la Serna, al publicar la biografía de su tío Ramón el mismo año en que murió, lamentaba que *El Rastro* hubiera sido tratado con «incomprensión, menosprecio, hostilidad irritada, cerrada y excluyente» (1963: 95). Pero no fue siempre así. En 1925 el joven y brillante Guillermo de Torre opinaba que Ramón Gómez de la Serna había sido siempre «un hombre de vanguardia, anticipado a su época, disidente e impar, única figura de relieve singular y de aportaciones propias en la promoción de 1908» (2001: 71). La caída de su prestigio intelectual vino después, una vez terminada la guerra civil. Mediaban años cruciales con respecto a la primera fecha de composición de *El Rastro*. Desde el verano de 1936 el escritor se había establecido en Buenos Aires y fue allí donde sufrió el ostracismo de los escritores españoles exiliados y de los escritores argentinos que solidarizaban con ellos. En 1944 Gómez de la Serna había empezado su colaboración con el diario *Arriba*. En 1947 recibió en su casa de Buenos Aires una medalla honorífica del régimen franquista. En 1949 viajó a Madrid para recibir el homenaje del ministerio de Educación Nacional que incluía, entre varios agasajos, una audiencia del caudillo (Pittarello 2014: 193-203). La caída en desgracia de Gómez de la Serna corrió paralela a la indigencia material y al aislamiento absoluto, una suerte triste para un

pionero de la modernidad que no supo estar a la altura de las novedades que sacudieron España en el paso de la monarquía a la Segunda República. Su estrella literaria empezó a empañarse con los cambios políticos y culturales que él no pudo asimilar. En *Automoribundia*, que publica en 1948, Gómez de la Serna «abomina del siglo XX y expresa su nostalgia por el siglo XIX. O, más exactamente, por aquel momento de transición en que lo viejo convive con lo nuevo y que se materializa en el espacio urbano del Madrid de principios de siglo, en su arquitectura de círculos concéntricos» (Fernández Prieto 2008: 41). Por este motivo limitaré mi análisis a la primera edición de *El Rastro*, la de 1914, que pertenece a la vanguardia histórica. Es interesante el hecho de que, en 1961, Carlos Saura haya elegido esta misma edición para ilustrarla con una antigua y maravillosa serie de fotos (Gómez de la Serna 2002).

En *El Rastro* Gómez de la Serna le otorga un protagonismo literario a una realidad que, desde el punto de vista cultural, había estado hasta entonces en un más allá extrasemiótico. La obra representa la metafórica explosión de una posibilidad no prevista (Lotman 1999: 170). Pero hoy disponemos del doble punto de vista del historiador. Un primer punto de vista es el que actúa a partir de la aparición del libro e investiga algunas de las características que este comparte con los elementos de la cultura coeva. Normalmente este tipo de investigación se dirige hacia el pasado como reserva de posibilidades. Sin embargo, aquí se trata de un movimiento de vanguardia —el *Ramonismo*— que quiere partir de cero, ya que juzga la tradición un cúmulo de escombros. El segundo punto de vista del historiador es el de la posteridad, el que conoce el futuro del libro y transforma la perspectiva en una retrospectiva, según un trayecto cronológico que parece necesario, aunque no lo fuera mientras se iba haciendo. Para analizar la originalidad de *El Rastro* propongo adoptar ambos tiempos y recuperar así el punto ciego de nuestra mirada, que ha vuelto consabido lo que entonces era no sólo raro, sino chocante.

El Rastro es un salto a lo inesperado. El autor decide contar una vivencia renegando de las instituciones literarias más sólidas, como por ejemplo la de urdir una trama, hacer una síntesis de lo heterogéneo (Ricoeur 1983: 184). La narración carece además tanto de un comienzo o acto de fundación, como de un final o cierre. Nace fragmentada con anterioridad, dispersa en otros libros, y en principio podría no tener límites. Lo confirma el incipit de un largo «Ex-Libris»:

Hay que decir fuera del libro los extravíos, las renunciadas, los
responsos, los desprendimientos y los hallazgos póstumos que
suceden á la confección del libro, junto al cadáver caliente aún,

aún resucitable. Hay que decirlo, no sólo porque lo hemos ansiado decir como autores vehementes, como muertos que desearan contar la turbación de ultratumba, la sencilla clave del secreto final, sino porque como lectores siempre hemos deseado al final de la lectura de un libro algo, algo, las afueras del libro, el descuajen, la perplejidad, el raboneo, la delación del autor hecha por sí mismo, patidifuso ante algo completamente distinto á lo dicho y hasta á lo por decir en los próximos proyectos de libros, algo insufrible y perentorio, algo comprometedor y deslabazado, que habría que decir en toda su torpeza y su indiscutibilidad. Muchas veces hemos mirado las «guardas» de los libros, buscando inútilmente, olfateando, huroneando con ahínco en ellas ese algo definitivo y entrecortado en su pecho y en su espalda. He aquí, sin orden, asaltando todas al mismo tiempo el dintel del ex-libris, esas notas escritas en las guardas y en el forro del libro, esas notas conseguidas en el último momento del libro y que han estado en un tris de quedar impronunciadas. ([1914]: 243).

La falta de un final implica la imposibilidad de darle al texto un sentido fijo (Kermode 1983). *El Rastro* quiere ser un libro abierto en la acepción de imperfecto o *non finito* como si fuera un talismán de la duración indefinida. Gómez de la Serna emprende su tarea entregándose a lo que le depara la vista, la facultad sensorial con la que se identifica. En 1918, en una de *Pombo*, el libro que da cuenta de sus tertulias en el café homónimo, dice el autor de sí mismo: «Yo sólo soy una mirada ancha, ancha como toda mi cara, una mirada desde luego sin ojos. Ni soy un escritor, ni un pensador, ni nada. Yo sólo soy, por decirlo así, un *mirador*, y en eso creo que está la única facultad verdadera y aérea» (1986: 174). Con esa mirada «sin ojos», es decir visionaria, Gómez de la Serna capta lo que ya lo ha cautivado, lo que percibe incrustado en su carne como si fuera su prolongación. Fenomenológicamente, el yo y el mundo se pertenecen según una relación reversible. Afirma Paolo Gambazzi que en casos como estos el sujeto no tiene un papel dominante, ocupa sólo un centro topológico donde lo visible es el móvil de lo invisible o imaginario: «Dal visibile si è sempre “liberato” un invisibile. Il visibile non è mai stato meramente “in sé”, ma sempre anche, nella sua potenza e nelle sue direzioni, “fuori di sé”» (1989: 145). En el «Prólogo» de *El Rastro* es el propio Gómez de la Serna quien da la clave de esta cualidad sensual y táctil de su mirada. Así su pensamiento se dispara a partir de lo concreto cotidiano y mísero, en contra del buen gusto o de la dictadura de lo bello:

¡Y qué cosas! Cosas carnales, entrañables, desgarradoras, clementes, lejanas, cercanas, distintas: cosas reveladoras en su

insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad. «¡Maravillosas asociadoras de ideas!... ».

¡Actitud la de esas cosas revueltas, desmelenadas y amontonadas, simplicias y coritas! Todo tiene una templanza única, nada es ya religioso con ese sanguinario y envidiosos espíritu de los dioses, ni nada es tampoco pretencioso con esa dura y ensañada pretensión del arte lleno de tan pesado y tan aflictivo orgullo por el estigma de divinidad que obliga á soportar y por los implacables deberes estéticos á que somete. Aquí todo eso perece, se depura y se desautoriza porque es escueta y pura la contemplación como consecuencia de su raíz, de su total, de su completa impureza. ([1914]: xi-xii.).

El inventor de la *greguería* repudia el concepto y sus abstracciones, practica el pensamiento incongruente basado en la desconexión lógica, que bien representa la heterogeneidad del referente (Hoyle 2010: 28-29). Así el Rastro hace su ingreso en el arte literario con un lenguaje inédito. Veamos la entrada IX del prólogo:

¡Oh, fulminante elocuencia del Rastro!... El verbo proteico y lleno de facundia hace sus mejores alfarerías aquí con su tierra y las mejores tallas con su madera; las palabras hacen volatines maravillosos, corren y trepan como lagartijas, se muestran en mil garabatos, en mil floreos, se combinan en luces distintas, brotan las más inesperadas, las nunca vistas; cada objeto tiene un delirio de palabras, se traslucen, fulgen y nunca tienen fanatismo, ni intentan ninguna demasía imperialista, y su sentido es breve, porque abominan de la retórica, la gran repugnancia del Rastro [...]. ([2014]: xvi-xv).

Descartando lo obvio, Gómez de la Serna cuida a las cosas que lo cuidan, las salva del abandono incluso si no las compra. Las cosas del Rastro le transmiten un poder oculto, germinativo, como leemos en la entrada X:

Pero el Rastro es, sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas, imágenes, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores, que para no traicionarse, tan pronto como se forman y á continuación, se deforman en blancas, transparentes, aéreas y volanderas ironías... ([2014]: xv).

Es un planteamiento que atañe a la antropología de la imagen de Hans Belting, según el cual «una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización

personal o colectiva» (2007: 14). En efecto, si no existiera una doxa no podría darse la insumisión creativa. Gómez de la Serna es un paseante capaz de asombro e interés frente a lo que otros desatienden y desechan. Veamos la primera entrada que titula «Montón de cosas»:

Cascos de botellas, de toda clase de licores y vinos y medicinas, botellas de champagne con imperial corona de plata, frascos de colores —algunos, los azules, conmovedores por su bella alma llena de luz azul, melancólica é ilusa—, y á veces frascos con algo en el fondo, algo que no se sabe lo que es, si veneno («¿Será sublimado corrosivo?», ocurre preguntarse), si medicina, si perfume, si ungüento de milagros, si alguna desubstanciación humana ó divina, si algún Santo Oleo... Ese algo un poco viscoso y fermentado, nadie sabe lo que es, pero los pobres dueños no han querido tirarlo porque siempre esperan á alguien que sea eso lo que busque y lo que entienda... Además tienen una gran pereza de limpiar, una incuria justificada y filosófica digna del medio impío en que viven... Los frascos, las botellas, los tarros, son de lo más miserable, de lo más frío, de lo más revelador de la insaciabilidad, del vaciamiento, de la evaporización constante de la vida, y sin embargo, tan acabados, de tan sorprendente materia, tan definitivos de hechura, tan capaces siempre, da pena estrellarlos no sólo por la irreparable manera que tienen de romperse, sino por el lastimero grito de agonía del cristal... ([2014]: 46).

La fidelidad a la atomización de la existencia que se ejemplifica en esta muestra engendra nexos causales inéditos y comienzos narrativos azarosos, nada más que sugerencias o apuntes para posibles historias o relatos. A fin de entender el impacto de semejante manera de hacer literatura con objetos de escaso valor pragmático o estético, acudamos a otros protagonistas de la cultura de aquel momento que estaban introduciendo grandes novedades. Me refiero a los pintores de vanguardia que compartieron la atención por esa esfera de la vida cotidiana que no se solía enseñar ni representar. Limitándonos a los bodegones con objetos, por aquel entonces se pintaban sobre todo floreros dignos de salones burgueses, como por ejemplo las peonías de Eduard Manet o las flores de Joaquín Sorolla. Y hasta un pintor que vivió en la miseria y no vendió un cuadro en su vida como Vincent Van Gogh, pintó bodegones con flores de campo, girasoles, lirios. Eran sus homenajes a la armonía de la naturaleza, cuando no podía salir del manicomio y pintar al aire libre. Pero lo que hacen los vanguardistas es elegir adrede referentes triviales y rechazar las formas de la verosimilitud, el canon de la representación inteligible. Objetos humildes y efímeros para técnicas elementales, como la escandalosa

novedad del collage. Recordemos sólo tres ejemplos coevos de *El Rastro*: el *Vaso y botella «Suzè»* de Picasso (1912), el *Vaso, botella y periódico* de Georges Braques (1913) y *Lacerba e bottiglia* de Carlo Carrà (1914).

Las declinaciones sucesivas de esta primera vanguardia se conocen de sobra y llegan, tras distintos avatares, hasta la actualidad, ya que ciertos movimientos de las artes figurativas usan hoy objetos triviales con finalidades complejas. Por ejemplo, la artista libanesa Mona Hatoum, en la exposición veneciana *Fragile?* de 2013, hizo una instalación con alrededor de doscientas botellas de vino, parcialmente hundidas en el cemento. Representaban el sufrimiento relacionado con la guerra y el exilio, como indicaba el título: «Drawing Sorrow (Bottles of wine)». Es sólo un ejemplo del camino creativo que la promoción del objeto trivial a objeto estético emprendió a partir de la época en la que Gómez de la Serna publicó *El Rastro*. Era el momento de las provocaciones de Marcel Duchamp con su explosiva invención del *Ready-Made*. La «Rueda de bicicleta» es de 1913, el «Escurridor de botellas» o «Erizo» es de 1914 y el sensacionalista urinario, elevado al rol de «Fuente», es de 1917. Toda cuestión relativa a la belleza o a la fealdad de la obra de arte quedaba anulada.

4. ESTREMECER

Ramón Gómez de la Serna no llega al descaro de Duchamp. Su uso de las cosas humildes apunta a romper la relación con la función originaria para la que creatividad sea una elección incuestionable del artista. Duchamp ya no necesita ser un hacedor, alguien que plasma la obra con su talento. Sí lo necesita Gómez de la Serna, dado que su herramienta es el lenguaje verbal. Las cosas del Rastro, percibidas como *vanitas*, le ofrecen la oportunidad de ensayar una escritura *in progress*, anclada al hacinamiento casual de utensilios ‘casi’ inservibles. En esa brecha última entre lo funcional y lo inútil cunde la alegoría de la fragilidad de todo cuanto existe, orgánico e inorgánico. No es casual que las fábulas más conmovedoras, a menudo dramáticas cuando no directamente trágicas, procedan de las cosas que están en contacto con el cuerpo humano. Por ejemplo, todo el mundo duerme, está sentado, se viste, lleva zapatos. Costumbres cotidianas que suelen diluir y hasta anular la percepción del paso del tiempo. No así para Gómez de la Serna, que incrusta obsesivamente su mirada en el viviente que pierde la vida viviendo, haga lo que haga. En otra entrada que denomina «Otro montón de cosas», el autor les dedica a las camas unas largas reflexiones, después de haber hablado con cierta rapidez de costureros, corales, reliquias y tinteros. Tras fijarse en un exvoto «blanco, más

blanco, más céreo, más de carne de niño muerto, más exvoto que nunca» ([2014]: 143), el autor enfoca tétricamente las camas. Me limito a citar el íncipit del texto muy extenso, la parte que más insiste en la evocación de la muerte:

...Camas en una abundancia que revela el secreto trágico del secreto desigual, del juego de ventaja que juegan la muerte y la desgracia compinchadas en contra de la vida... Las camas llegan como bártulos desmontados de una capilla ardiente, recogidos por la funeraria después del entierro... Las camas usadas son tristes, pesarasas, yertas como armaduras de barcos carcomidos y astillados, como osamentas descarnadas, como cubas vacías, desgazadas, llenas de rendijas fatales, como puentes abiertos sobre el río ó sobre el abismo... ([2014]: 143).

Con una actitud aciaga, el autor irradia múltiples imágenes de hundimientos mortíferos. En cada escenario convoca diferentes modalidades de lo siniestro freudiano. Por el contacto directo y prolongado con el cuerpo en posición horizontal, las camas fomentan la imaginación pesimista del autor, sus fábulas funéreas que sellan esta entrada con la mención no menos sombría de los colchones.

Llama la atención el hecho de que algunos artistas contemporáneos elijan las camas de hierro para instalaciones llenas de pathos que simbolizan cárceles o cuarteles u hospitales, espacios colectivos y opresivos donde dominan el dolor, la humillación, la violencia. La lección comprensiblemente ignorada de Gómez de la Serna ha ido dando frutos. Baste con pensar en las numerosas literas de hierro, sin colchones, que apiló Mona Hatoum, en la instalación titulada *Quarters*, en 1996: un conjunto de camas desnudas que sugieren una forma de tortura en lugar de un sueño reconfortante. Más conocida aún es la cama de hospital medio deshecha que Antoni Tàpies colgó desde lo alto, con mantas y almohadas, en el pabellón español de la 45 Bienal de Arte de Venecia, en 1993. Con esa instalación el artista ganó el León de Oro, el primer premio.

Mirado desde la posteridad, *El Rastro* adelanta lo que con los objetos triviales del día a día se sigue haciendo un siglo después. Sus narraciones emotivas conjuran un sinfín de circunstancias humanas, ofrecen el arranque de historias que cada lector puede imaginar según sus vivencias. Explorando el arte del *non finito* literario, diciendo menos *El Rastro* evoca más. La relación de reciprocidad sensorial y sentimental entre las cosas y las personas se traduce en muchas variantes de una figura retórica recurrente, la prosopopeya. Veamos ahora las sillas, representadas como metamorfosis de cuerpos ausentes:

... Sillas desgachadas, de aquellas de asiento de alto y mórbido muslo, de mórbido y abultado seno en el pecho del respaldo, de estrecha cintura y estrecha cadera y de patas caprípedes... ¡Oh solemnes y amanerados cuerpos de señoritas formadas á la moda de últimos del siglo XIX! Las hay de todas clases, como huérfanas, como vástagos de familias burguesas que tuvieron una mansa época de diálogos y silencios en su tertulia casera... Algunas rotas, astrosas, lastimosas, imitan la actitud de los pobres limosneros mancos, sentados con tiesura é inmovilidad sobre una silla de tijera... ([2014]: 147).

Sin saberlo, Gómez de la Serna estaba en consonancia con el difunto Vincent Van Gogh, cuya obra no pudo conocer. Recordemos las sillas de la mísera y muy querida casa de Arles. En cambio, el fragmento de silla que inserta Picasso en uno de sus primeros collages no implica vivencias afectivas, es un desafío histórico. Lo llamó «Bodegón con silla de paja» (1912), donde el injerto de un trozo de hule encerado desempeña la función mimética. Gómez de la Serna es ajeno a este tipo de exploración. Él sigue dispensando su piedad a todo lo desechado y desechable, hasta a los sillones, tan típicos de los salones burgueses, que también acaban en el Rastro. El autor les dedica una entrada relativamente breve, de la que reproduzco un fragmento: «... Sillones viejos, enormes como tronos de reyes godos, abiertos á veces por el buche, del que les cuelga un muelle y un poco de pelote, como lamentables caballos de plaza, acornados, con una tripa en espiral, colgante, deshechos, pero en pie aún...» ([2014]: 148). Los contemporáneos, ¿no vemos algo análogo en «La butaca» desvencijada y rota que Antoni Tàpies hizo en 1987?

En cuanto a la ropa de vestir, no sorprende que Gómez de la Serna la interprete como lo más cercano a la imagen de la finitud. La ropa cubre el cuerpo, es su metonímico despojo al que dedica la entrada «Sombreros y trajes», de la que cito un fragmento: «Cuelgan de las tiendas como sombras ahorcadas ó como gallináceas muertas, colgadas del cuello, que se les alarga más que á cisnes en la muerte, á la vez que les cae el cuerpo, pesote, desairado y flácido.» ([2014]: 197). La narración continúa con un tono entre despectivo y obsceno, ya que estas prendas acaban configurando una *vanitas* agresiva por pertenecer a gente veleidosa y fútil. En la época actual son incontables las instalaciones con prendas de vestir, sobretodo trapos en el caso del movimiento italiano *Arte Povera*. En los años sesenta del siglo XX, los artistas de este movimiento usaron materiales efímeros y tecnologías anticuadas para llamar la atención sobre los objetos humildes en el ámbito de la que consideraban una irreversible cultura del naufragio (Celant 2011). Baste con recordar la «Venere degli stracci» di Michelangelo Pistoletto

(1967): una copia de la estatua de la diosa de la belleza atemporal destaca, por contraste, sobre el fondo pardo de trapos amontonados sin orden ni concierto, lo que la sociedad del consumismo tira a la basura.

Merece un comentario más detenido otra prenda personal a la que Gómez de la Serna le dedica una entrada específica. Es la que titula «Calzado viejo», muy larga, donde plantea una sacralización siniestra. A través de los zapatos el autor desanda el trayecto del tiempo computable, universaliza el destino mortal de los vivientes que pisan la tierra para tener que abandonarla un día. Los zapatos vacíos son los restos de los seres humanos, testimonian su vulnerabilidad por mucho poder que puedan conseguir en vida. Injertando la nobleza arcaica en el presente ruín de los zapatos del Rastro, Gómez de la Serna recuerda arquetipos ilustres de la literatura, convertidos en muestras emblemáticas del género humano. Por eso ni los heroicos Aquiles, cuya única parte indefensa es el talón, ni los potentes sacerdotes que calzan sandalias personifican el pathos de la finitud. Solo el calzado del Rastro es la metonimia del hombre que actúa con el pensamiento apegado a la muerte como el atormentado Hamlet, elevado a multitudinario y repetible propietario de cada par de zapatos desvencijados ([2014]: 75).

¿Cómo no recordar, a estas alturas, la misteriosa desolación que desprenden las botas que pintó Vincent Van Gogh? Una vez más, sin sospecharlo, Gómez de la Serna ata su vivencia de las cosas a la del pintor holandés, crea anacrónicamente a su propio predecesor en el campo de las artes visuales. Por otro lado también anticipa la compasión que Jacques Derrida expresaría décadas después ante la imagen de unos zapatos vacíos. Sucede en el largo ensayo que el filósofo francés le dedica a la polémica epistolar en la que se enfrascaron Meyer Shapiro y Martin Heidegger sobre la atribución urbana o rural de un par de zapatos de Van Gogh. Son los del cuadro titulado «Viejos zapatos con cordones» (1886). En el texto que precede su análisis, Derrida confiesa que los zapatos vacíos lo interpelan: «¿qué sucede con los zapatos que no andan? ¿Cuándo son dejados de lado, quedándose durante un tiempo más o menos largo, incluso para siempre, fuera de uso? ¿Qué significan? ¿Cuánto valen? ¿Más o menos? ¿Y según qué economía?» (2001: 279). En *El Rastro*, Gómez de la Serna ya había contestado a estos interrogantes con una creatividad lúgubre. Los zapatos viejos se restituirán a unos pies nuevos y desconocidos, volverán a ser útiles para otro cuerpo, pero sufriendo previamente una metamorfosis execrable. A través de una prosopopeya espantosa, el autor convierte los zapatos en organismos dotados de sensibilidad. Padecen suplicios, mutilaciones, remiendos aberrantes. Como criaturas desamparadas, los zapatos soportan las consecuencias de un deterioro

que les ha restado todo valor comercial, el cual coincide con el valor a secas en la lógica capitalista que Gómez de la Serna censura. Como de costumbre, el autor reviste la ideología vituperada con un apólogo escalofriante, transforma la habilidad industriosa de la pobre gente que arregla los zapatos del Rastro en la truculencia sádica de un gremio maligno:

Bajo la tienda de campaña que hay detrás del ancho escaparate que ocupa en el suelo el pueblo del calzado, una vieja despellejada y calva, de ojos huecos, y dos hombres gangrenados, corrompidos por su trabajo, doblados sobre sus rodillas deshacen los zapatos rotos y hacen quemaduras paralelas de las que brota un humo hediondo, como si surgiese de la incineración un cadáver. Ningún espectáculo de matadero tan desastroso. Como quien abre por las fauces á un sapo, separan la suela de la puntera, y como quien lo destripa separan las palas y el tacón con los alicates. Para los golpes en las duras suelas usan cuchillas y hachas bárbaras, que suenan á carnicería sobre el hendido y ancho tajo de madera de las ejecuciones. (([2014]: 75-76).

Toda la secuencia metaforiza la profanación del cuerpo del viviente, el ejercicio de la violencia soberana y la erradicación ultrajosa de la identidad. En forma de calzado, los novedosos y miserables Frankenstein del Rastro confeccionados con piezas de cadáveres, están listos para contagiar su monstruosidad orgánica a los pobres usuarios futuros, ignaros del maleficio que les caerá encima. Se trata de un caso llamativo de imagen-síntoma, según la definición de Georges Didi-Huberman. Jamás coherente en la interpretación del objeto contemplado, la imagen-síntoma activa en el espectador las latencias del inconsciente que atañen a sentimientos de privación o falta (1992: 14).

El fetiche del zapato y del pie que lo lleva ha dado lugar a un sinfín de situaciones temerarias y apasionantes en el campo de las artes y especialmente en el de la literatura: su vigencia simbólica se dispara en múltiples direcciones individuales y sociales. Como en los cuentos de horror, Gómez de la Serna da aquí su aporte personal, arrastrado por una perversión supersticiosa. Con un enfoque retrospectivo, el pensamiento trepidante del lector actual evoca las innumerables imágenes de zapatos vacíos que se han visto a lo largo del siglo XX. Algunas son creaciones de artistas políticamente comprometidos, como por ejemplo las instalaciones con zapatos de Jannis Kounellis, otro representante del movimiento *Arte Povera*. Son justo el revés de los «Diamond dust shoes» que pintó Andy Warhol: unos multicolores

zapatos femeninos, elegantemente escotados y con tacón de aguja. Tras compararlos con las botas desvencijadas de Van Gogh, Fredric Jameson los define «una colección aleatoria de objetos sin vida reunidos en el lienzo como un manojo de hortalizas» (1991: 27-28). En cuanto ejemplo de la mercantilización postmoderna del arte, estos zapatos no simbolizan otra cosa que su vacío glamour metropolitano. Por el contrario, la profundidad que sí emanan los zapatos de Van Gogh y también los de Gómez de la Serna tiene que ver con la interpretación que una imagen-síntoma puede poner en marcha. Sometido a ella, el espectador no alcanza la síntesis del juicio, pues se mueve entre el saber y el sentir, entre lo evidente y lo latente. Nadie tiene la certeza de poder controlar su interpretación ante lo que perciben sus propios ojos. Lo visible hace trabajar a veces la fantasía desolada, la derelicción. Según Georges Didi-Huberman es así como una imagen puede poner al descubierto una pérdida: «la modalit  du visible devient in luctable – c’est- -dire vou e   la question d’ tre – quand voir, c’est sentir que quelque chose in luctablement nous  chappe, autrement dit: quand voir, c’est perdre» (1992: 14). Valga como ejemplo significativo de esta modalidad de la visión no una obra de arte, sino un monumento a la memoria del Holocausto. Entre otros objetos personales, recordemos la mont a de zapatos custodiados en el campo de concentración de Auschwitz, transformado en museo. Son reliquias secularizadas pero frágiles, a las que tal vez se decida darles sepultura en lugar de sus dueños martirizados: es una posibilidad que se está planteando en el siglo XXI con respecto a la dificultad de conservarlos. Los zapatos envejecen, acaban participando del destino mortal de sus dueños desaparecidos.

5. CONCLUSIONES

La construcción de un tiempo nuevo no puede prescindir de la construcción de un discurso nuevo. Gómez de la Serna, con *El Rastro*, ensaya la desarticulación del relato con una vivencia ambigua, contradictoria. Acoger lo nuevo implica una toma de distancia con respecto al pasado, al cual el autor acaba por dar más relevancia narrativa que a su propio presente. La forma fragmentada y abierta de *El Rastro* sondea con tenacidad fun rea lo que ya no es vigente. Es esta la paradoja dialéctica de la modernidad que según Jameson implica «un movimiento doble, en el cual la puesta en primer plano de continuidades, la insistente y firme concentración en el paso inconsútil del tiempo, se convierte lentamente en la conciencia de una ruptura radical» (2004: 32). El pasado se agiganta cuanto más se extienden los

testimonios materiales de su obsolescencia. Empeñado en la ruptura con la tradición, Gómez de la Serna está escindido entre el proyecto de lo moderno y la nostalgia de lo irrealizable (Martínez Collazo 1997: 9). En todo caso, aquellos paseos cotidianos por el Rastro abren trayectos artísticos insospechados. En el campo de las artes deshacer es también una manera de producir. Se trata de uno de los frutos del postmodernismo, cual colapso de la diferenciación de las cosas (Jameson 2012: 22). Tanto la forma *in fieri* como su deconstrucción pueden ser el resultado paradójico de la *poiesis*. Huelga decir que era muy otra la quimera de Ramón Gómez de la Serna. En su utopía vanguardista deshacer implicaba aún reemplazar, ya que él no era un sujeto débil, lo guiaba un individualismo sin fisuras, original y titánico. Esa fue su desgracia en la edad madura y en la vejez. Pero también fue su dicha cuando era joven y tan imaginativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1983). «Bartleby o della contingenza». En Deleuze, Gilles y Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, pp. 47-92.
- BAUDRILLARD, Jean (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- BELTING, Hans (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires – Madrid: Katz.
- BENJAMIN, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. R. Tiedemann (ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- BODEI, Remo (2011). *La vita delle cose*. Roma - Bari: Laterza.
- BONET, Juan Manuel (2002). *Ramón en su torreón*, [Madrid]: Fundación Wellington.
- BUCK-MORSS, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- CELANT, Germano (2011). *Arte povera: storia e storie*. Milano: Electa.
- DERRIDA, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce que nous regard*. Paris: Minuit.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2008). «Introducción». En Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*. C. Fernández Prieto (ed.). Madrid: Marenostrium, pp. 13-46.
- GAMBAZZI, Paolo (1989). *L'occhio e il suo inconscio*. Milano: Raffaello Cortina.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1963). *Ramón (Obra y vida)*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón [1914]. *El Rastro*. Valencia: Sociedad Editorial Prometeo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1986). *Pombo*. Madrid: Editorial Trieste.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996a). «El concepto de la nueva literatura». En *Obras Completas I - «Prometeo» I, Escritos de juventud (1905-1913)*. I. Zlotescu (ed.). Pról. de José Carlos Mainer y Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, pp. 149-176.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996b). «Mis siete palabras». En *Obras Completas I - «Prometeo» I, Escritos de juventud (1905-1913)*. I. Zlotescu (ed.). Pról. de José Carlos Mainer y Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, pp. 177-190.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996c). *El libro mudo (Secretos)*. En *Obras Completas I - «Prometeo» I, Escritos de juventud (1905-1913)*. I. Zlotescu (ed.). Pról. de José Carlos Mainer y Ioana Zlotescu.

- Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, pp. 535-743.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2002). *El Rastro*. Fotografías de Carlos Saura. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- HEIDEGGER, Martin (2002). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HOYLE, Alan (2010). *El desafío de la incongruencia. La literatura de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Ediciones del Orto – Universidad de Minnesota.
- JAMESON, Fredric (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós.
- JAMESON, Fredric (2004). *Una modernidad singular. Ensayos sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- JAMESON, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.
- JIMÉNEZ, José (1993). *Cuerpo y tiempo*. Barcelona: Destino.
- KERMODE, Frank (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, Juri M. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ-COLLAZO, Ana (1997). *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PITTARELLO, Elide (2014). «Ramón Gómez de la Serna emigrante. (Notas sobre *Automoribundia*)». En *Scrittura Migranti. Per Silvana Serafin*. E. Perassi, S. Regazzoni y M. Canavacciuolo (eds.). Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 193-203.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1984). *El ser y la nada. Ensayo de una ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- TORRE, Guillermo de (2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. J. M. Barrera López (ed.). Preliminar de Miguel de Torre Borges. Sevilla: Renacimiento, 2001.
- TRAPIELLO, Andrés (2002). «Presentación». En Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*. Madrid: Asociación Libreros de Lance de Madrid.
- UMBRAL, Francisco (1978). *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ZLOTESCU, Ioana (1997). «Preámbulo al espacio literario del “Ramonismo”». En Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro – El circo – Senos (1914-1917), Obras Completas III - Ramonismo I*. I.

Zlotescu (ed.). Prólogo de César Nicolás. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, pp. 13-33.