

## ***De lo gregeresco a la novela: análisis semántico-lingüístico de la construcción narrativa en Ramón Gómez de la Serna***

---

GONZALO MARTÍNEZ CAMINO  
*Universidad de Cantabria*

Este estudio pretende realizar un esfuerzo por comprender el estilo narrativo de Ramón Gómez de la Serna, quien, en el período de entreguerras, produjo una renovación radical en la forma de escribir novelas. Para ello partimos de la evidencia de que toda narración exige una diferencia temporal, un rodeo. Sin embargo, una discontinuidad excesiva descoyunta la identidad de personajes, acciones y ambientes. “*It [la narración] plays with the distribution of a discontinuity*”.<sup>1</sup> Sin embargo, la crítica ramoniana coincide en señalar, precisamente, la falta de unidad y coherencia en el desarrollo de sus novelas. Probablemente esto se deba a otro de los rasgos que le es propio a Ramón en sus novelas: la abundancia de lo gregeresco.<sup>2</sup>

Rafael Cansinos-Assens comenta que “la greguería es el reactivo más violento contra todo preparado literario. Es un medio disgregador”.<sup>3</sup> Podríamos

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Hill & Wang, New York, 1974, p. 22.

<sup>2</sup> Cfr. Rafael Cansinos-Assens, “Ramón Gómez de la Serna”, *La nueva literatura (1917-1927)*, Editorial Páez, Madrid, 1927, pp. 382-83; Domingo Pérez Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, p. 218; Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*. 3 Vols. Editorial Gredos, Madrid, 1962, p. 149; Rita Mazzatti Gardiol, *Ramón Gómez de la Serna*, Twayne Publishers Inc., New York, 1974, pp. 43-44; Francisco Umbral, *Ramón y las Vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 80; César Nicolás, *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988, p. 21; Anthony Percival, “Ramón Gómez de la Serna’s *La mujer del Acueducto*”, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ed. Nigel Dennis, Dovenhouse, Ottawa, 1988, p. 207; Carolyn Richmond, “La Castilla de Gómez de la Serna”, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ed. Nigel Dennis, Dovenhouse, Ottawa, 1988, pp. 96-97. La crítica tiende a definir la escritura ramoniana como una sucesión de greguerías. En otro lugar (Gonzalo Martínez Camino, “Ramón en sus novelas: Escribirse la vida”, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, III núm.14, marzo-abril de 1998, p. 14) ya di mi opinión sobre el tema. Siguiendo a la crítico norteamericana Mazzatti Gardiol prefiero entender la imagen y no la greguería como el elemento base del estilo gregeresco. Otra cosa es que en los textos largos ese discurso tienda a cristalizarse en auténticas greguerías con mayor o menor frecuencia.

<sup>3</sup> Rafael Cansinos-Assens, “Ramón Gómez de la Serna”, *Poetas y prosistas del Novecientos*, Editorial América, Madrid, 1919, p. 250.

decir que las claves del estilo ramoniano son la disgregación y la posterior condensación. Mediante algo tan típico de la Vanguardia en particular y de la Modernidad en general como la combinación de destrucción y creación, Ramón construye conexiones inverosímiles a partir de lo cotidiano. Lo consigue gracias a que su discurso crece dando rodeos en torno a un grupo de objetos: árboles, chimeneas, escaleras, cuchillos, cartuchos, lombardas o labios. Los signos se acumulan añadiendo información y estableciendo relaciones en el terreno común de la semiosis ilimitada: una infinidad de interpretaciones se desparrama con genial "impertinencia". De ahí, precisamente, proviene su falta de dinamismo. A Ramón no le interesa avanzar, sino profundizar en aquello que haya llamado su atención.<sup>4</sup> Su estilo se basa en la observación, pero sobre todo es fuertemente creativo. Veamos esto en un ejemplo:

Una mujer rubia y opulenta salió al balcón con una lombarda en la mano, como si fuera la gran rosa azul del plomo.

Yo sabía que ésa era la señal y sonreí en espera de la llamada. Ella me sonrió con la más acogedora sonrisa y, en vista de ello, tomé el portal y subí al tercer piso.<sup>5</sup>

Aquí podemos ver cómo Ramón observa una realidad cotidiana intranscendente: una mujer que sale al balcón con una lombarda. Pero no se trata de hacer costumbrismo. Esta realidad es desmenuzada. De la lombarda nos interesa su forma, la apariencia de amontonamiento rugoso que crean sus hojas. Después se establece la analogía, la condensación metafórica: "como si fuera la gran rosa azul del plomo". Se ha creado una asociación radicalmente novedosa que glosa con genial impertinencia la realidad cotidiana de una mujer turgente asomada a un balcón. En definitiva, el estilo gregueresco se basa en la elección de una serie de objetos y en la glosa insólita de los mismos.

La prosa de Ramón es una divagación sobre lo cotidiano cargada de imágenes. Todo esto, evidentemente, fragmenta la continuidad que exige la narración. Sin embargo, César Nicolás nos explica cómo la imagen gregueresca, bajo una apariencia de ruptura, crea conexiones entre núcleos temáticos:

Su prosa madreporica engarza y organiza una gigantesca macrogreguería en la que se organizan y subsumen conjuntos y subconjuntos de greguerías menores, íntimamente imbricadas, a la manera de haces o constelaciones semánticas que intensifican e incluso crean las funciones significativas de la obra.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Cfr. Cansinos-Assens, "Ramón", p. 254 y Umbral, *Ramón*, pp. 53-54.

<sup>5</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. 205.

<sup>6</sup> Nicolás, *Ramón*, pp. 141-142. Cfr. Rodolfo Cardona, *Ramón a Study of Gómez de la Serna and his Works*, Eliseo Torres & Sons, New York, 1957, p. 146 y Miguel González-Gerth, *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la Nebulosa*, Tamesis Books, London, 1986, p. 6.

Su estilo gregueresco construye una “macrogreguería”: las interpretaciones se asocian a las anteriores asociaciones a la vez que las disgregan; los haces madreporicos se proyectan en series de pólipos-imágenes. Dentro del texto, las asociaciones viajan horizontalmente por la línea del discurso, pero también verticalmente “organizando y subsumiendo conjuntos y subconjuntos de greguerías menores”. Además, los signos que forman la serie tienden también a perderse en la dimensión intertextual del significado: nos evocan otros textos. Se cierra la red. La mirada del lector viaja por ella en una y otra dirección, se detiene y dispersa, divaga. Los signos, imagenerísticos o no, van interpretándose los unos a los otros, no hay centro, o mejor, sí lo hay, pero recupera la información para, inmediatamente después, dispersarla y volver a reorganizarla. La fragmentación requerida por esta arquitectura textual queda siempre (antes, después y durante) subsumida dentro del global del proceso en sí. Expliquemos esto con más calma.

Obviamente, la imagen que hemos comentado anteriormente no es la única que aparece en su novela *El hombre perdido*, sino que constantemente van apareciendo imágenes novedosas, comentarios impertinentes que obligan a que la lectura se convierta en un constante cuestionamiento de lo que es relevante y lo que no. El lector es sorprendido y obligado a modificar sus hábitos. La búsqueda de la pertinencia y la coherencia le obliga a establecer conexiones entre las distintas imágenes con las que es bombardeado. De esta forma, los distintos fragmentos del texto van constituyendo en la mente del receptor una sutil red por donde las significaciones polisémicas viajan y se refuerzan las unas a las otras. Es obvio que esta macrogreguería lleva al rodeo temporal, y que este rodeo gregueresco coloniza el discurso de la escritura ramoniana.

Ramón juega con los principios de condensación y expansión del lenguaje: una palabra simple se puede explicar mediante una secuencia más amplia y viceversa.<sup>7</sup> En las narraciones Ramonianas un grupo reducido de significantes es utilizado estratégicamente para poder escribir su expansión. En nuestro ejemplo los significantes serían: “lombarda, mujer y rosa”. Pero, al ser interpretados, obligan al lector a realizar la operación inversa, condensando la lectura en torno a ellos, recogiendo un botín de inverosímiles aproximaciones: *La lombarda es la rosa azul del plomo que lleva en el pecho una mujer asomada al balcón*.

Estos movimientos de expansión y condensación están basados en la estructura de la significación, que es una estructura de diferencias.<sup>8</sup> A mi juicio, Charles Sanders Peirce capta perfectamente esta constelación de pasajes al defi-

<sup>7</sup> Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Trad. Alfredo de la Fuente, Editorial Gredos, Madrid, 1976, p. 111.

<sup>8</sup> Cfr. Greimas, *Semántica estructural*, p. 28 y Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 46.

nir el signo como una estructura dinámica de relaciones.<sup>9</sup> Hay que recordar que el signo peirciano es “algo” que está “por algo”, “para alguien”, “en alguna relación” y “en alguna medida”. Así, por ejemplo, cuando producimos el significante /mésa/ (“algo”) obligamos a nuestro receptor (“alguien”) a representar en su mente un referente o concepto (“está por algo”) que adquiere cuerpo gracias a otros conceptos tales como “madera”, “instrumento”, “clavo”, “mantel”, “silla”, “pata”, etc. (“en alguna relación”) a los que el receptor recurre para que, “en alguna medida”, le ayudan a interpretarlo. Así pues, la definición de un signo, tal como la entiende Peirce, se produce a través de otra cosa y siempre incluye tanto la huella de esa otra cosa (el rastro que los signos interpretantes “madera”, “instrumento”, “clavo”, “mantel”, “silla”, “pata”, etc. dejan en la representación mental que el receptor se hace de lo que es una “mesa”) como la diferencia respecto a ella (la diferencia conceptual que separa el referente, en este caso “mesa”, de sus signos interpretantes, “madera”, “instrumento”, “clavo”, “mantel”, “silla”, “pata”, etc.); el conocimiento humano de lo que es incluye lo que no-es en la forma del vestigio que lo ausente deja en lo presente: “El signo sería, pues, la presencia diferida”.<sup>10</sup>

Esta presencia diferida son los otros signos actuando momentáneamente como, usando el término de Peirce, interpretantes: signos que un usuario utiliza para definir otros signos. Las expansiones y condensaciones de Ramón se apoyan en la relación que un significante mantiene con sus interpretantes y esta relación es de diferencia o pasaje; un distanciamiento espacial y temporal: el espacio entre dos términos en la estructura del sistema y la línea del discurso y el tiempo que requiere el despliegue de la interpretación.<sup>11</sup>

Si tuviéramos que definir qué es una “lombarda”, utilizaríamos otros signos que a su vez nos llevarían a otros. Lo que hace Ramón es recorrer los pasajes de esta fuga a lo largo del orden semiótico para encontrar un interpretante inverosímil, *la gran rosa azul del plomo*. La macroreguería, en un primer término, entiende la escritura como un divagar por la huella que unos significantes van dejando en otros, para, en un segundo lugar, encontrar la huella impertinente donde edificar la interpretación. Así se interpretan mutuamente “lombarda, mujer y rosa”. La “mujer” de nuestro ejemplo es el resultado de las relaciones inverosímiles que Ramón le obliga a mantener con una “rosa” y una “lombarda”.

Tanto la interpretación como la narración requieren diferir temporalmente el significado, pero eso no las hace iguales. Es más, parece que la narración sería un tipo de interpretación, pues si bien no toda interpretación es narrativa,

<sup>9</sup> Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1931.

<sup>10</sup> Cfr. Greimas, *Semántica*, p. 28 y Derrida, *Márgenes*, pp. 45-46.

<sup>11</sup> Cfr. Roman Jakobson, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, *Fundamentals of Language*, Mouton & Co.'S-Graven Hage, Netherlands, 1956, p. 61 y Derrida, *Márgenes*, pp. 48-49.

sí toda narración supone una interpretación de la realidad. Según Jakobson,<sup>12</sup> la especificidad de la interpretación narrativa vendría del uso de la metonimia. La narración usa desplazamientos metonímicos para distribuir los signos a lo largo de la linealidad del relato. Gracias a ella el discurso narrativo va formando las identidades de personajes, acciones y ambientes. Se restaura, así, el equilibrio entre desplazamiento y continuidad.

Pero aquí no estamos preocupados por cualquier tipo de narración, sino en concreto por la novela moderna. Lukács caracteriza a la novela por el conflicto entre alma y mundo.<sup>13</sup> En el mundo moderno donde no existen esencias ni tradiciones fuertes, sino una sociedad abierta, lo paradigmático del sistema axiológico de valores se subordina a la construcción sintagmática de la vida del héroe: las acciones *causan* una forma de ser, una interioridad, una personalidad no fijada de antemano.<sup>14</sup> El uso inmanente y discursivo de la metonimia permite un tratamiento orgánico de la relación entre las acciones y la identidad de personalidades y ambientes: la sucesión de aquéllas va edificando las identidades de estos. Resumiendo, creo que puedo afirmar que la novela moderna es un gran movimiento metonímico que narra el conflicto de la construcción del alma burguesa en un determinado contexto conformador, el de la modernidad. Más adelante retomaremos este punto de la argumentación. Ahora quisiera volver a la novelística ramoniana.

El problema que presentan las novelas de Ramón es que se organizan en torno a la imagen gregueresca que, a su vez, se basa en el modo metafórico, ya que las asociaciones que genera parten del principio de semejanza y producen condensaciones de sentido. Como señala Christian Metz, las yuxtaposiciones metafóricas pueden invadir la superficie del texto y ser responsables de la continuidad del discurso.<sup>15</sup> No obstante, esto no es suficiente para proporcionar el desplazamiento metonímico de la narración. De ahí que Ramón recurra constantemente a la digresión y a la mención de personajes cuya profundidad va poco más allá de su nombre propio.<sup>16</sup> Si el tiempo de la narración depende de las condensaciones metafóricas y no de los desplazamientos metonímicos, que sólo llegan después para focalizar las interconexiones ya establecidas, no nos encontramos ante el tiempo que los personajes necesitan para realizar sus actos, sino ante el tiempo que los signos necesitan para desplegarse.

<sup>12</sup> Jakobson, "Two Aspects", p. 57.

<sup>13</sup> Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, MIT, Cambridge, MA., 1971.

<sup>14</sup> Cfr. Umbral, *Ramón*, pp. 51-52.

<sup>15</sup> Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Trad Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 201.

<sup>16</sup> Cfr. Pérez Minik, *Novelistas*, p. 214; Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, p. 201; Fernando Ponce, *Ramón Gómez de la Serna*, Unión Editorial, Madrid, 1968, p. 90.

De esta forma, en el ejemplo que estamos manejando, observamos que si el protagonista masculino decide subir a la casa de la mujer, no es por un proceso de seducción que se nos despliegue en el discurso de manera que sus acciones respondan a una relación orgánica con otras acciones y con la formación de la personalidad de los personajes. El protagonista sube porque observa que “la lombarda de la mujer es la gran rosa azul del plomo”. Su acción es la consecuencia de una condensación, de la repentina desaparición de la diferencia que existía entre dos signos cuando Ramón decidió recorrer ese pasaje del orden semiótico.

Ramón no utiliza la metonimia para crear la sensación de continuidad temporal, sino, al contrario, la utiliza para fragmentar el objeto semiótico y recorrer los pasajes entre sus distintos signos interpretantes. Lo que importa es la asociación inverosímil de ideas cuyos tiempos y espacios nunca coincidirían, a no ser por la divagación impertinente de este autor. Este divagar por los espacios semióticos crea una sensación de simultaneidad y de novedad radical que está más allá de la historia y del tiempo. Así, la superposición de imágenes greguerescas, al disponer serialmente los interpretantes en el sintagma, espacializa el tiempo y temporaliza el espacio, destruyendo toda posibilidad de desplazamiento narrativo-metonímico. Ahora es el momento en el que quisiera volver a mi definición de la novela moderna como un gran movimiento metonímico que narra el conflicto de la construcción del alma burguesa en el contexto de una modernidad conformadora.

Como ya dije, los desplazamientos semánticos de la metonimia permiten la relación orgánica entre personajes y acciones. Es este uso inmanente y discursivo lo que permite a la novela realista decimonónica su efecto de simulación o reflejo del mundo burgués. Pero, además, bajo nuestro punto de vista, esta novela también hace un uso trascendente y referencial de esta figura retórica. Se trata de diversas metonimias que señalan dentro del texto una continuidad referencial que lo inserta en el horizonte epistemológico burgués: inclusión de datos históricos, descripción documentada, tipicidad de los caracteres, etc.<sup>17</sup> Los des-

<sup>17</sup> La base sobre la que me apoyo para afirmar la existencia necesaria de este desplazamiento metonímico “hacia afuera” es el concepto lukacsiano de “ironía romántica.” Para el filósofo húngaro la novela al basar su estructura estética en la existencia de una subjetividad enajenada, depende de la solución de un problema ético extrínseco a la convención del género, involucrando al autor, y al lector en un conflicto con el héroe. “El verdadero tema de la novela es para Lukács el mismo acto de creación de la novela, que viene a ser un modo de ser en un mundo enajenado, desprovisto de valores esenciales. La ironía del novelista es el ‘misticismo negativo’ de una época sin dioses. La única libertad posible no pertenece al héroe de la novela, sino al novelista” (John Beverley, *Del 'Lazarillo' al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, The Prisma Institute, Minneapolis, 1987, p. 51). Para Umbral “La novela ha sido tradicionalmente un género que, en el fondo, se ha limitado a estudiar la lucha del hombre con las instituciones, del mismo modo que la tragedia griega reflejaba la lucha entre el hombre y los dioses. La novela ha llegado a ser una institución que denuncia las instituciones o las refuerza”. (Umbral, *Ramón*, pp. 51-52), Según Beverley, la novela

plazamientos metonímicos crean una continuidad no sólo a lo largo del discurso sino también entre texto y mundo. Evidentemente, el mundo de la creación ramoniana es una para-realidad que no puede relacionarse por continuidad con el mundo del lector. Las novelas de Ramón se relacionan con el horizonte epistemológico burgués mediante relaciones catacréticas.

Tanto los ensayos como las novelas de Ramón se basan en el mismo mecanismo gregueresco que hemos estudiado. Esto implica que en las novelas la trama o el argumento no ocupen el centro. Pero el hecho de ser periféricos no quiere decir que carezcan de función o importancia. El argumento es para Ramón la estaca sobre la que crece su enredadera gregueresca; sin ella se le despararramaría en forma de aforismo o ensayo monográfico. Como ya mencionamos en otro lado, la gran diferencia entre los ensayos de este autor y sus novelas es que en éstas las anécdotas sirven como esqueleto sobre el que se disemina y dispersa la información y sobre el cual la recuperará el lector de una forma mucho más rápida y focalizada que en otros tipos de discurso.<sup>18</sup> La anécdota estructura los procesos de expansión y condensación de los interpretantes.<sup>19</sup> Esta consistencia inorgánica, aparece en todas las novelas de Ramón, quien la irá modulando para crear novelas de distinta factura.<sup>20</sup>

En sus novelas el carácter de los personajes se reduce a un saco o hilo retórico donde se recogen los hallazgos lúdicos. Su subjetividad se reduce a un divagar catacrético por los significantes. En el ejemplo que estamos manejando, la mujer se constituye como una discontinuidad esparcida entre la lombarda y la rosa. Así, la lombarda es señal de la identidad oculta de la mujer, porque es parte de la asociación catacrética con la rosa, y, por lo tanto, nos refiere a esa otra parte de la mujer que yace en la rosa, nos refiere a la mujer como puente mágico entre las cosas. La reacción del hombre, su acción, subir las escaleras al encuentro de la mujer es la anécdota que permite a Ramón, y a nosotros con él, recorrer el pasaje semiótico que va de la lombarda a la rosa y de ambas a la mujer. De esta forma, la identidad narrativa de la mujer no es la consecuencia de sus acciones, sino de la huella que rosa y lombarda dejan en ella.

Para concluir, se puede decir que la técnica novelesca de Ramón se basa en la narrativización de la constitución diferida del signo en interpretantes. El autor

---

es "la mercancía cuyo valor de uso es representar un mundo social dominado por la forma de la mercancía" (Beverley, *Del Lazarillo*, p. 48). En ambas opiniones la novela se abre sobre la posición enunciativa que viven su autor y su lector, tiende a engullirla y a dejarse engullir por ella. La metonimia es la única figura que puede establecer la necesaria continuidad que salve la distancia que existe entre el reflejo mimético y la realidad. Sin esa continuidad la novela no puede ser una institución entre otras, una mercancía entre otras y su valor de uso tiende a sacralizarse, a volverse aurático y simbólico.

<sup>18</sup> Cfr. Martínez Camino, "Ramón", p. 14.

<sup>19</sup> Cfr. José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela. Obras completas*, V. 3, Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 403-407.

<sup>20</sup> Véase nota 17.

utiliza las palabras para explorar los pliegues de sus significados y, al hacerlo, los despliega creando el tiempo y el ritmo necesarios para la construcción de un discurso. Más tarde convertirá ese discurso en narración añadiendo un andamiaje de personajes, ambientes y acciones. Esto hace que en las novelas de Gómez de la Serna suelen aparecer divagaciones ensayísticas dentro de las cuales ocupan un lugar especial las de carácter programático. A mi juicio, su función sería mediar entre lo narrativo y lo gregueresco, potenciando sus efectos, catalizándolos y conjugándolos. Lo que a la macrogreguería le interesa contarnos, sea en forma de ensayo, novela o biografía, son los pasajes y diferencias que constituyen el orden semiótico; no le interesan los sentimientos humanos, ni su geografía ni su historia:

- Todo menos el realismo lógico. ¿No ves que eso es estúpido? ¿No ves que tienes la preeminencia de poder aceptar todas las visitas y todos los encuentros?

- Sí... Ya había notado la tontería de seguir la historia de una familia y buscar sus papeles, sus habladurías y cuál de sus hijas fue asesinada.<sup>21</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Roland Barthes, *S/Z*, Hill & Wang, New York, 1974.

John Beverley, *Del 'Lazarillo' al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, The Prisma Institute, Minneapolis, 1987.

Rafael Cansinos-Assens, "Ramón Gómez de la Serna", *La nueva literatura (1917-1927)*, Editorial Páez, Madrid, 1927, pp. 351-83.

Rafael Cansinos-Assens, "Ramón Gómez de la Serna", *Poetas y prosistas del Novecientos*, Editorial América, Madrid, 1919, pp. 247-75.

Rodolfo Cardona, *Ramón a Study of Gómez de la Serna and his Works*, Eliseo Torres & Sons, New York, 1957.

Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.

Ramón Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.

Miguel González-Gerth, *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la Nebulosa*, Tamesis Books, London, 1986.

Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963.

Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Trad. Alfredo de la Fuente, Editorial Gredos, Madrid, 1976.

Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, MIT, Cambridge, MA., 1971.

Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", *Fundamentals of Language*, Mouton & Co.'S-Graven Hage, Netherlands, 1956.

Gonzalo, Martínez Camino, "Ramón en sus novelas: Escribirse la vida", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, III núm.14 (marzo-abril de 1998), pp.13-15.

Rita Mazzatti Gardiol, *Ramón Gómez de la Serna*, Twayne Publishers Inc., New York, 1974.

<sup>21</sup> Gómez de la Serna, *El hombre*, p. 57.

- Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Trad Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- César Nicolás, *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988.
- Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*. 3 Vols. Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela. Obras completas*, V. 3, Revista de Occidente, Madrid, 1957.
- Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1931.
- Anthony Percival, "Ramón Gómez de la Serna's *La mujer del Acueducto*", *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ed. Nigel Dennis, Dovenhouse, Ottawa, 1988, pp. 199-208.
- Domingo Pérez Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.
- Fernando Ponce, *Ramón Gómez de la Serna*, Unión Editorial, Madrid, 1968.
- Carolyn Richmond, "La Castilla de Gómez de la Serna", *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ed. Nigel Dennis, Dovenhouse, Ottawa, 1988.
- Francisco Umbral, *Ramón y las Vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.