



Citation: A. Venerina (2025) Hacia los orígenes del microrrelato criminal. El papel de Ramón Gómez de la Serna. *Lea* 14: pp. 155-165. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-15923>.

Copyright: © 2025 A. Venerina. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Hacia los orígenes del microrrelato criminal. El papel de Ramón Gómez de la Serna

Andrea Venerina

Università degli Studi di Firenze (<andrea.venerina@unifi.it>)

Abstract

This article deals with the role of Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) in criminal flash fiction. After an introduction on the writer's contribution to Spanish flash fiction and the role of criminality in it in the first half of the 20th century, some of the flash fictions collected in his *Disparates y otros caprichos* (2005) will be analysed, showing how in these texts the theme of death is strictly related to the typical motifs of crime fiction that often undergo a humoristic, satirical and fantastic treatment.

Keywords: Crime, Detective Story, Flash Fiction, Ramón Gómez de la Serna, Spanish Literature

Introducción

A pesar de que el policiaco sea uno de los géneros más populares en el mundo, escasos autores de narrativa hiperbreve han cultivado o cultivan microcuentos policiacos o criminales: en la primera mitad del siglo XX, además de algunos *disparates* y *caprichos* de Ramón Gómez de la Serna de los que nos ocuparemos a continuación, solo se detectan los *Crímenes naturales* (1936-1954) (2009) de Juan Ramón Jiménez – aunque tendentes a lo lírico, conceptuales y a menudo metafísicos – y los *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, una obra que se vale del humor negro para presentar una serie de confesiones de unos asesinos que explican las razones del crimen cometido. Normalmente, en el género policiaco, el investigador tiene que resolver un caso en que un asesino ha matado a su víctima, siguiendo varios indicios, interrogando a sospechosos y testigos, buscando un móvil, formulando y descartando hipótesis sobre quién ha cometido el delito y cómo lo ha hecho, manteniendo la tensión y atrapando la atención del lector hasta el final. Es evidente que, como ya ha señalado la crítica, esta estructura no se puede seguir en el microrrelato criminal: la tripartición *crimen-investigación-solución*

no tiene cabida en su poco espacio, por lo tanto la mayoría de las veces los relatos breves se centran en el crimen, en los eventos que llevan a él o que lo siguen; además, el suspense no se puede crear por medio de la acumulación de detalles, por eso el narrador alude a algo siniestro que ocurrirá una vez acabada la lectura, cuyos particulares son dejados a la imaginación del lector; por la misma razón de espacio, los personajes son generalmente estereotipados; hay un narrador poco fiable que habla en primera persona para que se conozca directamente su punto de vista y, finalmente, se nota el empleo del humor y de finales abiertos y sorpresivos (Pugliese 2019, 148-52). En palabras de Rivas, en este tipo de microrrelatos,

La irrupción de un hecho sorprendente y la rarefacción informativa contribuyen a enfatizar el horror de una realidad ya de por sí inopinada. Así, [...] los asesinatos responden casi siempre a acciones o comportamientos paradójicos que en lugar de resolverse y reintegrar al lector en las monotonías de la vida diaria lo dejan suspendido en los dominios de lo extravagante. (2012, 103)

Además, como señala Epple, los autores de relatos *micropoliciales* reconocen los modelos de Todorov de relato de enigma, negro y de aventuras, pero a menudo los parodian o resemanizan: “[n]uestro repertorio incluye crímenes investigados, crímenes sin investigar, crímenes accidentales, reelaboraciones cómicas, crímenes pasionales, imaginados o virtuales, oníricos, absurdos, secretos, inexplicables, etc.” (2017, 156).

Este estudio pretende ser una incursión en los orígenes del microrrelato criminal que, gracias a Ramón Gómez de la Serna, coinciden con las primeras muestras del microrrelato en España. Recordamos que Gómez de la Serna – escritor y periodista vanguardista conocido mayormente por sus greguerías – fue, junto con Juan Ramón Jiménez (1881-1958), uno de los iniciadores de lo que hoy en día llamamos *microrrelato*,¹ llegando a él no a partir de la narrativización del poema en prosa, sino a través de “la compresión textual y el pulimiento del cuento” (Andres-Suárez 2010, 71). Estas manifestaciones *ante litteram* del género surgen en la época de las Vanguardias históricas, que rompen a nivel estilístico-conceptual con el Romanticismo y el Realismo y se connotan por la tensión renovadora, el experimentalismo, la ruptura de la noción canónica de género literario y la apuesta por un lenguaje expresivo con matices humorísticos. Un periodo en el que reina la “estética de la brevedad”, para utilizar el término de Ródenas de Moya (2009, 68), que afecta no solo a todos los géneros literarios sino a varios ámbitos de la cultura occidental. Gómez de la Serna, considerado el padre de las Vanguardias, encarna la experimentación, la búsqueda de la originalidad, introduciendo una mirada poliperspectiva y defendiendo el arte desrealizado y la libertad creadora. No sorprende, entonces, que se adelantara también a su tiempo en ensayar la escritura de narraciones brevísimas, publicándolas tanto en revistas, como *Ultra* y *Grecia*, como en una serie de volúmenes misceláneos que aparecen desde el año 1917 hasta 1956, en los que es posible distinguir *greguerías*, *trampantojos* o *gollerías* y *caprichos* o *disparates*. De estas composiciones, solo los *caprichos* o *disparates*, cuya nomenclatura es de goyana memoria, remiten a lo que hoy entendemos por microrrelato. El autor los define como sigue:

Esta especie de “disparate” que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse. (Gómez de la Serna 1962, 11)

¹ El microrrelato se puede definir como un texto (hiper) breve en prosa caracterizado por tres elementos fundamentales: la narratividad, la concisión extrema y la ficcionalidad.

En ellos se aplica la que Rivas denomina “poética del absurdo ramoniana”, que consiste en emplear una fórmula narrativa que tiende a reducir de forma extrema su cuerpo textual, desplegando su fantasía a nivel de temas y situaciones, en gestionar libremente la ficción, los personajes, las situaciones e incluso la progresión argumental y, finalmente, en infringir las normas lógicas (2008, 301-302). Estos relatos breves abordan diferentes temas, presentan varias formas y dan prueba de la gran inventiva de Ramón Gómez de la Serna. De hecho, en el análisis de la producción micronarrativa ramoniana, López Molina detecta hasta siete constantes temáticas, en algunos casos verdaderas obsesiones del autor, que van del erotismo a los objetos antropomorfizados, pasando por el humor, la fantasía, el ideario, las invenciones y también la muerte (2005, 10-28), tanto la natural como la infligida, que es la que caracterizará los microrrelatos analizados. El corpus de los textos examinados – en el que se han detectado relaciones intratextuales e intertextuales, puesto que los relatos no solo presentan una conexión entre ellos o con otras obras de Gómez de la Serna, sino también con la producción de autores contemporáneos o de siglos anteriores – ha sido formado a partir de la antología titulada *Disparates y otros caprichos*, editada por Luis López Molina en 2005, de la que se han seleccionado solamente los microrrelatos que encajaban con el corte temático pensado para este estudio.

1. *La criminalidad en algunos microrrelatos de Disparates y otros caprichos (2005)*

Para empezar, en “El sentenciado a diez muertes” se vislumbran algunos rasgos recurrentes en casi todos los microrrelatos policiales del corpus, como la crítica social y el tratamiento humorístico-paródico del tema de la muerte por mano de alguien más.

Aquel hombre vagabundo que había dado la vuelta a la tierra volvió un día a su ciudad. En su ciudad la policía le preguntó cómo se llamaba, pero él no se acordaba de eso, él, distraído con todas las cosas que merecían su atención, había olvidado eso. Entonces le metieron en la cárcel, le empapelaron, y después que se acabaron todas las diligencias le sentenciaron diez veces a la pena de muerte por diez delitos misteriosos de los que no se había encontrado al autor, y le mataron una sola vez, pero de un modo definitivo, porque no podía hacerse otra cosa. Él, el pobre hombre que no había cometido ninguno de los delitos que se le imputaban, hasta se arrepintió al final. La Justicia respiró, porque, si bien solo había matado al infeliz buen hombre ‘que no se acordaba de sus apellidos’, había logrado dar solución a aquellos crímenes que no podían quedar sin castigo y había dado su verdad al axioma de que ‘la Justicia tarde o temprano triunfa’. (Gómez de la Serna 2005, 48)

El olvido de sus apellidos por parte del protagonista le lleva a la pérdida de su identidad. La ocasión es propicia para la Justicia que, lejos de restablecer el orden, complica aún más la situación: se aprovecha del hombre amnésico para que cargue con la culpa de diez delitos todavía sin resolver. Hay que considerar el contraste humorístico entre la sentencia a diez muertes y la muerte única sufrida por el personaje “porque no podía hacerse otra cosa” y, para más inri, el paradójico arrepentimiento final por parte del hombre de unos crímenes que nunca ha cometido. En el texto se resemaniza la máxima que recita “la Justicia tarde o temprano triunfa”, volviéndola irónica a través de la sátira de un sistema al que solo le importa la fachada y no encontrar a los reales culpables: lo que triunfa en este caso son los intereses de la Justicia, impaciente por hallar un chivo expiatorio para diez asesinatos cuyos responsables no ha sido capaz de encontrar. Otro hombre sobre el que cae la pena de muerte es el que protagoniza “El negro condenado a muerte”, culpable de amar a una mujer blanca. Es un microrrelato en el que priman el humor y la sátira social, dirigida tanto a los administradores de la justicia como a la gente común de actitud poco tolerante. De hecho, el pulcro pueblo de Yanquilandia se

caracteriza por un notable racismo: “los jueces, que por algo se lavaban los dientes cuatro veces al día, pronunciaron una terrible sentencia condenatoria”. Una sentencia feroz, desproporcionada e hiperbólica, ya que el negro “sería ejecutado por tres veces con macabra saña” (227). La amenaza de la condena da pie a la realización del acontecimiento fantástico, que se produce en la noche anterior a la ejecución:

La noche de la capilla fue aterradora para el pobre hombre empavonado, tan terrible que, cuando le llevaron a matar en la madrugada de ojos pitañosos, se había vuelto blanco. Así como en la noche de la capilla última ha habido condenados que han encanecido por completo aun habiendo entrado pelijóvenes,² el negro se había convertido en blanco. (*Ibidem*)

La metamorfosis del protagonista provoca también una mutación de la pena en el plano de lo real, en un desenlace que ridiculiza aún más la figura de los jueces, quienes constatan que el que ellos consideraban delito se ha convertido en falta y por eso deciden casar a la pareja.

“La mano” es un microrrelato fantástico en el que la parte del cuerpo mencionada en el título, entidad separada del resto del cuerpo humano, realiza su propósito de venganza: sinédoque de un paciente que ha perdido la vida durante una operación, quiere hacer justicia, cobra vida y voz y ejecuta su venganza.

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado, las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto. Llena de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos la agarraron de un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte. ¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano? Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: ‘Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el Hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia’. (57-58)

En este microrrelato aparece la policía, elemento fundamental del relato criminal, que, sin embargo, solo consigue resolver el caso del médico estrangulado gracias a la ayuda de la mujer y la criada del difunto y, sobre todo, a la propia confesión escrita de la mano, que constituye el clímax del sentimiento ominoso infundido por el narrador a lo largo de todo el texto. Cabañas Alamán encuentra en “La mano” de Ramón ecos de “La main” de Maupassant en cuanto a la muerte por estrangulamiento y por la metáfora de la mano como araña, y de “La promesa” de Bécquer, por el hecho de que la mano hace justicia y satisface tanto a los personajes como al lector; en los tres textos, “la mano es la ‘cosa’ que manipula el entorno, pasa a tomar decisiones y a ejercer el acto de venganza” (2020, 40-41). Sin embargo, es la mano la que adquiere un rol protagónico en este cuento: objeto de prosopopeya, antes *mira y ve*, luego también cobra voz, ofrece una explicación del fenómeno fantástico y finalmente resuelve el caso de asesinato. Asimismo, también en este caso hay una crítica a una determinada categoría profesional, en concreto, a los médicos incompetentes, representados por el ejemplo paradigmático del doctor

² Nótese el neologismo ramoniano sobre el que se fundamenta la primera de las dos metamorfosis que tienen lugar en la capilla.

Alejo, quien pierde la vida como castigo por habérsela arrebatado a uno de sus pacientes: así pues, la mano de Ramiro Ruiz es la encargada de hacer justicia en nombre de todos aquellos que han sido víctimas de un error médico.

A su vez, este microrrelato ramoniano influyó en otros autores. Una evidente relación intertextual se detecta leyendo el microcuento titulado “La uña” de Max Aub, que apareció por primera vez en *La uña y otras narraciones* en 1972. No se puede negar el influjo que Gómez de la Serna tuvo en la producción literaria de Aub, que fue admirador suyo: ambos pertenecían a una estética vanguardista, vivieron la experiencia del exilio, cultivaron el lenguaje humorístico, escribieron textos absurdos, grotescos, y se valieron del humor negro. “La uña” tiene varios puntos de contacto con “La mano”: es otro microrrelato fantástico que cuenta la historia de una venganza llevada a cabo por la encarnación sinecdoquica de Pedro Pérez, el hombre fallecido, también en este caso mencionada en el título para que cobre más relevancia. No obstante, esta vez se trata de una venganza sentimental: de hecho, la uña del difunto sigue creciendo en su ataúd e inquieta al lector, yendo desde el cementerio hasta la casa donde se está consumando la traición por parte de su mujer con otro hombre y matándolos a los dos. La uña que crece, como señala Greco, es una referencia a una leyenda popular, según la cual se piensa que a los muertos siguen creciéndoles los pelos y las uñas. No es el único caso en que el autor usa una referencia a la cultura popular para construir un cuento fantástico: de hecho, para “La gabardina”, Aub se inspira en la macabra historia de la canción popular española *Rascayú*, que sufrió la censura franquista (Greco 2021, 84).

Volviendo a la producción ramoniana, hay otros dos *caprichos* del autor que se pueden relacionar con “La mano”. En el primero, titulado “El jorobado”, vuelve a aparecer la muerte por estrangulamiento: un hombre con joroba se enamora locamente de una prostituta y parece ser correspondido; tanto es así que la joroba se le va limando, pero una acción de la prostituta se convierte en el móvil de su asesinato:

Ella, un día, con un gran disimulo, pasó por la joroba de su amante un décimo de lotería. Él lo vio, y saltando iracundo sobre ella, la estranguló. Le había devuelto su joroba, le había convertido en un objeto servil e indiferente con aquel acto frío y cauteloso, peor que una infidelidad, más desapasionado y más indelicado. (Gómez de la Serna 2005, 79)

El hecho de que la prostituta pase un décimo de lotería por su joroba remite a la costumbre española de frotar un décimo contra una joroba o una mujer embarazada o un calvo para atraer la suerte.³ Esta superstición no le trae suerte, sino que causa un efecto psicológico negativo en el hombre que se acuerda de su malformación – en este sentido se le *devuelve* la joroba –, se siente usado por su amante y, respondiendo a un arrebato, comete el crimen. En el segundo microrrelato, titulado “La confianza en Dios”, se halla otra vez la mano del asesinado, aunque su función es diferente: en esta ocasión no es protagonista, no busca venganza, ni se le atribuyen cualidades del ser humano, sino que representa la prueba concreta del delito llevado a cabo por un bandido que llega a una ermita y ofrece su crimen a Dios, pidiéndole que le ayude. Como el crimen se lleva a cabo con éxito y no quedan huellas que le puedan culpar, excepto la mano de la víctima que cuelga entre los exvotos de la ermita, “todos toman a Dios como testigo, copartícipe, esposo, amigo, etc., etc., de su corazón irresistible. Todos le proponen *su crimen* y todos creen que les ha ayudado y ha tomado parte en él” (106). Como

³ Lo atestigua la presencia, en la administración de la calle Preciados en Madrid, de un jorobado contra el que las personas frotan su décimo.

se nota en esta cita, este microrrelato criminal es irónico, puesto que la confianza en Dios lleva a estos malhechores a encomendarle la protección para unas acciones que, en realidad, son contrarias a la doctrina religiosa. Asimismo, el binomio ladrón o criminal-creyente, a veces hipócritamente, es común en la literatura española, como se puede ver en *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes,⁴ haciendo hincapié en el conflicto entre valores religiosos o morales y acciones personales.

De diferente talante es “Revelación del humo”, microrrelato cuyo título nos anticipa que el humo adquirirá un papel fundamental en la economía del texto porque será el elemento desvelador del crimen perpetrado dentro de la casa. Es el testigo quien narra cómo, en una tarde fría, le era de consuelo ver el humo que salía de la chimenea de la casa de enfrente, hasta que el orden y la calma iniciales se perturban tras ver algo raro:

Observé que se perfilaba el humo en forma de vaporosa mujer que arraigada en la chimenea pugnaba por arrancarse a su cepo, cuando otra tufarada más oscura adquiría el nivel de la primera y luchaba con ella como queriéndola estrangular, empeñados los dos fantasmas en una lucha feroz que acabó en el desvanecimiento del drama. (249)

La pugna entre los dos fantasmas es reflejo o, como lo define el narrador, *penacho* de lo que acababa de suceder en la habitación de la casa donde estaba la chimenea: sin el humo, por lo tanto, nadie se habría dado cuenta del crimen. Si se interpreta este texto como perteneciente al género de lo extraño, se podría pensar en una alucinación del protagonista dictada por el aburrimiento o un estado de ensueño; si, en cambio, se adscribe a lo fantástico, hay que asumir que el personaje ha sido testigo accidental de un delito, como probaría la última afirmación del narrador que posiblemente alude a una señal de luto: “Al día siguiente amaneció cerrada la media puerta del portalón” (*ibidem*). Analizando el tipo de crimen que se perpetra en este microcuento, el hecho de que quien muere es una mujer hace pensar que este texto esconde una crítica al feminicidio, tema que el autor trata también, y de forma más mordaz, en otro microrrelato titulado “El engañado”. En este último asistimos a la confusa declaración de un marido traicionado por su mujer; el hombre trata de explicar que no la mató por la falta de fidelidad, sino porque ella misma, según su punto de vista, sentía tanto miedo como necesidad de que él la matara. De esta manera, el escritor subraya la sinrazón del uxoricidio y suscita una reflexión al respecto.⁵ En alguna medida, la labor de Gómez de la Serna guarda correspondencias con la que Emilia Pardo Bazán desarrollaba de forma masiva en sus artículos, en sus novelas *Doña Milagros* (1909) y *La gota de sangre* (1911) – considerada por muchos como la primera obra en España que presenta los rasgos propios de lo policial y la primera escrita por una mujer – o en los cuentos que llevan por título “La puñalada” o “El indulto”, entre otros, donde denuncia la condición de la mujer y la violencia ejercida sobre ella.

⁴ En esta novela ejemplar cervantina, la academia de Monipodio se basa en reglas que combinan el crimen con las prácticas religiosas: se dona parte de lo robado para el aceite de una lámpara en la iglesia, se reza el rosario y los viernes se evita robar, mientras que los sábados no se frecuenta a mujeres llamadas María.

⁵ A través de este texto de Gómez de la Serna es posible establecer otro paralelismo con la obra de Max Aub. Este microrrelato bien podría formar parte de los *Crímenes ejemplares* aubianos por varias razones: por el humor negro que el escritor emplea, por la falta de responsabilidad por parte del asesino que, de hecho, le echa la culpa a su mujer; porque el perfil del criminal se corresponde al del asesino presentado en algunos crímenes de Aub, diferenciándose tan solo por su consternación frente al cuerpo de la mujer fallecida, puesto que los criminales aubianos no se arrepienten de lo que han hecho sino que se complacen de ello, creen que es lo correcto, y hasta buscan la aprobación de los lectores; y, finalmente, por la muletilla que aparece en varios microrrelatos de los *Crímenes ejemplares* y aquí también, es decir, el *no tener más remedio* que matar.

Los dos microcuentos que siguen presentan el motivo del espejo, pero lo desarrollan de forma distinta. En “Huellas en el espejo” es el objeto el que posee la única prueba del crimen que tiene que ser encubierto:

Cuando ya estaba realizado el crimen pluscuamperfecto, el elegante caballero se acordó que había apoyado la mano en el espejo. Sin darse cuenta, por eso de que en los espejos no queda la huella del crimen por más de que lo hayan visto cometer, tuvo ese descuido irreparable. (234)

Por eso, al asesino se le ocurre que solo una mujer que estaba enamorada de él podía ayudarle, entrando en el cuarto y limpiando el espejo con la excusa de ponerse pintalabios, engañando así a la policía, cuya labor tampoco en este relato es alabada. Entonces,

Buscó a la enamorada de los negros desaires, que era precisamente la única capaz de hacer todo por él, y, en las narices de la policía, que descorchaba muebles y observaba alfombras, una linda mujer vaheaba el espejo y después se ponía *rouge* displicentemente. (*Ibidem*)

En cambio, en “Yo vi matar a aquella mujer”, el espejo se convierte en espacio fantástico. Como se desprende del título, es el testigo – probablemente otro vecino de la casa de enfrente – quien habla en primera persona y denuncia el asesinato de una mujer en la única habitación iluminada de un piso oscuro. La atmósfera siniestra que el narrador establece en el íncipit se mantiene a lo largo del microrrelato, de perfecta construcción narrativa: al principio descubrimos que el asesino mató a una mujer dándole veinte puñaladas “que la dejaron convertida en un palillero” (255), después acuden los guardias que, gracias al testimonio del vecino, detienen al verdugo; y sin embargo, en este momento, el narrador introduce el primer elemento sorpresivo del relato, es decir, el descubrimiento de que “la sala estaba vacía, sin una mancha de sangre siquiera. En la casa no había rastro de nada, y además [el asesino] no había tenido tiempo de ninguna ocultación esmerada” (*ibidem*); justo después, en el desenlace, ocurre otro evento en principio inexplicable racionalmente – de hecho, es de naturaleza fantástica como el de antes – pero al que él parece encontrar solución:

Ya me iba, cuando miré por último a la habitación del crimen, y vi en el pavimento del espejo del armario de luna que estaba la muerta, tirada como en la fotografía de todos los sucesos, enseñando las ligas de recién casada con la muerte. — Vean ustedes — dije a los guardias —. Vean... El asesino la ha tirado al espejo, al trasmundo. (*Ibidem*)

Por lo tanto, el espejo es el lugar donde descansa el cadáver de la víctima – descrita a través de imágenes de gran fuerza evocadora – y representa otro mundo o, más precisamente, el más allá, adquiriendo así un valor simbólico. Además, el empleo de este elemento desvela la atención ramoniana a los objetos, a lo no humano, que posee un tiempo más dilatado respecto al del ser humano, en línea con lo propugnado por la estética vanguardista. Como afirma Pache Carballo,

el espejo, elemento relevante en la imaginería fantástica ramoniana, literaria y real (contaba el escritor con un amplio muestrario de espejos en su casa entre su estimada colección de objetos) sirve muchas veces para darle la vuelta a la materialidad y traspasar las fronteras de lo convencional, alargando la vida. [...] Si el desgaste humano hacia la nada es rápido y el de las cosas en cambio, lento, sumirnos en ellas nos alivia de la angustia de la finitud. (2016, 99)

El autor ya había demostrado este interés suyo en *El Rastro* (1914), que se configura como una muestra de las sensaciones que los objetos del mercadillo madrileño homónimo despertaban en él

por poseer un poder definido por Pittarello “oculto, germinativo” (2017, 19).⁶ De alguna forma, esta atención al mundo exterior recuerda a Góngora, quien, en sus *Soledades* (1613) y *Fábula de Polifemo y Galatea* (1627), confiere gran importancia a los objetos y a la naturaleza, que se convierten en símbolos que permiten reflexionar sobre la vida interior, la belleza y la transitoriedad.⁷

En “La sangre en el jardín”, lo que se menciona en el título es el indicio clave para el descubrimiento del crimen y adquiere su real significado solo tras leer el minicuento:

El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta. La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verdosidades dio toda la clave de lo sucedido. (Gómez de la Serna 2005, 199)

Este texto, de muy pocas líneas, se presenta como si fuera la parte final de un cuento más largo: el crimen ya se ha consumado, aunque no sabemos de qué clase de delito se trata, cuáles han sido sus causas, o el perfil del asesino y de la víctima. Como solo se nos transmite el elemento revelador que permitió resolver el asesinato, sin un antes ni un después, es evidente que el autor deja mucho a la imaginación del lector que, retomando la metáfora de Hemingway, tiene que reconstruir las bases del iceberg –lo silenciado por el narrador– basándose en la punta de este, la que aparece en la superficie, es decir, el escueto texto escrito. Además, es interesante el elemento en común que este cuento tiene con “Revelación del humo”: en ambos asistimos a una proyección fantástica del crimen fuera de las paredes del hogar donde se consuman, que permite, por lo menos en este último caso, hacer justicia.

El recorrido por la micronarrativa criminal de Gómez de la Serna termina con dos narraciones que se diferencian de las analizadas anteriormente, tanto por el tipo de crimen que se comete como porque en ellas, en cierto sentido, víctima y verdugo coinciden. De hecho, en “Un caso de ‘ambidextría espiritual contradictoria’” el crimen no es sinónimo de homicidio, sino más bien de una apropiación indebida o, en otras palabras, de un robo. “Ni los detectives ni nadie podían comprender quién robaba al señor Campel, pero el caso es que aquel ladrón misterioso le seguía desvalijando” (183). El autor consigue mantener la tensión hasta las últimas líneas del breve relato, creando un *micropolicial* perfecto estructurado en presentación del caso, investigación y solución del crimen en menos de una página. Solamente llegando el final sorpresivo, anunciado por la batida que se organiza en la casa del protagonista para descubrir al culpable, el lector se da cuenta de que se trata de un robo peculiar: “A la media noche se oyó que Campel gritaba: —¡Aquí está!... ¡Vengan!... ¡Luz! — Y cuando se encendió la luz [los policías] se encontraron con que Campel, el propio Campel, apretaba con su mano izquierda su mano derecha llena de billetes” (*ibidem*). De ahí el título del microrrelato, sacado de la definición que el juez dará

⁶ Además, Pittarello afirma que el uso de Gómez de la Serna de los objetos humildes en su literatura tiene como objetivo la ruptura de la relación con su función primigenia y subraya la importancia que le confiere el autor a la plasmación de la obra a través del lenguaje: “Las cosas del Rastro, percibidas como [sic] vanitas, le ofrecen la oportunidad de ensayar una escritura *in progress*, anclada al hacinamiento casual de utensilios ‘casí’ 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” (2017, 21).

⁷ Véanse la edición crítica de *Soledades* a cargo de Beverley (1979) y la de *Fábula de Polifemo y Galatea* de Ponce Cárdenas (2010). Para un estudio pormenorizado de la poética de Góngora, véase Micó (2015).

del caso, que una vez más cobra significado al terminar de leer el cuento y es central para la creación del efecto humorístico. Asimismo, el texto, cuyo protagonista se roba a sí mismo sin darse cuenta de ello, se presta a dos interpretaciones, una fantástica – según la cual las manos del personaje adquieren independencia respecto al resto de su cuerpo – y una realista, que dejaría pensar en una forma de locura o de exasperada cleptomanía que afecta al protagonista. También en “Levantamiento de cadáver” se halla un crimen cometido hacia uno mismo y una especie de división corporal fantástica. Sin embargo, esta vez estamos ante el suicidio de una actriz que ha sido encontrada tumbada bocabajo en el sofá donde solía descansar. La vuelta de tuerca final abre un abanico de interpretaciones que conciernen al tiempo de la narración (¿estamos en el presente o en el Antiguo Egipto?) y a la identidad de la protagonista (¿es una actriz egipcia o una actriz que interpreta a una mujer egipcia y para homenajear su trabajo la momifican?):

El caso extraordinario es que, al levantar el cadáver, como es de rúbrica, se encontraron con que si estaba muerta por el reverso, no estaba muerta por el anverso. Se había envenenado sólo la mitad de ella, y gracias a eso, y después de ser enyesada por detrás, pudo sonreír en un sarcófago egipcio hasta que le llegó la hora a la otra mitad. (245)

Conclusiones

En definitiva, hemos podido apreciar cómo, en los microrrelatos seleccionados, el tema de la muerte – con el que Ramón Gómez de la Serna estaba obsesionado y por eso intentaba exorcizarlo de diferentes maneras – aparece relacionado con motivos típicamente policiacos, en la mayoría de los casos sometidos a un tratamiento humorístico, típico del escritor, con tintes satíricos, a menudo fantásticos y a veces absurdos. Gómez de la Serna esgrime estos microrrelatos para criticar irónicamente toda una serie de “tipos” sociales, el juez, el médico, el ladrón, el policía, que hacen lo contrario de lo que deberían: el juez comete injusticias, el médico mata, y el criminal ofrece su crimen a Dios. Este procedimiento paródico retoma la concepción del mundo al revés y supone una operación de subversión que recuerda la que Francisco de Quevedo aplicó en *Los sueños* (1627), donde precisamente los jueces y los alguaciles, que deberían mantener la justicia, se dejan corromper y llevan a cabo una injusticia, y los médicos que deberían curar a los enfermos a veces los matan, con lo cual pone de relieve los desafueros y la absurdidad de ciertos acontecimientos contemporáneos, criticando a la sociedad del tiempo y suscitando la reflexión moral.⁸ Quevedo no es el único punto de referencia para Gómez de la Serna: en el análisis de estos textos hemos detectado otras influencias indirectas de la literatura española áurea como las de Cervantes y Góngora, pero cabe subrayar también la de Edgar Allan Poe⁹ – referente fundamental del cuento policiaco – y Franz Kafka por la perspectiva a veces absurda y la indagación psicológica y, con toda seguridad, la de Galdós – hacia el que Gómez de la Serna sentía gran admiración – por el enfoque común en lo social aunque por medio de procedimientos literarios distintos. Nuestro escritor ya había dado

⁸ La crítica a las profesiones, las injusticias y los abusos de aquel entonces es particularmente evidente en “El sueño del Juicio Final” y en “El alguacil endemoniado”. Para profundizar en este aspecto, se remite a la edición crítica de Arellano (2003) y al artículo de Vaillo (1982).

⁹ El influjo de Poe en Gómez de la Serna no solo se vislumbra a partir del cultivo común de la narrativa breve y de la literatura policiaca, de la presencia de la muerte, de lo sobrenatural y de la ambigüedad, sino también de la publicación por parte del autor madrileño de un ensayo sobre el estadounidense (Gómez de la Serna 1953) y de la traducción de sus obras (Poe 1924).

muestra de su interés por lo criminal en *El Chalet de las Rosas*, novela policiaca y de misterio publicada en 1923, en los mismos años en que componía los microrrelatos analizados, que se distinguen por la concisión extrema, la importancia del título en el desciframiento del cuento y la dosificación de indicios que conducen a un final abierto, que muchas veces rompe con las expectativas del lector, demostrando la capacidad del autor de adelantarse, una vez más, a sus contemporáneos. La relevancia de la exploración ramoniana reside, por lo tanto, en la importación de una temática que en la época no era inusual en el mundo anglosajón y francés y que estaba empezando a abrirse camino en España,¹⁰ y en su aplicación a un género nuevo, todavía *in nuce*, en vez de a la novela o al cuento canónico, abordándola a través de un filtro vanguardista, lúdico, humorístico, fantástico – con un ojo, también, a la propia tradición literaria – y, sobre todo, ejerciendo una crítica hacia la sociedad que se convierte en el principal motivo y objetivo de su cultivo del género policial.

Referencias

- Andres-Suárez, Irene. 2010. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Cabañas Alamán, Rafael. 2020. “El horror fantástico y el miedo en ‘Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías’, de Ramón Gómez de la Serna: ecos de Bécquer, Maupassant y Poe”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* no. 41: 33-49.
- Epple, Juan A. 2017. “El micropolicial”. En *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*, edición de Ana Rueda, 155-65. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1914. *El rastro*. Valencia: Sociedad Editorial Prometeo
- . 1953. *Edgar Poe. El genio de América*. Buenos Aires: Losada.
- . 1962. “Breve prólogo”. En *Caprichos*, edición de Ramón Gómez de la Serna, 11-12. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 2005. *Disparates y otros caprichos*. edición de Luis López Molina. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Góngora, Luis de. 1979 [1613]. *Soledades*, edición de John Beverley. Madrid: Cátedra.
- . 2010 [1627]. *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Greco, Barbara. 2021. “L’ellissi narrativa come manifestazione del silenzio nei microracconti di Max Aub”. In *Il silenzio e le forme. Modelli e rappresentazione nelle letterature europee moderne*, a cura di Vincenzo Arsillo, Laura Cannavacciuolo, Michele Costigliola d’Abele, et al., 77-86. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- López Molina, Luis. 2005. “Introducción”. En *Disparates y otros caprichos*, edición de Luis López Molina, 7-38. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Manera, Danilo. 2002. *Esordio in Nero: alle origini della narrativa poliziesca spagnola (1908-1916)*. Cesena: Arci Solidarietà Cesenate.
- Micó, José María. 2015. *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.
- Pache Carballo, Laura. 2016. “El disparate de calmar la muerte: violencia y risa en Ramón Gómez de la Serna”. En *Tuércele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, edición de Cristóbal J. Álvarez López, Juan M. Carmona Tierno,

¹⁰ En su estudio, Manera señala que, en los años que median entre 1908 y 1916, España conoce el auge de las aventuras protagonizadas por Sherlock Holmes, además de la publicación de “La Novela Moderna” (1908-1954?) – colección de novelas de temática criminal – por la editorial Sopena, y de la producción de algunas obras con evidente conciencia de género que representan una de las alternativas al fin del Realismo, realizadas por autores que se conocían entre sí (Emilia Pardo Bazán, Joaquín Belda, José Francés, Antonio Pedrosa, Adelardo Fernández Arias y Antonio Zozaya) y publicaban en privilegiados canales de difusión (las revistas de novela corta como “El Cuento Semanal” (1907-1912), y con unas características que serán recurrentes en la novela policiaca española (2002, 11-16).

- Ana Davis González, *et al.*, 91-104. Sevilla: Renacimiento. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/659005.pdf>> (11/2025).
- Pittarello, Elide. 2017. “*El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna, un lugar de tránsitos”. *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* no. 1: 9-30. doi: 10.36008/monograma.171.01.160814.
- Poe, Edgar A. 1924. *Obras de Edgar Allan Poe*, vol. 4, traducción de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Librería Fernando Fe.
- Pugliese, Cristiana. 2019. “Get Shorter: el crimen en el microrrelato”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificación* no. 5: 145-52. doi: 10.31921/microtextualidades.n5a10.
- Quevedo, Francisco de. 2003 [1627]. *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano. Madrid: Cátedra.
- Rivas, Antonio. 2008. “La poética del absurdo en los *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna”. En *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificación, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, edición de Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, 301-16. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- . 2012. “El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo”. En *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, edición de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués, 101-10. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Ródenas de Moya, Domingo. 2009. “La microtextualidad en la vanguardia histórica”. En *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato: actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008*, edición de Salvador Montesa Peydró, 67-90. Málaga: Universidad de Málaga (UMA). <<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/narrativas-de-la-posmodernidad-del-cuento-al-microrrelato/>> (11/2025).
- Vaíllo, Carlos. 1982. “‘El mundo al revés’ en la poesía satírica de Quevedo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* no. 380: 364-93.

