

Laura Scarano*

◉ *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna: heterodoxia autobiográfica de un vanguardista insólito

“Para tan pequeña criatura tan gran biografía...”

Ramón Gómez de la Serna

Resumen: Ramón Gómez de la Serna escribe una peculiar autobiografía titulada *Automoribundia*, que abarca sesenta años (1888-1948). Desde España a su exilio en Argentina, y afrontando las ambigüedades de su postura política frente al franquismo, este controvertido vanguardista distorsiona las convenciones del género para entregarnos una *ars moriendi*. Desde su prólogo pone en marcha el *incipit* de esta “máquina automoribundia”, que sienta las bases de este pacto de lectura heterodoxo.

Palabras clave: Ramón Gómez de la Serna; Vanguardia; Autobiografía; Literatura española; Siglo xx.

Abstract: Ramón Gómez de la Serna wrote a peculiar autobiography called *Automoribundia*, which embraces sixty years (1888-1948). From Spain to his exile in Argentina, and confronting the ambiguities of his political posture toward the *franquista* regime, this controversial avant-garde work distorts the conventions of the autobiographical genre to show instead an *ars moriendi*. We will focus on the singularity of this “automoribundia” machine, that settles the basis of his heterodox reading pact.

Keyword: Ramón Gómez de la Serna; Avant-garde; Autobiography; Spanish Literature; 20th Century.

Ramón Gómez de la Serna escribe una peculiar autobiografía en dos tomos titulada *Automoribundia*, que abarca sesenta años (1888-1948), donde nos invita a contemplar las estaciones obligadas de su vida, pero invirtiendo la lente: cada hecho vital es presentado como un acto henchido de muerte. Se trata en realidad de una *ars moriendi*. Esta visión perpleja y desconcertada, que se inscribe en el estilo típicamente ramoniano de buscar los ángulos insólitos de la realidad, discurre dentro de los parámetros de un género de por sí conflictivo y problemático: la escritura autobiográfica. El gusto por el mon-

* Profesora de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigadora independiente del CONICET. Autora de más de sesenta artículos científicos, docenas de exposiciones y conferencias en España, Latinoamérica y Estados Unidos. Ha publicado varios libros sobre teoría literaria y poesía española contemporánea, desde el modernismo a la actualidad.

taje y el *collage* lo impelen a una escritura de mezcla, cerrando cada capítulo con dibujos propios, que ilustran con firmas, fisonomías o tipos una galería de retratos y autorretratos, raros diseños de objetos, escenarios urbanos, viñetas de las cosas y seres que pueblan una vida, atrapadas en el vértigo de su peculiar mirada vanguardista.¹

Recordemos previamente la complicada posición de Ramón en el campo estético de su tiempo. Tempranamente Melchor Fernández Almagro, en un sagaz artículo publicado en 1923 en la revista *España*, recuerda que fue éste su *annus mirabilis*, ya editadas varias novelas, traducidas y difundidas al exterior, colaborador asiduo de los periódicos *El Sol* y *El Imparcial*, con una incipiente fama sellada con una función en su honor del Circo Americano de Madrid (en la cual Ramón leyó su discurso de agradecimiento desde un trapecio). José-Carlos Mainer (1998) reflexiona sobre su problemática ubicación en el canon de la literatura española, recordando que ya en esa época era visto –en palabras de Fernández Almagro (1923: 10)– como “escritor de una generación unipersonal”, entre los epígonos modernistas y los aún demasiado jóvenes del grupo del 27. Reconoce Mainer que “sin generación que le acogiera” y con una “obra personalísima”, “precedente” de todo lo que vendría después, “la posteridad de Ramón ha abundado más en aficionados leales, ruidosos e insolventes, que en filólogos y estudiosos” (1998: 285).

Abordar este complejo texto autobiográfico supone un desafío, pues puede ayudarnos a compensar el descuido crítico aún vigente, y conjurar la acertada sospecha de Mainer: “El entredicho de Ramón puede [...] en cierto modo ser el purgatorio que pagaba su actitud de desentendimiento en plena Guerra Civil y de patética desorientación en el exilio”, frente a “las necesidades –realistas, militantes– de una generación en marcha”, a partir de la Guerra Civil y de su exilio especialmente. Injusticia agravada si comparamos “la admiración [que le profesaron explícitamente] Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar y Pablo Neruda”, en contraste con “la cicatería española”, al ver que “quien no tenía casi lugar en los elencos nacionales” lo tenía con creces “al lado de Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, de Juan José Tablada o Abraham Valdelomar, en el parnaso latinoamericano” (Mainer 1998: 258-259). Muy “impuro” entre los “puros del 27”, muy “anarquizante” y “demasiado niño grande” entre los intelectuales nacionalistas de la década anterior, su posición excéntrica es otro de los atractivos del estudio aún pendiente de su vastísima obra.

Nos asomaremos entonces a este “texto raro”, en principio a través del prólogo que funciona como paratexto programático de su “máquina automoribundia”, disparador del relato del ver(se)-morir en el acto de vivir. Allí, Ramón construye un privilegiado *incipit*, que sienta las bases de este pacto de lectura singular, al narrarnos la verdadera “historia de cómo ha ido muriendo un hombre” llamado Ramón.² Incursión que completaremos con una recolección de algunos de los pasajes más representativos de este peculiar discurrir, que abarca más de setecientas páginas, a través de episodios y reflexiones que jalonan emblemáticamente su mirada de narrador-protagonista sobre los hechos centrales de su vida.

¹ En el capítulo XCV, del segundo tomo, se refiere explícitamente a “las fotografías que pueblan mi autobiografía” y las define como necesarias “ilustraciones” de “un *tal como fui* al que nadie podrá suponer falsificado” (1974: II, 716), refrendando con el retrato el afán de veracidad y auto-identificación de esta escritura.

² Todas las citas pertenecen a la edición en dos tomos, de 1974; el tomo I se extiende de la página 9 a la 406 (Prólogo y cap. I-LVII), y el tomo II va de la página 407 a la 764 (cap. LVIII-CI y Epílogo); aquí, p. 9.

Pero antes detengámonos por un momento en las implicancias discursivas de este género que hoy ha ganando adeptos de manera formidable, y que con razón Stephen Shapiro (1968) denominó con una oportuna metáfora: “The Dark Continent of Literature: Autobiography”. No hay duda de que el espacio biográfico asumido por el yo en el discurso literario es una versión de las auto-ficciones que proponen un desdoblamiento especular: el relato de la vida de un personaje a quien se dota del nombre, el contexto y los ingredientes biográficos e históricos de esa figura compleja que el lector reconoce como el autor de esta escritura (Scarano 2007). Aún más, la puesta en funcionamiento de la coordinada autobiográfica activa un sofisticado aparato de expectativas y convenciones donde la sanción pragmática –el contrato con el lector teorizado con rectificaciones sucesivas por Philippe Lejeune– autoriza un incesante ir y venir de lecturas, transidas por un afán de verificación –nunca resuelto– y una voluntad de ficción –siempre triunfante– (Scarano 2000).

La asunción del yo como correlato autobiográfico es atestiguada por la puesta en discurso de las circunstancias reales de la vida del autor empírico, desde el uso literal del nombre propio, hasta el amplio espectro constituido por los episodios de su historia individual: la escena arcaica de la infancia (Rosa 1990), los ciclos de su educación, las ciudades donde vivió, la actualidad del trabajo y sus viajes, sus libros y artículos, las vivencias familiares, los nombres propios de su mundo privado, amigos, hijos, mujeres. Este universo conforma una retórica de la intimidad autobiográfica que se instala en el dilema del borde propio de “la *diáspora* autobiográfica” (Scarano 2000: 57), ya que se trata de textos que paradigmáticamente trabajan sobre una virtual relación de semejanza entre texto y vida, sujeto histórico y sujeto textual. No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar por ese vaivén o borde paradójico constitutivo de la autobiografía (Starobinski 1974). ¿Es posible tal desplazamiento? ¿O ambos órdenes son irreductibles?

La lectura de una obra que se auto-clasifica como autobiográfica contribuye a cimentar la ilusión de que esto es posible. Pero enseguida comprobamos como lectores que el análisis formal no puede discriminar por sí solo la consideración ficcional o verídica de cada episodio narrado. Si es testimonio real o invención novelesca es una disyuntiva privativa del funcionamiento del texto dentro de las convenciones genérico-institucionales. Por eso la doble vertiente teórica sobre la autobiografía divide sus aguas entre los que la piensan sólo como retórica ficcional, y quienes le quieren restituir además su especificidad histórica y pragmática.³ No obstante, a la contundencia que le otorga a este texto de Ramón la “identidad del nombre propio” (autor, narrador y personaje) hay que sumarle la poderosa fuerza del “parecido” entre ambas figuras (textual y social), que certifican inequívocamente el contrato autobiográfico sellado con el lector.

En el prólogo de *Automoribundia*, sucesivos enunciados dibujan el perfil del heterodoxo narrador y protagonista de estas páginas, desde su afán por explicar y justificar el título:

³ Si para Paul de Man condensa las características intrínsecas de todo lenguaje (la coexistencia metafórica de dos espacios irreductibles: lenguaje y vida) como “escenificación de un fracaso” (1991: 22), para Philippe Lejeune (1994) adopta una legalidad, por la suscripción de un pacto de lectura que otorga especificidad a la escritura autobiográfica, reproduciendo desde la lógica del género la categoría de autor real.

Titulo este libro “Automoribundia”, porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras. En realidad ésta es la historia de un joven que se hizo viejo sin apercibirse de que sucedía eso [...] Va a ser ver vivir a una persona de cierto tiempo en medio de la torrentada de los tiempos que corren (I, 9).

Si el objeto de su mirada es “verse morir” inscripto en el ritmo mismo de su vivir, el afán de su escritura es perpetuar en el lenguaje una semblanza de su propio yo, anclada en su contemporaneidad, exorcizando la desintegración que acecha a los hombres mortales y reconstruyéndose en un dibujo que juzgue “verdadero”: “Este libro es un retrato completo, es la historia de un viviente y de una pequeña época, reflejadas con toda la *veracidad* posible” (10). La llamará a la suya “*verídica* biografía”, preñada de “lirismo confidencial” y “largas *confidencias* inéditas” (11). Como se ve, las estrategias de verosimilitud de su escritura quedan expuestas con insistencia: “no escatimo detalles”, “creo en todo lo que digo y no he pasado por alto ningún secreto privado”, “aquí quedan los datos auténticos de mi apartada existencia, sin escatimar *verdades*” (12; el subrayado es mío).

Este *morir del vivir* es el ideograma clave para entender esta escritura que se afana por construirse una imagen que aspira, a pesar de todo, a trascender el cerco del “simple mortal”: “Haber llegado a la autobiografía no es nada bueno, porque supone que estamos de alguna manera al final, y ya hemos perdido la esperanza de ser otro, de no tener comienzo, y por lo tanto de no tener fin [...]” (11), confiesa, pues “probar que he vivido y cómo he vivido” le otorga una mágica sobrevida, ya que “el que pruebe que vivió quedará más entre los vivos” (11).

La seducción que ejerce en Ramón la creación de tipologías discursivas (entre las cuales la invención de las greguerías representa su hallazgo máspreciado) atraviesa también este relato, buscando fundamentar su uso peculiar del género. Esta escritura del yo le permite completar la parábola de la introspección: “Sólo me he propuesto al completar mi autobiografía dar el grito del alma, enterarme de que vivo y de que muero, despertar el eco para saber si tengo voz” (10). La pulsión quasi-romántica de un ego que necesita inscribirse en la letra con sus facciones más reconocibles para experimentarse, parece tributaria de un afán siempre presente por exaltarse, en correlación con la creación de una imagen de autor extravagante, insólito, de genuina estampa vanguardista.

Pero la autobiografía le permite también distanciarse en el retrato de un personaje que, al mismo tiempo que se arroga una función didáctica (“que los jóvenes tengan el ejemplo de un pecador modesto que procuró darle a todo un sentido moral y religioso”, 10), se enaltece por encima de los demás pues “se salvó a todo *ismo* sin dejar de comprenderlos a todos” (11). El personaje que creará en estas páginas es consecuente con la imagen pública del bohemio transgresor, dando sus conferencias desde un trapezio o al lomo de un elefante, entre el circo y la tertulia de escogidos de su café “Pombo” en Madrid, con claves sólo para sus admiradores selectos. Los maletines repletos de curiosidades del Rastro que acompañaban sus conferencias resultan un emblema de su deliberado cultivo de una estatura extravagante y singular, que consolidarán las sucesivas anécdotas que desgrana en esta extensa autobiografía.

El carácter representativo de su vivir quedará atestiguado por su valoración de las ciudades que lo acogieron: en estas páginas y las de todos sus libros que tienen “un literal fondo autobiográfico” “está absoluta y declaradamente reflejado mi vivir en Madrid,

en Segovia, en Suiza, en Portugal o en Nápoles” (11). Sus paseos de *flâneur* llegarán a América, y en especial hasta Buenos Aires, adonde se refugiará al inicio de la Guerra Civil, con su esposa argentina Luisa, espantado del desorden y mal gusto de una España en ebullición que no comprenderá. La historia que le atrae no es la de la convulsionada península y sus luchas fratricidas, sino la del vivir cotidiano, los triviales relatos de porterías y mujeres de moda, las vicisitudes de sus tertulias literarias y el apasionante mundo de editores y periodistas culturales. Y ésa es la atmósfera que lo seducirá en Buenos Aires. El trajín de sus noches, la febril escritura de cientos de páginas dispersadas en novelas –largas y cortas–, biografías, piezas de teatro e innumerable cantidad de artículos en revistas y diarios, junto con viajes incesantes para dar insólitas conferencias le consolidarán su perfil profesional de humorista, antes que escritor o periodista. Este ajetreo vital junto con su protagonismo en la escena literaria estará permanentemente cruzado por su desdén por la política y su proclamado aislacionismo en las disputas de poder locales.

La galería de personajes que superpone a su figura delatan su herencia finisecular y bohemía: su parentesco con el *dandi* decadentista, con el *raro* modernista, con el insólito *vanguardista* sediento de novedad, sin desvanecer su fisonomía personal. Se define aquí como un “espectador, transeúnte y actor”, llevando “una vida optimista y desgarradora, porque se la ve ir paso a paso hacia la muerte con la ingenua alegría de no ir” (11), “un pasajero más que intentó decir algunas cosas de su tiempo con sabor de novedad” (12).

Esta verdad a la que aspira su genuina voluntad de biógrafo va a estar, sin embargo, atravesada por su vocación de fabulador, por una “pluma” a la que no duda en calificar de “heterodoxa” (10): “¡Pero es tan difícil evitar la invención y la falsa anécdota! (12). Frente a la amenaza de los rumores, “las suplantaciones y calumnias” y “la leyenda negra o verde que se pueda hacer de mi vida en el porvenir” (12), Ramón opone su pluma, movida por una conciencia de auto-examen que cree fervientemente en la verdad de su arte, en “esta carnosa y descarnada autobiografía”, “sin componendas con la farsa de la gran farándula” (13). Su voto de autenticidad va paralelo a su proclama de independencia, matriz del concepto fundamental de autonomía que atraviesa la escritura de un vanguardista típico como Ramón: “este libro es el recorrido completo de alguien que hizo lo que quiso”, “un literato que no tuvo miedo a morir por su esfuerzo”, pues confiesa que “no me he ocultado ni para decir ni para vivir” (13).

Repasemos ahora algunas de las contundentes afirmaciones que jalonan esta larga autobiografía y convierten el tópico de la *ars moriendi* en *Leitmotiv* y principio constructivo de su escritura. Comienza el primer tomo admitiendo que “nacé o me nacieron”, y “enrejado ya en el mundo” (14), “todo yo era como una mirada sensible que recogía cosas imprecisas” (16); “no era más que un simulacro”, nacido “para llamarme Ramón” (18). Ya desde temprano confiesa que “comprendí que el mundo es impaciencia para irse a otra parte y el niño [...] comprende el tiempo y la casa como un tren, y sabe que va a tardar mucho en llegar a su estación de término y siente como nunca la monotonía del viaje” (23). “El suceso de [su] nacimiento” le otorga la primera certeza nuclear del vivir: “aquel día fue como si muriese de alguna manera, como si se me señalase plazo para comenzar, lo cual resultaba la primera limitación de la muerte” (24). “El niño descubría cosas” y en todas ellas veía cómo “la muerte se sentaba como en un taburete” (35). “La paradoja de la vida es ésa” (38), confiesa, y en su discurso trata de reconstruir los rasgos “de aquel hombre que fui a los seis años” (39), consciente de “la importancia del tiempo

como no la sabré nunca más, se me clavaban los almanaques en el corazón y cada fecha tenía un inmenso patio diferente” (40), no obstante advertir con amargura que “nada podía parar el tiempo” (63).

De aquellos recuerdos de infancia, atesora ese cotidiano “ver deslizarse silenciosamente por el pasillo a la vieja amiga de las Parcas, esquelética y siempre vestida de negro. Yo tenía que hacerme el disimulado, verla avanzar y no entregarme. Sólo así viviría muchos años” (76). Éstas fueron sus “primeras comprobaciones” de lo “efímera” que era la vida (89): “la vida es breve”, “la vida se estrechó” (102). De un lapso de su infancia en un pequeño pueblo, Frenchilla, recordará que “éramos todos como vivos muertos que se paseaban por calles frías” (118). Después vendrá la adolescencia, el Instituto y la Universidad, y el narrador los ve pasar como en el “reloj de arena” que tenía su padre: “deseábamos que se parase, que se interrumpiese, que no sirviese entre nosotros, como si eso nos pudiese salvar de su rigor inexorable” (131). Pero “el reloj de arena iba lento unos ratos y apresurado otros” (132), y desde allí “quedó inscrito como nuevo instrumento de precisión para la grave dolencia de la vida” y “pasarán los días en un transcurrir rápido que agotará el tiempo de lo mortal” (134), pues “la fatalidad del morir es la mayor de las fatalidades” (139).

Cuando recuerda su vida de estudiante, reconoce el engaño de “la vida aún no impregnada de muerte [...] que se paseaba por la calle con un marcado olor a sebo crudo” (165). En realidad, piensa que no era más que una vana ilusión de idealistas: “salíamos para no ir a ninguna parte, sólo para rondar el cementerio de la vida” (167). Sus primeros paseos por París también agudizan su conciencia de “cadáver turístico” (180), buscando algo firme a qué agarrarse en medio de las cosas, pero “¿cómo retenerse en el tiempo?” (181), se preguntará una y otra vez. Los viajes –Portugal, Inglaterra, Italia– consolidan esta percepción, pues adonde iba “sentía el temblor de la muerte” (218).

Entre tantas rarezas imaginadas como subterfugios para llenar esta vida consumida de muerte, una vez compra en una tienda de objetos “un corazón en un frasco”, “como suspendido con todas sus ideas sentimentales –amores y odios juntos– en su líquido transparente” y lo pone en su estantería “como muestra de lo más serio de la vida” (227), recuerdo alerta de su fugacidad y consumo. Tenía además una lápida sepulcral entre todos los objetos de su cuarto, y un sistema sideral de bolas de vidrio colgadas del techo, donde quedaba fija su mirada al crear: emblema de un más allá inasible pero deseado y un lecho experimentado como inevitable tumba. Como vemos, las metáforas de muerte de Ramón exceden su universo verbal y se inscriben en su cuerpo y su vida, como estructuras quasi-materiales de comportamiento y hábitos cotidianos.

Ante la enfermedad de la madre percibe que “la cena de casa tiene algo de cena en restaurante de andén entre la vida y la muerte” (186), y finalmente reconoce que “muerta la madre se volvió mas escueta nuestra vida”: “Ya tenía a mi madre en el sepulcro, ya tenía madre en la muerte, ya la muerte era mi madre. Era la primera entrada de mí mismo en la tierra, mi antedebut [*sic*] en la tumba, el primer paso definitivo en el irse [...]. Ya era fatal el *después yo* [...]” (190). Pero el joven Ramón seguirá viviendo, “sintiendo el préstamo que es la vida, cómo hemos sido paridos por vivos y muertos, y ni estamos vivos ni muertos, sino que somos unos suplentes de suplentes –y a nosotros nos vendrán a suplir otros suplentes– [...]” (192). Después, “la vida se enseriece [*sic*], y yo reconozco que tengo la culpa. Me he empeñado en ir por el peor camino: saber lo que es ser muerto entre los vivos o, lo que es lo mismo, ser vivo entre los muertos” (198). Nunca creyó en

la juventud –confesará– “como sustancia de almanaque sino como categoría en el curso de la vida” (198). La verdadera juventud estaría en “la riqueza subterránea, el agua emanante de mi pozo interior”; su estrategia vital era “ganar tiempo” (202), sabiendo “la inanidad de todo” (203), un joven viejo, un vivo muerto. Y en este teatro de la vida, “teatro para enterrar”, fomentaba “la técnica del emborronador”, diciéndose para sí: “mientras *haiga* [*sic*] salud” (207), “lo importante era lograr la clave, el intrínquilis, la tragedia cómica del sucederse de las cosas” (208).

Ramón trata de descubrir “la verdadera estética del mundo” en este culto por la muerte, que no sólo reedita las atmósferas crepusculares de los románticos o las mortíferas historias del gusto gótico y las decadencias finiseculares; también se enlaza con los “muertos en vida” que poblarán la literatura española desde los años veinte y treinta en adelante. Como recuerda Luis García Montero, será éste un rasgo de época: “La poesía se puebla de cuerpos vacíos y muertos vivientes por culpa de esta crisis social de la modernidad convertida en crisis subjetiva”, y despliega ejemplos decisivos: “son los *asesinados por el cielo* de García Lorca, los *hombres deshabitados* de Rafael Alberti, los *cuerpos vacíos* de Cernuda, los *muertos terribles* de Pablo Neruda...” (2003: 27). Galería a la cual podemos con comodidad agregar estos *muertos que viven* ramonianos: “En cualquier momento pueden decir los que llevan un rato siendo jóvenes: ‘Ahora vienen los *sepulcros nuevos*. Nosotros somos los *sepulcros viejos*’” (199).

Las anécdotas aparecen incansablemente entrelazadas con sus reflexiones quasi-metafísicas que rematan con breves afirmaciones los engranajes de esta maquinaria memorialista: “Venimos de la muerte y vamos a la muerte”, y “este breve contacto con el mundo” es para Ramón apenas “un instante de estar a flote y ver por los dos agujeros conseguidos por suerte en ese efímero asomamiento [*sic*]”, que es el “fantasear en el entretanto”. Un pensamiento henchido de “espontaneísmo” repentista y emparentado siempre con la greguería, alivia el talante mordaz y sombrío de su visión sobre la mortalidad fatal del vivir. Un voluntarismo entusiasta aflora a cada paso para compensar tal visión: “se vive la vida –si se sabe vivir– en un trayecto de calles” (236). Y el transeúnte urbano, el curioso ávido de extravagancias, el diletante y humorista rescata de la galera los ángulos más atractivos de la vida, a pesar de todo: “el despilfarro de ese trayecto [...] era mi gran negocio con polo positivo y negativo”, aprovechar “el gran sacudimiento de la vida” (237).

De a poco confiesa que “se va cuajando la juventud”; ya adulto se ve a sí mismo como transeúnte, aristócrata, literato, fatalmente barroco, desmelenado, abrazado a su lema predilecto: “a cualquier extremo en el artificio del arte” (243), comprometido en “una moral del bien y de la lúcida resignación que se le debe a la efímera presencia en la vida” (244), como ética de su escritura. Sus greguerías serán el corolario perfecto para esa sed de “captación de lo instantáneo”, “casi surrealista treinta años antes de todo surrealismo” (251), y en ese gesto congela su autorretrato: “me solazaba en el escándalo del género nuevo” (201). Se identifica en el orgullo estético de haber luchado solo y adelantarse a su generación: “yo tuve el impulso misionario”, “soy el primer creacionista natural”, “no soy de ninguna generación” (255).

A propósito declarará que “quiero mezclar cada vez menos cosas a la vida de literato y que en vez de ser el resto literatura sea todo literatura vital, asumida, sin comparanzas con otro género de vida” (344), pues además se siente parte de los escritores españoles que “ven pasar la vida, que piensan en ella sobre el contraste negro de la muerte” (350).

Esta vida enhebrada de bohemia, provocación y escándalo lo dibuja siempre en la pirueta extravagante: “El que habla desde un trapezio es como el que os habla en su lecho de muerte (353) y su “prosa funambulesca” se le antoja como nacida de un “cronista del circo”, que es como decir “cronista de los muertos” (353). Se define como “escarbador en la anatomía de la vida hasta hallar el esqueleto de la muerte” (307) y reconoce que le gusta escribir sus manuscritos en tinta roja para emular la sangre, “fluyendo la sinceridad humana en su propio color, en inacabable sangría” (341), pues el arte se le antojará siempre un exorcismo: “La escritura es una petulancia contra la muerte; más que contra la muerte, hacia la muerte” (342).

Toda su autobiografía busca responder a este interrogante: “¿Habremos vivido cuando hagamos el resumen de la vida?” (237). Y la literatura y la sed de ideal vienen a llenar ese hueco: “No sé ya qué hay entre literatura y vida” (238). Su “fe de escritor” lo justifica: “Yo en realidad sólo creía en esa labor de fotógrafo de realidades y suposiciones que abría un momento sus ojos a la luz de las calles y después se pasaba la noche revelando sus pruebas y encontrando en sus placas sensibilizadas que en las acacias había ángeles y en una esquina había una mujer hecha con nieve de amor” (240).

En un curioso auto-diálogo que abre el segundo tomo de su autobiografía, el narrador se lanza a pensar qué es el vivir, cómo se atrapa la realidad, cómo asir “el tiempo que corre”, y define su existencia como un perpetuo “monólogo dialogado conmigo mismo hasta el fin de mi vida” (416). Tan extrema será su fascinación lúdica con la muerte que el 15 de septiembre de 1927 aparece en el diario *El Sol* la noticia de su muerte y Ramón se presta juguetón al equívoco: “la experiencia de una necrológica en plena juventud es sedativa y confortante” (465), admite. Después de todo bien podría haber ocurrido –reconoce– y de inmediato advierte: “hay que cuidarse”, pues la vida “no es un juguete tan irrompible como parece”. Y en otra oportunidad relata que en una conferencia “sintiéndome un gran actor mimé la escena del morir, y me morí” (620), con gran sorpresa y aplauso de los espectadores.

De Lisboa a París y luego Nápoles, los viajes se transforman en emblema de muerte: “en el viajar es cuando se ve en su justa proporción el día de vida que tiene el que ha de morir” (535). Pero el punto más alto de estos vagabundeos lo alcanza con sus viajes por mar a América (el primero en 1931 a Buenos Aires), hasta convertirlo en emigrante al huir una vez desatada la Guerra Civil. En el exilio, los primeros atisbos de la proximidad de la vejez y la muerte le llegan adelantadas con el comienzo del deterioro físico (primero las gafas en 1938, y en 1942 la pérdida de sus primeros dientes y la ya inaplazable consulta al dentista): “la muerte nos ha tirado, en vez de las orejas, de los colmillos” (620), comentará con ácido humor.

Cuando se acerca el final de su escritura, ya pasado medio siglo de su vida, insiste en auto-definiciones que llevan la marca de este discurso agonístico: “Yo soy un hombre que no se ha muerto todavía y soy un auscultador de mí mismo, cirujano de mí mismo, mortero de mí mismo” (680). Declara que en esta etapa cercana al final cede a la tentación de iniciar un diario íntimo en “esos grandes libros comerciales”, “rayado y con márgenes para las cuantiosas sumas del *debe* y del *haber*”, “pesado como un gran atlas”, para escribir sus pensamientos en lugar de cuentas, distorsionando su naturaleza mercantil y desgranándose él mismo literalmente, tal como confiesa: “Yo me iba desflecando mientras escribía [...] Mi vida caía como caen las grandes cascadas en la noche y árboles llenos de miedo habían oído el precipitarse de mi sangre” (726-727). Lo más interesante

es que los primeros pensamientos que encierra en este extravagante diario son un puñado de greguerías “tétricas” en torno a la muerte: “Los que se van en barco no hacen más que llevar su muerte a otra parte”; “En las paradas de tranvía tropezamos con los que saludarán nuestro entierro” (728-729). Una veintena de greguerías dibujan con ácido humorismo la presencia cada vez más cercana y corpórea de la muerte: sábanas que lucen como mortajas, camas como tumbas, viajes al cementerio, coches fúnebres, cadáveres que caminan, trajes de madera para el último viaje, la vida convertida en “la larga paciencia de esperar” (729).

Su *Automoribundia* concluye con un capítulo de cierre (numerado CI) y un epílogo, que le permiten trazar un balance provisorio de su vida, cumplidos los sesenta años, en 1948 (recordemos que Ramón morirá en 1963). En una nota al final del epílogo, declara: “Todo lo dicho en este libro vale hasta hoy, 10 de junio de 1848, día en que comienzo a escribir un libro aún más sincero y más escandaloso que se titulará *Lo que no dije en mi Automoribundia*” (764). Y reitera la consigna que marca su gesto de resignación: “Ya ha llegado la hora del resumen”, “ya no me importa desaparecer”, “han pasado muchos años y he vivido invulnerable” (744). Allí rubrica otra vez su estatura urbana: “vagabundo de calles y jardines [...] aún soy el habitante de la gran ciudad” (745), y posando, con el gesto teatral del personaje que se despide en el escenario al final de la obra, confiesa que ha consagrado su existencia mortal sólo a “vivir, asistir al espectáculo del mundo muy en medio de él, muriendo en pie” (749). En verdad, Ramón no hace más que enlazar sus páginas finales al movimiento intelectual que inició su relato, confesando su *automoribundia*, su *ars moriendi*, ese nunca acabar de morir en el acto de vivir: “Ya pueden pasar todas las palomas que quieran, que yo me estoy muriendo en la terraza desde que comencé a mirar el mundo” (752), “uno en la vida es un juerguista triste de la muerte”, porque “la vida quiere dormir, ¡dormir!, dormir en la muerte” (760).

El llamado de la muerte que lo ha acompañado en todo el trayecto se vuelve ahora, cercano el final, necesario y consolador. Después de todo “a la sangre ya le es monótono recorrer interminablemente el mismo oscuro camino” y, “dado el esfuerzo que cuesta vivir”, el corazón anhela “dimitir”, “decir ¡basta! (762), porque al final de cuentas, este heterodoxo narrador llamado Ramón, confiesa su creencia en una eternidad que ha vivido por adelantado, liberándolo de ser sólo “piedra, agua y barro”. Confiesa así en la última página de su autobiografía: “No podría creer en la inmortalidad si no la hubiese visto siempre en medio del sueño de la vida como claraboya de cristales y luz en el patio del ser”, elevando el tono lírico para enfrentarnos a continuación, en un último guiño humorístico, a su inevitable rostro lúdico que lo salva de la amarga solemnidad de los finales: “Pero si alguien dudase de la veracidad y exactitud de lo que digo: ¡que le frían un huevo! (764).

Recordemos, para terminar este recorrido, las paradigmáticas afirmaciones con que Ramón había cerrado su prólogo, ratificando la circularidad de su discurso:

Me encaro con toda franqueza en esta autobiografía con mi mundo –ni pequeño ni grande– el mundo total en que me tocó realizar esta cosa apresurada que se llama vivir una vida. [...] Para tan pequeña criatura tan gran biografía. Éste es el contraste que yo quería provocar. [...] Lo más curioso para mí es cómo se desenlazarán esta vida encontrada y difícil. En las futuras ediciones que volverán más cabal esta autobiografía se irá sabiendo en qué quedó esta lucha entre la nada y el algo. Ya soy inmortal (13-14).

La ficción autobiográfica que nos propone Ramón a lo largo de los dos extensos tomos de su *Automoribundia* instauro el reinado seductor de la identidad entre vida y escritura, personaje y autor. Su insistencia trata de convencernos si no de su identificación, al menos de su proximidad; nos cautiva con los enigmas de la semejanza; nos consuela –frente a tanta deriva y fuga que nos ofrece lo real– con una hipotética unidad del sujeto, tan falsa como tranquilizadora. Estos indudables efectos justifican la preeminencia del género en el escenario literario contemporáneo, y la revalorización de este texto en el conjunto de los estudios ramonianos. La escritura nos habla desde un yo devenido marca de transgresión, un nombre propio emblemático del vanguardista español. Reconstruye una vida para la ficción, y en su parábola autobiográfica crea al autor como silueta verbal entrelazado de restos, creencias, recuerdos que son patrimonio del texto sin ser totalmente ajenos a la vida. Una vida que Ramón vislumbró henchida fatalmente de cotidiana muerte, pero que el arte adornó con las galas de la consoladora “aspiración al *Ideal*”, como rubrica en la dedicatoria que inaugura esta personalísima escritura del yo. Sin duda, ese *Ideal* es el resultado laborioso de una escritura auto-consciente de la desmesura de la empresa artística –“para tan pequeña criatura tan gran biografía”– que, sin embargo, apuesta a su utópica concreción, fiel a la estirpe del “demiurgo” dariano o el “pequeño dios” de Huidobro. En palabras de Ramón: “Ya soy *inmortal*”.

Bibliografía

- Fernández Almagro, Melchor (1923): “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”. En: *España*, 362, 24 de abril, pp. 10-11.
- García Montero, Luis (2003): “José Hierro y sus circunstancias”. En: *La estafeta del viento*, 3, pp. 23-31.
- Gómez de la Serna, Ramón (1974): *Automoribundia, 1888-1948*. Madrid: Guadarrama.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endymion.
- Mainer, José-Carlos (1998): “Sobre el canon de la literatura española del siglo xx”. En: Sullá, Enric (ed.): *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 271-299.
- Man, Paul de (1991): “La autobiografía como des-figuración”. En: *Anthropos*, 29 de diciembre, pp. 113-118.
- Rosa, Nicolás (1990): *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- Scarano, Laura (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- (2007): *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Shapiro, Stephen (1968): “The Dark Continent of Literature: Autobiography”. En: *Comparative Literature Studies*, 5, pp. 421-454.
- Starobinski, Jean (1974): “El estilo de la autobiografía”. En: *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus, pp. 9-28.