

Un verdugo inverosímil: desplazamiento y muerte del autor en la escritura de Gómez de la Serna

Displacement and Death of the Author in Gómez de la Serna's Writing

CELIA MARÍA GUTIÉRREZ VÁZQUEZ

Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED): Paseo Senda del Rey, 7, 28040, Madrid (España).

celiagv171@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1738-295>

Recibido: 8-2-2018. Aceptado: 5-6-2018.

Cómo citar: Gutiérrez Vázquez, Celia María, "Un verdugo inverosímil: desplazamiento y muerte del autor en la escritura de Gómez de la Serna", *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 420-457.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.420-457>

Resumen: El presente artículo toma las primeras obras de Gómez de la Serna desde su vocación teórica y pretende una relectura en torno a la consideración de la figura del autor a la luz de las nuevas teorías críticas. Partiendo de la influencia de Nietzsche, los contactos con el psicoanálisis y el interés por la literatura finisecular francesa, se ponen en relación algunos presupuestos posestructuralistas con cuestiones emergentes en la literatura ramoniana: la crisis de la categoría del sujeto, la mirada del artista y la escritura textual como espacio de desplazamiento del autor. La constatación de una escritura que deconstruye sus límites y borra su origen acentúa hoy el alcance teórico y revolucionario de estos textos.

Palabras clave: autor; teoría de la literatura; posestructuralismo; Gómez de la Serna; revolución textual.

Abstract: The present work analyzes the first writings of Gómez de la Serna from its theoretical vocation. Here we provide new insights on the shape of the author taking into account new critical theories. Based on Nietzsche's influence, interactions with psychoanalysis and tendencies towards fin-de-siècle french literature, we connect some poststructuralist propositions with rising issues in Ramón's literature as the crisis of the subject, the artist's way of looking and the textual writing as a space of author's displacement. This study reveals a writing that deconstructs its limits and removes its origin in order to emphasize the unexpectedly revolutionary and theoretical significance of these texts.

Keywords: author; literature theory; poststructuralism; Gómez de la Serna; textual revolution.

INTRODUCCIÓN

La historia de la muerte del autor, que parece condición y consecuencia de la literatura moderna tras haber sido proclamada por Roland Barthes en 1968, comienza mucho antes y continúa después, quizá, eso sí, como el sacrificio necesario para una resurrección revolucionaria en cuerpo (Asensi, 2006): ya sea en forma de reescritura feminista, modo de subjetivación, reterritorialización deleuziana, etc. La Filosofía nos ofrece un punto de inflexión fundamental que coincide con el giro copernicano: el momento en que Kant, en el arduo trabajo de levantar su razón pura, vacía de sustancia el yo cartesiano para convertirlo solo en medio de concatenación de impresiones, misterioso magnetismo que engarza los eslabones de la percepción pero que no es ni impresión ni pensamiento, no se identifica con la cadena misma ni con su esquema previo, nada, función mediadora y ciega. Se sitúa entonces el yo trascendental en el nacimiento de la muerte del autor (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2016: 61) y los teóricos franceses se apresuran a localizar, en su propia literatura, su constatación. Desde los estudios de Maurice Blanchot hasta el citado artículo de Roland Barthes, para un largo etcétera de teóricos de la literatura, la escritura mallarmiana se yergue como la inscripción en la lápida, y adquiere entonces rotundidad en sí misma como inscripción y como piedra, es decir, como escritura.

Como decimos, sin embargo, podemos remontarnos a épocas anteriores que transcurren fuera del contexto francés. Contamos, por ejemplo, con la interesantísima reflexión sobre “el sistema sujeto” de Lacoue-Labarthe y Nancy en *El Absoluto literario*, quienes advierten que esa desustanciación del sujeto kantiano es en realidad la “cuestión más difícil y probablemente más intratable” que va a recibir el Romanticismo (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 61), hasta el punto de convertirse en su gran ocultación que, paradójicamente, vacía y dota el movimiento romántico de sentido y de modernidad. La exaltación del genio creador no es sino duelo por la pérdida del individuo de la Antigüedad, cuya fuerza creativa, puramente formal, se realiza ya solo como vacío, en el borde del perfil que dibuja una silueta negativa de la obra, concebida como el lugar mismo de la pérdida (Barthes, 2003: 15), de ahí la importancia del fragmento. Según Lacoue-Labarthe y Nancy, Novalis escribe el texto de la disolución del poeta y arrastra entonces la obra misma al espacio de su ausencia, para no ser ya más que inoperancia blanchoniana, como ya concediera el propio Blanchot a Hölderlin (2005: 234).

En cualquier caso, tomemos el punto de partida que tomemos, no parece el contexto español el más adecuado para teorizar sobre la defunción del autor. Hablamos de una herencia cultural muy alejada del Romanticismo de Jena (mucho más cercana al Romanticismo inglés), donde la recepción de la dialéctica hegeliana es la gran ausente —aunque también se ignora su finalidad totalitaria y sintética—, con una inercia que va siempre a remolque de Europa, amén de arrastrar el tópico de un individualismo malsano.

Menos aún tenderá a considerarse esta posibilidad en un momento todavía temprano o con matices suficientemente modernos como para anticipar alguna cosa, algo “nuevo” para la estética o la literatura en relación con la cadena de acontecimientos de la Historia literaria.

Siguiendo esta sucesión de imposibilidades, parece casi una burla —pero es justo un burlador quien la protagoniza— que la escritura de Ramón Gómez de la Serna sea el campo abonado para la muerte del autor, seguramente una primera muerte en nuestro panorama literario. Su voz no se cansa de proclamar el solipsismo y el egoísmo como modos ideales de vida; nos regala una y otra vez sus endiosamientos,¹ e incluso hace del artista un mito en su literatura (Pereira, 2002; 2006); su obra ha sido definida por tantos críticos como extensa autobiografía, su generación, unipersonal, y el dato más concluyente: personalizó con su nombre su propio ismo. En el contexto de la modernidad española, de haberse entendido que su programa de disoluciones daba la vuelta hasta reencontrarse consigo mismo, habría sido la mayor aberración concebida por el intrascendente, el humorista, el loco: Ramón Gómez de la Serna, que ahora habrá incluso de perder su nombre propio.

La crítica, sin embargo, como si se tratara de cosas distintas, o incluso como la consecuencia arbitraria de su desbocado personalismo, coincide en reconocer a Gómez de la Serna como el autor de la devaluación y la deshechura. Para Francisco Umbral, lo que le distingue por su radicalidad de la literatura anterior, es la originalísima revolución de la indiferencia (Umbral, 1978: 45). El Rastro adquiere personalidad propia en su obra en tanto que espacio devaluador que tritura la esencia-valor de las cosas, descontextualizadas al máximo en la greguería, o “en la luna de Valencia”,

¹ *El libro mudo*, una de las obras centrales de este estudio, se abre con la siguiente nota: “A los veintinueve años después de mi nacimiento, es decir, a los no sé cuántos después de la creación, de mi creación” (OC, I: 556); licencia de una egolatría extrema que ha permitido a algunos de sus críticos establecer el peso de la influencia del yo único de Stirner incluso por delante de la de Nietzsche (Navarro Domínguez, 2003: 91).

como dice Torrente Ballester (1978: 17), donde “cosa” es un estado previo al objeto, apartado en el *off side* de una pre-existencia que permite nuevas e infinitas posibilidades de ser y de relacionarse, bajo la confusión y el movimiento del azar. La naturaleza de la verdad, como la del pensamiento, es siempre “tránsfuga”, y el hombre “vagabundo por doquier” se realiza en la paradójica estela de una caída permanente: “estoy bien” cuando me siento “como expandiéndome (...) sintiéndome tránsfuga, siempre ya en las afueras, completamente en las afueras” (OC, I: 740).

En estas condiciones, ¿podrá quedar en pie el sujeto? ¿Podrá sostenerse el autor en un espacio literario donde nada se sostiene y todo participa de su propia desintegración? Creemos que, al menos desde esta óptica de la disolución y la búsqueda permanente de la alteridad, su muerte posible, e incluso su moderna reconstitución en una forma *otra*, son preguntas legítimas.

Cuando la literatura ramoniana se define como “objetiva” por su “objetualización” no se trata, por tanto, de emparentarla con el Realismo o el Naturalismo decimonónicos —quizá sí con un realismo quevedesco muy castellano (Gómez de la Serna, G., 1963: 111)—, sino de señalar su preocupación por consignar una exterioridad respecto del sujeto que sirve de oposición radical a cualquier idealismo: desde la racionalidad cartesiana a la interioridad romántica, extensiva, en realidad, a toda racionalidad metafísica y a toda interioridad subjetiva, que finalmente cuestiona la división misma interior/exterior.

Muchas cosas se olvidan cuando se habla de la literatura de Gómez de la Serna, de lo que el ramonismo esconde en sus laberintos y recovecos, precisamente porque estos constituyen un fondo interminable, fabricado de esas formas superpuestas que la crítica define como saturación lingüística, “yuxtaposición” (Pereira, 2006: 50), “superabundancia dionisiaca” (Camón Aznar, 1972: 57) y que, en todo caso, priorizan el olvido a cualquier otra sustancia o movimiento. Como el despacho de Tristán, su literatura es imposible de inventariar en la medida en que “unas cosas se escapan a las otras (...) hay un tránsito perenne entre unas y otras; se traspasan, se saltan, se están muy quietas y ganan en olvido alternadamente” (OC, I: 908).

Parece que la crítica fuera fiel a ese destino, promovido desde dentro, cuando tiende a resbalar por una superficie demasiado estrafalaria para ser digerida, y muy probablemente nosotros seamos partícipes de la misma maldición, perfectamente articulada Tristán al despedirse: “Después de esto, el resto de mi obra, si continúa, *será solo sucesivo, cada vez más*

olvidada de su principio desordenador hasta hacer imposible e ininteligible toda pregunta sobre su estética y su moral” (OC, I: 932, la cursiva es nuestra). También en el “Prólogo” al *Libro mudo* muestra la voluntad de hacer desaparecer todo fundamento u origen de su escritura, lo que implica, en primer lugar, al autor como fuente de significado. Para ganar su pérdida y su olvido, en consonancia ya con la Teoría literaria de la segunda mitad del siglo XX, requiere la cooperación del lector:

Leed ya que no os he dicho nada [...] Es una obra que crea una ignorancia inaudita. Yo la ignoro. Ignoradla vosotros leyéndola, y aunque os parezca insólito, algo secreto habréis ganado ignorándola. Vuestro aparato de relojería, andará en alguno más de sus extremos (OC, I: 550).

Queríamos, sin embargo, conscientes de las dificultades, empezar a girar la perspectiva insistiendo en que a partir de 1908 Ramón es el autor de la máscara y del pseudónimo, convive con Tristán —¡el decapitado!—,² y entre los dos se reparten la producción de su obra; es también el autor del espejo, donde la imagen del sujeto se desdobra y hasta se multiplica —previamente desdoblada en Tristán—; proclama a diestro y siniestro el paradigma del clisé negativo; y es ese que dice: “la perdición primero, la perdición completa, magnánima, la disolución, la renunciación y después la palabra...” (OC, I: 904). Pero, sobre todo, como él mismo reclama, es el merodeador eterno de las afueras, el marginado errante, el autor del límite como exterioridad radical que, por tanto, no pertenece jamás a ninguna parte. Nos advierte del “defecto que hace concebir linealmente los relieves”, pues para no quitar extensión debe “limitarse todo menos de su límite, que siendo completo y vivo en su elasticidad sensacional —ni ideal ni visual— da esa impresión inmaterial, sin contrastes, floreciente” (OC, I: 630). Sus textos despliegan así su propio correlato tropológico de espacios elásticos por los que solo se transita (Gómez de la Serna, G.: 1963: 52), y de tiempos sincrónicos o circulares que son el tiempo de la espera o la repetición. En ese tiempo único y en esta tierra de nadie, ¿podrá quedar en pie alguna subjetividad, siquiera la kantiana?

Dice Paul de Man que los escritores ambivalentes provocan un ansia mayor entre los críticos por desembarazarse de sus ambivalencias, de

² Explica Ioana Zlotescu (1996b: 392) cómo Rafael Cansinos Assens aplica este adjetivo a Tristán en *Poetas y prosistas del novecientos*, al relacionar las numerosas alusiones al descabezamiento del autor en *El libro mudo* con el alter-ego ramoniano, a pesar de que el autor explícito de la obra es Ramón, y Tristán solo su biógrafo.

manera que quedan paradójicamente más encasillados que otros en las Historias de la Literatura (De Man, 1990: 181-2). Cuando Ioana Zlotescu reivindica la literatura ramoniana como literatura de “resistencia al poder” y denuncia de qué manera su revolución se clausuró tras la etiqueta de la comicidad y la intrascendencia (Torrente Ballester, 1978; Zlotescu, 1992) anda cerca de esta reflexión. Como ella misma reconoce en su edición de las Obras Completas, el tiempo no parece haber depurado el problema, al contrario: “la marginación ha ido perdurando como una blasfemia con efectos retardados sobre varias generaciones” (Zlotescu, 1996a: 92). Aunque se reconoce la paradoja primordial de su escritura, pocas veces se toma conciencia verdadera de la irreductibilidad que la paradoja conlleva. Y no será porque él no insiste, desde sus primeros libros, en que su discurso “es unas veces el del que lo ha negado todo y otras el del que admite muchas cosas...”, produciendo así “esta hibridez y esta transverberación *irreductible* que se nota en mi obra” (OC, I: 513, la cursiva es nuestra).

No pretendemos aquí hacer una crítica de sus críticos, que, por otro lado, son tan escasos, dada la magnitud de su obra, que solo cabe agradecerles que se hayan tomado la molestia —que es siempre arduo buceo en la prosa ramoniana— de estudiarla. Sí creemos, sin embargo, que son ya urgentes nuevas lecturas, no tanto lecturas más acertadas —no creemos poder arrogarnos esa pretensión— sino lecturas posibles tras el alcance de las nuevas teorías críticas a partir de los años sesenta del siglo XX. Creemos, además, hacer con ello cierta justicia al imperativo de actualidad exigido por el propio Gómez de la Serna y otros autores de su generación (OC, I: 188). Por último, se nos ocurren pocas literaturas con mayor ambición de actualización que la suya, suscitada en la propia mecánica textual, que nace de ese cruce de fuerzas donde se compenetran la farragosidad y el olvido.³ La “superabundancia dionisiaca” da cuenta de una proliferación sígnica que no deja de producir y reproducir nuevos efectos de sentido hasta diseminar la idea misma del significado, de la que tanto renegó Gómez de la Serna en estos primeros años de su producción.

Si algo en común tienen la Filosofía y la Teoría de la literatura contemporáneas, que se mezclan ya inevitablemente —desde que Nietzsche diera el pistoletazo de salida— en los movimientos

³ Gonzalo Sobejano, en su “Prólogo” al tomo II de las *Obras Completas* dedicado al teatro de estos mismos años, advierte ambos rasgos como parte de un solo sentir existencial, cuando dice: “ese presunto fárrago que no es sino la frágil tabla de salvación a la que se prende con mano y voz de náufrago el que no quiere hundirse para siempre en la altamar del silencio” (Sobejano, 1996: 41).

posestructuralistas, la teoría crítica, la crítica feminista o la deconstrucción, es precisamente que reclaman pensar y, por tanto, leer de otra manera. No se trata de que la crítica esté equivocada cuando “interpreta” la literatura de Gómez de la Serna, sino de que es necesario volver a ella, una y otra vez, con el bagaje de otra crítica, que se ha cuestionado los límites que regían cuando se inicia “el principio desordenador” de la “farragosidad” ramoniana y, de alguna manera, ha instaurado la legitimidad de ese desorden en la fuerza expansiva de su radicalidad. Entre otras cosas, la nueva crítica llama a seguir problematizando, en una operación que parece partir de la misma inquietud que animó la producción de la extensísima y densa obra de Ramón Gómez de la Serna. Es mucho más fácil, ahora, que Blanchot ha colocado el centro de la obra literaria más allá de sí misma, que Barthes ha proclamado la muerte del autor y Foucault la próxima muerte del hombre, y la deconstrucción ha quemado las naves de cualquier frontera entre códigos, poner a prueba los límites de la figura del autor en los textos de Gómez de la Serna, y arrojar luz sobre la posible amplitud de su novedad, que hasta ahora ha permanecido naturalmente en la oscuridad.

Este trabajo consiste, por tanto, en una propuesta de actualización en este punto concreto, el sujeto creador, como institución pero también como individuo, especialmente sintomática, a raíz de los estudios sobre Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud, Bataille, etc., del grado de modernidad de los discursos. Para su puesta en relación con algunos presupuestos posestructuralistas, desde Blanchot a Foucault y, en general, al grupo *Tel Quel*, aludimos, en primer lugar, al interés compartido por la literatura francesa finisecular y su función transgresora, y partimos de la convicción de que existe en Ramón la plena conciencia de estar participando —y creando a un tiempo— el espacio literario que se abre en la modernidad. Su “Concepto de la nueva literatura”, proclamado en 1909 de manera demasiado mediatizada por su contexto —véanse las influencias futuristas⁴ y los lastres decadentistas— y su propia situación personal, es mucho más complejo de lo que se ha pretendido, y dibuja, o

⁴ La publicación en el mismo número de *Prometeo* de “El concepto de la nueva literatura” y el manifiesto futurista junto al artículo “El futurismo”, demuestra que no hubo una influencia directa de Marinetti en la conferencia —pues Ramón había compuesto el texto para el Ateneo con anterioridad—. Navarro Domínguez, sin embargo, advierte de un conocimiento previo del futurismo a través del catalán Gabriel Alomar, de corte exclusivamente político, dentro del contexto de llamada a la insurgencia que representa la propia publicación de la revista (2003: 213).

al menos tiende a dibujar, una escritura de resistencia que se opone, como “estado de cuerpo”, a la ideología y la metafísica, con el objetivo de “gritar mundanamente ante la seguridad de la razón y de la propiedad” como dijo Sollers de la escritura de Bataille (citado en Asensi, 2006: 442).

Dado que la obra de Ramón Gómez de la Serna nos sobrepasa siempre, dedicamos el primer apartado de este artículo a explicar las razones que nos han llevado a escoger, como base de este estudio, la serie de textos que su principal editora engloba dentro del “ciclo de «Tristán»” (Zlotescu, 1996), y que coincide con la etapa de *Prometeo*. A continuación analizaremos las posiciones teóricas —o más bien ateóricas— que mantiene Gómez de la Serna frente a la categoría de sujeto, crisis que abre el camino a la mirada del artista y la escritura textual como espacios de disolución y de resistencia al racionalismo y sus instituciones. Dada la modernísima vinculación signo-sujeto, habremos de recurrir a breves análisis del nivel de la escritura, que es donde se actualizan y “se cumplen” todas las insurrecciones.

1. TRISTÁN: DE PARÍS A ZARATUSTRA

El ciclo de “Tristán” abarca el periodo comprendido entre 1908 y 1913, sin embargo, dejamos fuera *Entrando en fuego* para centrarnos en la etapa que se abre con *Morbideces* y continúa con *El libro mudo (secretos)* y *Tapices*. Ioana Zlotescu define estos años como años de formación en los que se gesta el futuro de la literatura ramoniana, todavía “poco recorridos” por la crítica en los años noventa (Zlotescu, 1996b: 381). Si bien hoy contamos ya con importantes aportaciones, como las de Navarro Domínguez (2003) o Juan M. Pereira (2006), estos trabajos redoblan su valor precisamente por “predicar” todavía en un desierto inaudito. Para nosotros, la producción de esta época se caracteriza, ante todo, por un autor desdoblado, y se ampara en la confesión fundamental de entonces como sus “días teorizadores” pues “teorizar y escribir en la independencia fue el ideal querido de aquellos años” (OC, XX: 265). Esta particular vocación no volverá a hacerse explícita, de ahí nuestro interés, sin embargo, la teoría se mantendrá activa desde ahora, operando al fondo de toda su obra.

Tanto para críticos como para biógrafos se hace patente que a partir de *Morbideces* se ha definido un cambio. Pereira (2002) advierte una toma de distancia respecto a su regeneracionismo político anterior, que deriva ahora en un nietzscheanismo salvaje. Eloy Navarro, por su parte, considera el texto como el punto de inflexión a partir del que Ramón habrá de

reubicar sus aspiraciones “intelectuales” ensayando nuevas formas discursivas que puedan dar cuenta de un reencuentro con el cuerpo y una inmersión en el inconsciente (2003: 120). Ambas exploraciones inconformistas de nuevos territorios para una reconstitución del sujeto.

A nuestro juicio, no se trata tanto de “usar la literatura como boomerang que le asista en la definición de la propia individualidad autosuficiente” (Pereira, 2002: 45) que negaría de hecho la autosuficiencia. Bien al contrario, la escritura abre nuevos espacios de disociación en sí misma, que permiten al individuo atisbar otros horizontes, tan nuevos y tan otros que habrá de disolverse en su propia consideración de individuo para aproximarse. Efectivamente, como advierte el mismo Pereira, esta experiencia tiene como único límite la escritura misma (2002: 47), operación generativa de relaciones infinitas que pasa ahora por encima de cualquier voluntad individual consciente. De ahí las nuevas críticas, por ejemplo, a Stirner, en cuya voz se había apoyado sin reparos el argumentario de sus artículos para *La Región Extremeña*.

Una segunda característica que nos ha movido a tener particularmente en cuenta los textos de esta época, es que los presupuestos explicitados en *Morbideces*, y ejecutados con especial virulencia en *El libro mudo* (*secretos*), desataron un rechazo entre quienes los leyeron que llegó a “asustar” al autor, haciéndole abandonar esa línea de escritura, que ni siquiera disfrutó de la aquiescencia del público parisino en los años de éxito (Zlotescu, 1987: 36). Esta cuestión del receptor que reacciona amenazado por una escritura, acerca *El libro mudo* a la consideración de “lenguaje extremo” que advierte Foucault para la obra de Blanchot o Bataille. Por la misma razón, puede aplicarse la definición que Roland Barthes da al “texto de goce” y que ya Laurie-Anne Laget relaciona con la greguería (2006):

Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores, de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (Barthes, 2003: 25)

Como el discurso del loco antes de la época moderna, esa “puesta en crisis” supone un lenguaje “necesariamente borroso”, “matinal” en el sentido de que nos retrotrae al “gesto de corte”, origen de toda partición (Foucault, 2013a: 110-111), y que el propio Ramón reclama: “Hay que

llevarlo todo a la incipencia” (OC, II: 164).⁵ Se constituye así la literatura ramoniana en esta época como “experiencia del límite” en la paradoja de lo ilimitado (Foucault, 2013b: 147), por eso no puede ser nunca definitiva. Gómez de la Serna es plenamente consciente cuando, como se ha visto, considera el límite como único espacio vivo y completo en su elasticidad, y se regodea así en la provisionalidad de su propia escritura:

Con todos estos inconvenientes he dicho mi verdad porque presiento que la rebeldía ha de aprovechar *su instante de crisis, de adivinación y de virginidad*, en vez de esperar a refugiarse en el porvenir. La rebeldía no puede ser más que *balbuciente, embrollada y transitoria*. (OC, I: 514, la cursiva es nuestra)

Como el lenguaje de Bataille, o el de Sade y Lautréamont antes que él, *El libro mudo (secretos)* —con sus secretos entre paréntesis— fuerza los límites del lenguaje hacia “lo ignorado”, lo que no puede ser dicho, y se encuentra entonces buscándose a sí mismo atrapado en la elasticidad de sus fronteras. Parte de la crítica contemporánea al autor —José Bergamín, Cansinos Assens, Camón Aznar—, puso sobre la mesa la radical innovación de estas primeras obras, ratificando así el valor balbuciente como “su etapa más genial” (Camón Aznar, 1972: 90).

Dada la intervención de los presupuestos del posestructuralismo francés en nuestro enfoque, querríamos ejemplificar el asiduo interés del joven Ramón por los “lenguajes extremos” precisamente recurriendo al contexto cultural, artístico y literario parisino por el que sintió una particular atracción en esta época de formación.

Es en 1909 cuando tiene lugar su segundo viaje a París, una larga estancia de dos años en la que escribe *El libro mudo* y comienza a escribir *El alba*. Pero además de escribir, lee sin descanso, con urgencia y desorden —pero no por ello sin profundidad, como se apresuran a señalar críticos y biógrafos (Gómez de la Serna, 1967; Zlotescu, 1996b; López Molina,

⁵ La nostalgia por volver a una antesala ideal del lenguaje, previa a toda delimitación simbólica, es referida en *El libro mudo* como el “balbuceo original”, los “silvestres monosílabos” o las cinco vocales: a...e...i...o...u... (OC, I: 617). Ramón, deseoso de compartir su visión del mundo en estos años, incluso nos brinda la explicación de su robinsonismo lingüístico, convencido de que “las palabras inarticuladas son las que más nos contienen” (OC, I: 583). De la misma manera encontramos alusiones al gesto mismo de la partición a través de metáforas como el desgarro, la herida o esa huida secreta que “nadie sabe que preparas” (OC, I: 567).

2002, etc.)—, y los autores franceses caen en sus manos casi por su propio peso. Lo atestigua la propia revista *Prometeo*, cuyas publicaciones en Madrid son eco directo de un ávido consumo por parte de Ramón. Nos parece fundamental, sin embargo, poner de relieve lo obvio: que en el salto de la lectura a la publicación para la “plaza pública” madrileña hay una labor de selección. Luis López Molina (2002), en su interesante recopilación de la literatura francesa publicada en *Prometeo*, advierte de que, en realidad, a pesar del alegato en 1909 por “la nueva literatura”, Gómez de la Serna no publica autores contemporáneos, sino a los de la generación anterior, los del fin de siglo (López Molina, 2002: 61-2).

Lo que interesa a nuestro trabajo, precisamente, es que los escritores y escritoras publicados por Ramón son la mayoría escritores “malditos”, vagabundos. Gómez de la Serna fue el difusor en España de Remy de Gourmont, de los *Cantos de Maldoror*, de Paul Fort, Jean Lorrain, Saint-Paul-Roux, Marcel Schwob, etc., y, como colofón a la transgresión, de Rachilde y Colette. Todos ellos y ellas, más que adaptarse a los “gustos” estéticos del “Ramón prehistórico” tienen en común, precisamente, una marcada tendencia a la escritura como “experiencia del límite” y pueden considerarse emparentados, en mayor o menor grado, con la revolución mallarmiana. Ya sea a través de la evocación del mal, de lo femenino como alteridad, de prácticas sexuales inmorales, de relaciones incongruentes, o de planeamientos omnicomprensivos (Aloysius Bertrand), en todos ellos se ven cuestionados los límites del lenguaje, “exigen un lenguaje traslaticio” (López Molina, 2002: 60). Se insinúa en sus literaturas, y en ocasiones se abre con violencia, la brecha por la que todo lenguaje, como dirá Blanchot, se separa de la realidad convirtiéndose en su asesino: la misma brecha en la que hurgan las nuevas teorías críticas, desde el feminismo a la deconstrucción.

Lo que verdaderamente atrae a Ramón, como ya advierte Zlotescu, no es el mal en sí mismo, ni la sangre y la carne por sus connotaciones sádicas y diabólicas (1996b: 406), sino su potencial extorsionador, de “hacer vacilar y poner en crisis” (Barthes, 2003: 25), de dinamitar la realidad hacia otra realidad atomizada, liberada de la gran perversión que es para Ramón la carne, pero como “carne retenida” (OC, I: 624).

A esta primera concatenación de nombres franceses aparecidos en *Prometeo* cabe añadir otros en la misma línea, a raíz de los intereses que va mostrando Gómez de la Serna a través de sus biografías, sus reseñas, sus citas, e incluso los recortes y las notas del archivo de la Universidad

de Pittsburgh: Sade, Nerval,⁶ Baudelaire, Rimbaud y, por supuesto, Mallarmé⁷ y Valéry.⁸

Quizá sea algo arriesgado, pero en absoluto improbable, pensar en una suerte de efecto boomerang de la literatura ramoniana en el contexto francés.⁹ Poco después, el París de los años veinte fue la ciudad de su “gloria” artística, donde se multiplicó la recepción de sus textos. A partir del ensayo y de las traducciones de Valery Larbaud, Gómez de la Serna fue ampliamente reconocido en Francia, incluso apellidado el *Apollinaire español* (Gómez de la Serna, G., 1963: 105) y de ahí su fama le catapultó a Hispanoamérica.¹⁰

Pero volvamos al vector de ida: la inmersión de Gómez de la Serna en el contexto francés no se circunscribe a lo estrictamente literario, sino que

⁶ Ya que citamos a Nerval —otro autor profundamente comentado por Blanchot—, cuya poesía ubica Ramón en la locura y el acto de suicidio como espacios heroicos de apertura a la alteridad, diremos que, en lo que al Romanticismo se refiere, Gómez de la Serna estuvo siempre más cerca de los “granos de polen” de Novalis que de un Byron o un Shelley.

⁷ Precisamente en *El libro mudo* advierten algunos autores el influjo de Mallarmé. Juan Carlos Mainer (1996), por ejemplo, lo pone en relación con la idea de libro único en la carta a Verlaine, y Elwes Aguilar (2008) considera el silencio mallarmeano como marco de desarrollo de la mudez en 1910.

⁸ Con el tiempo, la lista se ampliará con otros autores señeros, ya contemporáneos al propio Ramón, en el arte de la transgresión, como Apollinaire, Reverdy, Breton o Artaud y, por supuesto, fuera del ámbito francés: Joyce, Kafka, y autores de la vanguardia hispanoamericana con los que tuvo contacto en su exilio bonaerense. No querríamos desviarnos demasiado de la época que nos ocupa, salvo para constatar la constancia de la voluntad de transgresión a través del lenguaje.

⁹ Con “efecto boomerang” no pretendemos insinuar ninguna influencia directa que coloque a Gómez de la Serna como el eslabón de una cadena causal entre la literatura francesa finisecular y la vanguardia o la teoría posterior. Tampoco es nuestra intención explicitar alguna conexión objetiva con el postestructuralismo, que no deja de ser un enfoque elegido entre otros posibles, por su capacidad de regenerar y motivar nuevas perspectivas críticas. Simplemente creemos que el contexto francés contribuyó a alimentar el afán transgresor de Ramón (igual que lo hicieron Oscar Wilde, Nietzsche o el futurismo, etc.), aproximando sus modos e intereses a los de la postmodernidad, y facilitando así la aplicación de nuestro enfoque. En segundo lugar, creemos que favoreció que su estilo conectase con el público francés años después, con una eficacia que jamás tuvo lugar en España. En todo caso, para el análisis de algunas confluencias efectivas entre la literatura ramoniana y los autores franceses de fin de siglo y de vanguardia, remitimos a los diversos artículos de Olga Elwes Aguilar.

¹⁰ La conexión “transgresora” del ramonismo con la literatura hispanoamericana sí ha quedado atestiguada en las opiniones de Borges, Cortázar, Neruda u Octavio Paz, y lo que es más importante, por su práctica literaria, en especial, de los dos primeros.

se amplía a todas las artes, en especial las artes plásticas desde la exposición de los independientes en 1910, y también al pensamiento filosófico, siempre soterrado en su obra bajo múltiples excusas e infinitos estratos discursivos.¹¹ La responsabilidad inicial es solo suya, de su fobia tantas veces reiterada a la teoría, que le llevó, precisamente, a renegar de la producción de “sus días teorizadores”, de los que ahora nos ocupamos. Francisco Umbral, por ejemplo, describe a Ramón como un personaje incapaz de pensar en abstracto (Umbral, 1978).

Y a pesar de sus esfuerzos, no hace falta profundizar mucho en sus textos para advertir su interés por el devenir del pensamiento, consecuencia natural de sus inquietudes más profundas, constantes en su literatura. No nos referimos únicamente a los temas artísticos y literarios, sino a un interés por el funcionamiento mismo del pensamiento, las categorías del tiempo y el espacio, la naturaleza del mundo y del sujeto y, sobre todo, la propia filosofía como discurso en contraposición a la literatura. Existe para nosotros una verdadera ontología ramoniana que viene de una preocupación muy profunda por la consistencia o inconsistencia del ser, de la materia, y que se hace especialmente manifiesta en una suerte de punta del iceberg: su obsesión por la muerte, que algunos autores consideran como “genotexto” de la greguería (Nicolás, 1988: 19).

Sin duda estudió o, como poco, se informó profundamente —en el Ateneo y a través del *Mercure de France* en París— de una serie de pensadores cuya selección denota un interés real y concreto. Si nos remontamos a la filosofía clásica, pronto se decanta por los no-socráticos (Umbral, 1978: 44), en especial Heráclito y Demócrito, y por los epicúreos, frente al idealismo platónico, pilar de un pensamiento occidental pervertido y pervertidor. Impulsado por su óptica crítica, llega al borde de la metafísica leyendo y pensando a Kant, y a la cumbre del

¹¹ Ioana Zlotescu pone de manifiesto cómo circulaban por París en aquella época las teorías de Bergson, que parecen dejar huella en Ramón (1987: 42; 1996b: 382). Algunos investigadores (Fraser, Laget, Zapata Narváez, entre otros) que han relacionado la literatura ramoniana con algunas ramas del pensamiento filosófico como el antipositivismo bergsoniano, la fenomenología o incluso el pensamiento de Deleuze y Guattari, han denunciado ya el poco espacio que se ha dado al estudio del pensamiento subyacente en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Los estudios realizados se limitan a observar la influencia del contexto sobre el joven intelectual, como el documentadísimo recorrido ya mencionado de Eloy Navarro (2003) por campos como la filosofía, la psicología o la biología, en su intersección con la obra ramoniana.

idealismo con Hegel y Fichte, al tiempo que se interesa por positivistas, pragmatistas, materialistas y anarquistas. Caben pocas dudas de que conoció de primera mano la obra de Marx y Engels,¹² pero, por encima de todo y de todos —y el rechazo a la metafísica desde Sócrates y Platón marca el camino—, leyó a Nietzsche, a quien consideró siempre como el “nombre” de una nueva época, precisamente una época de desplazamientos. Nietzsche es para Gómez de la Serna seña inequívoca de “lo otro y lo esotro, aquel que ha exclamado con lealtad demagógica: «os ordeno que me perdáis»” (OC, I: 152-3), alteridad y olvido. Serán los años entre 1908 y 1910 los “de máximo fervor nietzscheanista” registrados por Sobejano (2004).

Ioana Zlotescu en 1987 establece la posibilidad de que hubiera tenido contacto con las teorías de Freud, por más que él tratara de hacerse su ingenuo precursor cuando publica la segunda edición de *El doctor Inverosímil*.¹³ La terminología utilizada en *El libro mudo* parece concluyente: donde nuestra comunicación con el “ello” nos devuelve a lo que es “sin representación simbólica” (OC, I: 741). Comienza así a clarificarse cierto “principio desordenador” en su escritura alineado con la famosa tríada de la sospecha: Marx, Nietzsche y Freud, con los que se inaugura el discurso moderno en forma de una “hermeneútica que se envuelve en ella misma” (Foucault, 1995: 48).

Desde el principio de *Morbideces*, la consideración del lenguaje como máscara, no solo ocultadora de la verdad sino generadora de falsificaciones, resulta evidente, pues lo peor que le puede ocurrir a una cosa es hacerse palabra (OC, I: 473). En *El libro mudo* se multiplican las alusiones explícitas al signo como “carne versificada y retenida” (OC, I: 624), como inercia caprichosa del significado, esquema vacío que nos aparta de nuestra sensualidad natural (OC, I: 570; 628).

¹² A pesar de los reparos de Navarro Domínguez (2003), creemos que Soldevila-Durante demuestra sobradamente la lectura directa de textos marxistas por parte de Ramón, tanto del *Manifiesto comunista* como de otros más específicos, como *Socialismo científico y socialismo utópico* de Engels (Soldevila-Durante, 1988: 28-31). El hecho de que interpretara los textos y de que hoy podamos reevaluar sus interpretaciones, revela, en todo caso, un interés fundamental por el materialismo dialéctico, y una lectura suficiente como para desarrollar una visión crítica, de inversión y cuestionamiento hacia un materialismo particular y divergente, abierto a otras participaciones, como el monismo o el psicoanálisis en *El libro mudo*.

¹³ Su interés por la psiquiatría está corroborado por las citas a las investigaciones de Charcot en La Salpêtrière y la mención a Lombroso.

Esta temprana antimetafísica de la presencia,¹⁴ que se inaugura en el código, funda su idea de la literatura como oposición activa al discurso dialéctico, desde la toma de conciencia de sus limitaciones en *Morbideces* (Navarro Domínguez, 2003), y le obliga a perforar el lenguaje hacia un origen sistemáticamente desplazado en *El libro mudo (secretos)*. El discurso, desde esta exigencia autorreflexiva, “teoriza” ya inevitablemente sobre su propio desplazamiento:

Ramón, somos los únicos que hicimos libros para darlos al azar y pasar adelante... Fueron cosas que fuimos dejando para volvernos a embarazar y desembarazarnos yendo hacia el día de la molicie y del escepticismo máximo. Lo importante era la permanencia de la circulación en la intimidad. (OC, I: 637)

El terror hacia cualquier codificación teórica es una actitud compartida con la futura Teoría literaria, heredada de Nietzsche también por gran parte del telquelismo y de la Teoría crítica. Para salvar su honor, y aunque no podemos extendernos en este particular, diremos brevemente, parafraseando a Manuel Asensi (2006) y a Laocue-Labarthe y Nancy (2012), que, en todo caso, hablamos de una teoría *en* la literatura, semejante a esa “operación literaria absoluta” de Schlegel, que consiste en “la teoría misma como literatura” o mejor aún “la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría” (Laocue-Labarthe y Nancy, 2012: 35). Nunca podrá haber entonces fijación; de hecho, su máxima condena será permanecer en proceso de desvelamiento heideggeriano, “embarazándose y desembarazándose” siempre, “transitoria y balbuciente”, embrollada en una suerte de infierno de Tántalo.

En semejante contexto, rechazada la posibilidad de un origen, y dada la naturaleza simbólica que, como veremos, se atribuye al sujeto, el autor no puede seguir una suerte distinta. Por eso es necesario un desdoblamiento de su figura, que permita el salto y visibilice la distancia que lo separa de un sí mismo codificado en el orden simbólico. Así nace Tristán, al amparo de su historia de amor con Carmen de Burgos y la épica

¹⁴ Proliferan en sus textos de esta época las alusiones a “la vulgar metafísica”, “la tiranía y la tutela de la metafísica” (OC, I: 666), la metafísica como un abatimiento, e incluso el “accidente” como forma de derribar la metafísica (OC, I: 560) que “enferma las miradas” e “irrita el sexo” –sensual por naturaleza– de la mujer (OC, I: 636), y toda una serie de expresiones profundamente críticas con los falsos valores del pensamiento occidental y sus consecuencias devastadoras para el desarrollo natural del individuo.

wagneriana, adquiriendo la presencia de un alter ego desplegado hacia un lado otro, que es el discurso literario, más cerca ya de Zaratustra que del Conde de Lautréamont.

2. CRISIS DE LA CATEGORÍA DE SUJETO

Si hubo algo que alcanzó plenamente a Gómez de la Serna del “clima de su época”, en concreto de toda la literatura del fin de siglo, fue lo que Foucault ha llamado “el ascetismo del dandy” a partir de *La Pintura de la vida moderna* de Baudelaire. Del aparente vagabundeo frívolo del *flâneur* deriva la modernidad aplicada a la conformación de la individualidad, que consiste en “tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura”, que no puede ejercerse sino en un lugar diferente a la sociedad o al cuerpo político: el arte (Foucault, 2013c: 983).

A esta moda epocal de autoconstitución se añaden, en el caso de nuestro literato, la impetuosa influencia de Nietzsche de estos años y un muy probable acercamiento a las teorías del inconsciente que dan al traste con cualquier residuo de idealismo. En *El libro mudo*, será la ciudad el símbolo del cuerpo social, y la literatura, el afuera diferencial, hasta el punto de que se destruye como espacio, y como código, para existir verdaderamente del otro lado del mundo institucionalizado, donde solo se puede “ser” sin presencia ni rumbo.

Parece claro, como ya ha puesto de manifiesto Ioana Zlotescu, que la actitud de Gómez de la Serna se encuadra en una voluntad muy clara de resistencia a la autoridad —y no solo a la autoridad política, sino a toda estructura racional y a todo código que rija la vida del hombre burgués occidental—, por más que esta se realice, o precisamente por ello, desde la crítica al movimiento obrero en favor de una revolución literaria. El código lingüístico, origen de las demás convenciones, es promocionado por unos “tipos superiores” de superstición, “extranjerismos monopolizadores” y “extrañas conveniencias” (OC, I: 472).

Ya desde el Capítulo I de *Morbideces*, Tristán acusa su conflicto con el lenguaje pues debe adaptarse a un código que no le representa, y dice: “al éxtasis descerebrado en el que vivo” y “a la pantomima íntima con que se me ofrecen mis impresiones, he de ponerle letra, esto tergiversará su significado pero es inevitable” (OC, I: 463). Considera el libro “un alambicamiento morboso” alejado absolutamente del hombre natural, que le obliga a abrir “un paréntesis” en el que “imito vuestro modo de hablar” para situarse en un “adentro” del lenguaje.

Este proceso de codificación culmina precisamente con la idea del yo, distorsión máxima, de gravísimas implicaciones:

Y sabido es que esos tipos superiores son la ciencia, la moral, la estética... y comprendiéndoles genéricamente a todos, la hipérbole.

[...] Pero la más peligrosa y la más nueva es la hipérbole del yo, porque ella promete hacer palabra en vez de carnalidad, el personalismo, y lo peor que puede sucederle a una cosa es hacerse palabra. (OC, I: 472-3)

Como en *La genealogía de la moral*, influencia profunda también para Foucault, el sujeto como categoría —idea o abstracción— se sostiene en el perfeccionamiento racional de una moral o una ciencia. Es decir, las supersticiones o extranjerismos monopolizadores remiten a una suerte de “formas del saber” que operan en el proceso de individuación, y cuya configuración deviene, para Gómez de la Serna como para Nietzsche, en desnaturalización del individuo. La idea de individuo en sí misma, el personalismo como concepto, y por extensión, como signo, es puro esquema despegado de nosotros que anula nuestra verdadera identidad. Hasta el punto de que, si esta existiera, sería precisamente “desconceptuada”, en un proceso de alejamiento y desposesión de la idea.

Se suceden ahora las críticas a Fichte y a Stirner, y a toda una larga cadena de intelectuales encabezados por Kant, a quienes se culpa de haber planteado una idea particular de sujeto que, en cuanto a tal, es construcción vacía, artificio determinado por esos “tipos superiores” o “valores representativos” necesariamente falsos.

La naturaleza convencional de la idea adquiere, además, una dimensión temporal, más o menos histórica, pues la idea del yo es la más peligrosa, pero también la “más nueva” de todas las hipérboles. Si el sujeto, en tanto que idea, es algo construido en función de unas formas falsas, será susceptible, por tanto, de ser deconstruido o desobjetivado. En este mismo sentido, y haciendo gala de su faceta crítica, jamás rendida a ninguna verdad potencialmente consolidada, Gómez de la Serna dirá del superhombre que “es la última hipertrofia desconmensurada del hombre” (OC, I: 195), de nuevo situando toda constitución de la subjetividad en un relativismo temporal que implica, necesariamente, la posibilidad de deshacer y reinventar nuevos modos de individuación.

En segundo lugar, la crítica a la categoría de sujeto se realiza también en cuanto a “sujeción”, es decir, como determinación a partir de convenciones externas. En este sentido, el “Prólogo” a *Morbideces* es

particularmente explícito. Un tal Ramón Gómez de la Serna, editor, narra cómo salva la obra a punto de ser quemada por su autor, Tristán, y la curiosa manera en que este se presenta, citando sus palabras en estilo directo:

Hace ya tiempo una tarde en el Ateneo me coloqué frente a un espejo y señalando la figura inmersa en su luna rompí mi silencio inveterado para decir a un amigo: “¿Ves a ese joven? Para ti como para todos es estudiante, empleado y literato... Pues bien; ese no soy yo. *Parasitariamente me encubre y me caracteriza, haciendo de mí una paradoja*. Créeme: *yo soy ajeno a sus palabras y a sus actos (...)* *Es un engendro del medioambiente, que de manera imperativa lo ha adicionado a mí*. Sin embargo, bajo su apariencia fantasmal y extranjera, se regodea mi verdadero yo. Con el objeto de reivindicarlo de una vez para siempre, *en prevención de que lo acalle o lo ajusticie por prudencia el futuro juez, el futuro jefe de Negociado o quizá el futuro hombre público, es probable que me decida algún día a hacer un libro*”. (OC, I: 464, la cursiva es nuestra)

Las implicaciones de este texto son importantísimas y conectan de nuevo con la crítica posestructuralista y con el pensamiento de Foucault. Por un lado, ponen de manifiesto cómo “las formas del saber” —la ciencia, la moral y la estética— se institucionalizan en una serie de “relaciones de poder” —el juez, el jefe de Negociado o cualquier institución pública— que condicionan la representación que nos hacemos de nosotros mismos, evidenciada como tal representación en el reflejo del espejo, y como falsa e inconsistente en “la apariencia fantasmal y extranjera”. Tanto en *Morbideces* como en las “Opiniones sociales”, publicadas el mismo año en *Prometeo*, se suceden los vituperios a museos, bibliotecas, academias, universidades, y en última instancia, a la “intocable” Institución Libre de Enseñanza. En ella confluyen ambos “monopolios”, el saber y el poder, confabulados en una especie de conspiración a gran escala para producir mediocres.

No debemos olvidar aquí que la obsesión primera y última de Gómez de la Serna fue siempre, de entre todos los valores burgueses, el valor de la propiedad privada, pilar del capitalismo que, precisamente, se empeña en darle a todo un “valor representativo” frente a su valor natural, “efectivo y libertario” (OC, I: 627). Un Ramón casi adolescente reaccionó prontísimo a esta imposición “medioambiental” recurriendo, en primer lugar, al anarquismo, y aunque el año de 1908 supone ya otro momento vital y artístico, Umbral detecta perfectamente que abandonar la violencia

del movimiento no impidió que Ramón “fuera anarquista hasta la muerte” (1978: 47).

De esta obsesión antiburguesa y anticapitalista que le acompaña toda la vida, anudada a la exigencia de libertad y autenticidad, nos interesa sobre todo la forma particular que tiene de manifestarse en el uso de su escritura. En la consideración de Zlotescu como literatura de “resistencia al poder establecido” (1992), aparece implícita la motivación contestataria y la fuerza de reacción, que trata de contener la invasión de unos valores que le producen un rechazo visceral. Por eso su revolución es la “revolución de la indiferencia”, porque se trata de una acción negativa que se levanta siempre frente a algo. Paradójicamente ese algo es también reacción, a su vez, a cualquier manifestación concreta de libertad, por lo tanto, toma la forma de esquema impositivo, de todo lo que huela a autoridad, determinación, fijación, retención, coacción, etc., más peligrosa cuanto más cronificada por la costumbre.

Superada la faceta política y rechazado el activismo social, la reacción se actualizará en la Torre de Marfil. Dos años después de *Morbideces*, en *El libro mudo*, se despliega el nuevo campo de batalla: la escritura. La única manera que tiene Tristán de revelarse contra el silencio que el mundo institucional impone a su “verdadero yo”, es escribiendo un libro. Lo que en el futuro será revolución estética en un sentido, quizá, más amplio, es, durante sus “ejercicios de escritura” parisinos de 1910, pura revolución textual. En el sentido que, salvando las distancias, llevaría a cabo el espacio *Tel Quel* mucho tiempo después, en el entorno revolucionario del mayo del 68.

No nos parece casual que en este momento Ramón opte por una verdad natural, “fisiológica” e instintiva, que está ya muy próxima a la idea de un yo libidinal freudiano en conflicto con un superego extorsionador que falsifica nuestra identidad primordial. La “carnalidad” a la que apela Tristán constituye, de nuevo, una forma de resistencia, por un lado, como es obvio, a las categorías del pensamiento abstracto, pero también a sus “roturaciones” en el ámbito social y cultural: sus códigos e instituciones.

La “carnalidad” y la literatura, o mejor dicho, “la carnalidad de la literatura”, en fin, la escritura, se erige así como el nuevo espacio de resistencia. Y, en tanto fuerza reactiva, operará desde ahora en la negatividad, con la voluntad consciente de disolver el código convencional, dogmatismo lingüístico que deviene en discursos que distorsionan exterioridad e interioridad, empezando por el límite divisor

de ambos espacios que, para Gómez de la Serna, nunca tuvo sentido.¹⁵ En su *Teatro en soledad*, deja muy clara la función disolvente de la escritura: es el medio que “estrangula” y “esteriliza de arquetipos”, es “la usurpación, la trituración, la vendimia y el sacrilegio cometidos a mansalva” (OC, II: 161). “Todo lo que se escribe debe descomponerse, fracturarse”, dilapidarse, pues la obra literaria debe hacerse hoy *iliteraria* para hallar su justificación (OC, II: 161; 165). Otro tanto había dicho en el Ateneo en 1909.

Siguiendo la estela de la disolución, por tanto, la operación correspondiente en relación al sujeto es ahora, sin duda, de des-subjetivación. Cuando el inconsciente ya ha dado paso al espacio del desplazamiento continuo y el sujeto ya solo puede configurarse para desconfigurarse después, el reto es alumbrar su deshechura en el mismo ámbito apartado —solipsista— en el que Baudelaire pretendía construirlo: la obra literaria, donde el texto se instaura como el espacio desafiante del límite y, por su propia naturaleza asesina, nada puede existir ya siendo signo. Ramón, nos advierte Tristán al comienzo del *Libro mudo*, “odia los símbolos” (OC, I: 561). Y una vez que el sujeto es la peor de las hipérboles, también y solo signo, la faena simbólica del personalismo no puede revertirse si no es desde el mismo reverso del código, con “un símbolo contra los símbolos”, dirá Ramón con voluntad deconstructiva: “un símbolo para echarlo a rodar y para dárselo a las divettes de circo o para tirárselo a un perro vagabundo (...) algo que poder tirar” (OC, I: 702).

3. EL SUJETO DESPLAZADO Y EL AUTOR COMO HUELLA

Desde Blanchot (1992), “la otra noche” se convierte en centro fugitivo de la obra, que es entonces: “Experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche (...) donde se acaba y se realiza la palabra en la profundidad silenciosa que la garantiza como sentido” (Blanchot, 1992: 153). Los dos años que van desde la publicación de *Morbideces* hasta la escritura frenética de su *Libro mudo*, suponen, por tanto, una evolución

¹⁵ La problematización de la división sujeto-objeto en Ramón ha contribuido a distintas versiones de su obra: desde el fetichismo a la cosificación de los personajes o la objetualización en la greguería, argumentos, en todo caso, que permiten suponer un cuestionamiento activo de la dicotomía interior/exterior. A raíz de la lectura de sus textos el problema adquiere mayor complejidad, en todo caso, nos importa señalar aquí cómo la conceptualización conlleva particiones absurdas e inexistentes que roturan una realidad en fermentación, de puras relaciones libres.

importante hacia esa experiencia nocturna que es experiencia del silencio, como advierte Juan Ramón Jiménez en el epílogo. Un libro abierto en los límites que constituyen su propia mudez, donde la palabra es desposeída de su significado y se revierte el funcionamiento referencial del signo.

Frente a los “ensayos” de *Morbideces* por instalarse en el adentro del lenguaje, lo que está teniendo lugar, por fin, como advierte Navarro Domínguez (2003: 253-4), es ese “cambio de código” que convierte el texto en texto: un “islote” separado del resto de los lenguajes por un desbordamiento del sistema (Barthes, 2003: 45, 63).

Como correlato de este desbordamiento se ha radicalizado también en este periodo la antimetafísica ramoniana, cuestión que va a afectar profundamente al sujeto y su institucionalización como autor-creador. Si en 1908 la idea del yo era la más peligrosa de todas las hipérboles en una cadena de formas del saber convencionales, ahora, la convención ya no es el mero acuerdo de una mayoría, que suele conllevar cierta lógica utilitaria, sino que se ha instalado en la arbitrariedad o más bien se ha des-instalado para siempre. Podría decirse que el deambular sin rumbo del vagabundo va ganando terreno, y toda categorización no es ya únicamente temporal y reversible, sino que es a la deriva, pues el azar y el error participan como únicas fuerzas motoras de un desorden ideal. Por eso, en *El libro mudo*, no se trata solo de que la moral o la estética escondan la verdad, sino de que si la estética fuera otra: “amaríamos a la mujer con un solo ojo en la frente (...) amaríamos la luna sucia, y nosotros verdes... Amaríamos el fondo de la tierra sin puestas de sol... y el abismo negro, cuanto más hondo mejor...” (OC, I: 563). El resultado, por tanto, nuestra identidad social y cultural, nuestro ser sujeto, es lo que es por azar y *podría haber sido* cualquier otra cosa. La arbitrariedad en la emergencia de las formas del saber y de determinadas relaciones de poder vuelve a acercarnos al pensamiento de Foucault, y se ampara tanto en una crítica al determinismo marxista como en una adhesión a la transvaloración de los valores burgueses.

No se oculta al lector, en la belleza del relato que paradójicamente hace “apología de la fealdad” (OC, I: 620), que Ramón prefiere esa nueva estética, no por ser más perfecta, sino precisamente por ser otra. Por lo tanto, es la persecución de la alteridad, por exposición extrema al azar —que representa siempre lo otro: lo otro de la lógica, lo otro de la unidad, lo otro del orden, de la presencia, de la seguridad, de lo institucionalizado, etc.— la que se está posicionando como clave del juego de la resistencia, y nos permite constatar ya un sujeto permanentemente desplazado. La verdad del individuo, si llega a ser algo, no es un cuerpo entendido como

masa y figura —además de contra la belleza, hay toda una apología contra la figura—, ni carnalidad natural, en tanto “carne retenida”, sino transitoriedad, identidad de paso, es decir, disolución misma del sujeto en su proceso de des-sujeción. Desde el primer capítulo Gómez de la Serna funda una ontología del desplazamiento, pues “todo es reflejo” que “se hace ajeno a lo que lo suscitó, aunque [continúa] motivado por él”, “No llega a ser real ninguna influencia. [pues] Lo real es lo aislado, lo inabordable” (OC, I: 561): el texto, quizá, en el sentido blanchoniano de la huida.

En el plano del discurso, Ramón ya no puede reconocerse más que siendo anfibio, es decir, desplazado perpetuo entre dos ámbitos, cubriendo la distancia eterna que los separa: de los lagos a los bosques, del día a la noche, del hospital a la ciudad, de la vida a la muerte y viceversa, existiendo en ambos lugares, siendo ambas cosas a la vez sin ser ninguna, dirá: “las cosas tan muertas como vivas” (OC, I: 653). En ocasiones, el cadáver asume el recorrido metafórico del anfibio añadiendo a la transitoriedad la función revolucionaria del cuerpo.

No se trata, por tanto, de que Gómez de la Serna haya abandonado ese “fisiologismo” de sus *Morbideces*. Años después, en los sucesivos prólogos a las greguerías proclamará el “estado de cuerpo” de su literatura. Lo que ocurre es que asume una forma plenamente moderna de entender la materia que afecta a la búsqueda de una supuesta verdad del yo, ahora mero reflejo sin origen rastreable, puro traslado.

El horror hacia toda fijación le impide concebir lo material desde las connotaciones de peso, densidad o presencia de las que, sin embargo, no ha podido zafarse la crítica. Muy al contrario, prioriza una organicidad que participa de la vida exclusivamente por estar en movimiento constante, por una “permanencia de la circulación”, la búsqueda azarosa de un lugar siempre *otro*. La carne es para el autor del *Libro mudo* “dilatación aérea y sutil”, antes que víscera, y la materia un “disponerse atómicamente en *tal* sentido”, es decir, una disposición, una posibilidad de relación susceptible de modificación constante: el cadáver como el proceso mismo de su descomposición, su conversión en polvo en cuanto conversión. Por eso insiste:

El valor del radium no es *sui generis* sino que es un estado transitorio por un nuevo modo de cuajar de esa misma materia, que es linfática en casi toda su extensión y que no aprovecha el ejemplo de concreción de ese cuerpo radioactivo. (OC, I: 668)

Sus preferencias filosóficas por Heráclito y Demócrito, pasadas ya por el tamiz de *Ecce Homo*, convierten el estado de cuerpo de la literatura ramoniana, de nuevo en una forma de resistencia que se posiciona frente a la metafísica tradicional y su idea de sujeto. “Prepara un accidente sin más metafísica” (OC, I: 560) que consiste, por un lado, en reivindicar la parte olvidada: nuestra relación con el cuerpo, y por otro, en considerarlo desde su diseminación en átomos fluyentes que adquieren así valor diferencial, respecto del mundo institucional sedentarizado.

Se encuentra cerca de Artaud en sus planteamientos, pero más específicamente del “sujeto cerológico” planteado por Julia Kristeva como representación de un lugar vacío o un fuera de lugar en relación con el orden simbólico (Asensi, 2006: 453). Junto al anfibio y al cadáver, el discurso del *Libro mudo* despliega toda una topología de lugares marginales o “apartaderos especiales fuera de la existencia” como los definirá Gaspar Gómez de la Serna para sus obras teatrales (1963: 52): el extrarradio, el arrabal, los suburbios, el espacio extramuros, las afueras, los márgenes, el Rastro, el furgón de los muertos, los espacios intersticiales del anfibio, etc., y que se oponen al centro de la ciudad como foco de lo simbólico.

Tristán —invertidos los papeles respecto a *Morbideces*— no puede ser más claro al biografiar a Ramón. El afán de perpetuarse en cuerpo supone ahora perpetuarse “en calor y en movimiento”, es decir, no perpetuarse nunca, olvidarse e ignorarse siempre para el mundo institucionalizado: “desplegarse en lo que sin representación simbólica ni abstrusa nos comunica con «ello»” (Gómez de la Serna, OC, I: 741). Esta resistencia de raíz freudiana a toda codificación del yo consciente, se manifiesta, precisamente, en la imposibilidad de definir a Ramón en una biografía, pues la única posible representación de su yo sería, en todo caso, una flecha, que señala una mera orientación del movimiento, y en ningún caso representa una magnitud o codifica un referente:

...una flecha como las que en mecánica sirven para orientar las fuerzas —indica sucesión en nuevos espacios, *con el supuesto de pérdida de las posiciones adquiridas*. Concibe [Ramón], en vez de parcialidad de movimiento que no existe, *totalidad, desarrollo completo en el desarrollo que se desarrolla, desarrollo sin negación que lo acabe*. Sino que a lo más le modifica *sin dejar de pertenecer como entero en la modificación*. (OC, I: 541)

Esa pérdida de las posiciones adquiridas que conforman ahora al sujeto como identidad de paso, igual que el reflejo cuya causa original se pierde en el mero impulso de una motivación, nos hace pensar que Gómez de la Serna asimila el inconsciente con matices próximos a la *diferancia* derrideana. No como verdad que debe ser desenmascarada ante “la hipocresía inherente a la consciencia” (Zlotescu, 1996b: 391) —postura más bien surrealista—, sino como un espacio de desplazamiento sistemático, el margen que se abre como fugitividad: el reino ilimitado del límite en Foucault (2013b), la otra noche en Blanchot (1992), o el espacio atópico en que emerge el goce del texto para Roland Barthes desde la idea del placer de Lacan (2003: 35). Es decir, no un afuera que sea simplemente exterior, sino una exterioridad radical que, como tal, nunca se alcanza, como mucho, se sospecha e impone un estado de fuga permanente, de búsqueda que se busca a sí misma como en un espejo. Igual que la otra noche en Blanchot, solo puede percibirse disimulada en la seguridad del día (1992: 159), pues representa el otro lado siempre en relación con su *ser otro*. Se acerca también Ramón a la lectura foucaultiana de Freud como precursor del discurso moderno, donde todo es interpretación al infinito.

Junto al anfibio, los cadáveres y los espacios intersticiales, se desarrollan así isotopías como la caída y la huida: “Ramón, ya caen sin ruido todas las cosas a través y no se paran, continúan, pues uno no es más que el brocal de ese pozo” (OC, I: 707); “la huida, Ramón, que (nadie sabe que preparas), lo lejos que vamos estando” (OC, I: 567). Ya sea un vector que indica la dirección a la que va, o la estela que deja la dirección por la que ha ido, el sujeto no es más que su huella —anterior o posterior, es lo de menos en un tiempo circunferenciado o retenido como antesala del tiempo.

De un plumazo —valga la expresión— “el desarrollo sin negación que lo acabe” parece haber superado también —en 1910— la dialéctica hegeliana, hacia una dialéctica de la negatividad o el “materialismo sin materia” con que Manuel Asensi define el marxismo en torno al grupo *Tel Quel*, en especial a Philippe Sollers y, de nuevo, a Julia Kristeva (Asensi, 2006: 405). Frente al mecanicismo, el materialismo telquelista consiste en ser “permanenemente dialéctico, sin ninguna superación” (Asensi, 2006: 407) y proviene de pensar en la negatividad como distinta de la nada y de lo negativo, “pura disolución productiva, «licuefactiva», disolvente, relanzadora de nuevas organizaciones” (Kristeva citada en Asensi, 2006: 408). No se nos ocurre un autor que haya pensado más temprano en la

negatividad y la disolución de esta manera “productiva” que Ramón Gómez de la Serna, donde la contradicción se comprende como “transverberación irreductible” y su principio desordenador se disuelve en una sucesión de olvidos. Podríamos incluso hacer un recorrido por los campos semánticos del *Libro mudo* para establecer hasta qué punto se repiten los términos con que se ha traducido este pasaje de *La révolution du langage poetique* de Kristeva (1974), tanto “disolución” como “licuefacción”, pero rebasaríamos del todo este estudio.¹⁶ En 1972, Camón Aznar ya titulaba así uno de los apartados referentes a la estética ramoniana: “No hay posibilidad de síntesis” (59), y el siguiente “El universo desintegrado” (1972: 59, 61).

En lo que al autor se refiere, la biografía vuelve a ser reveladora, pues para describirlo desde esta dialéctica de la negatividad, solo cabe hacerlo como lo que ya no es (Navarro Domínguez, 2003: 169). Ramón aparece entonces “negativizado”, se incide una vez más en la des-categorización al proponerse su existencia emancipada de cualquier fecha, “desconceptuados el nacimiento y la muerte” (OC, I: 541). El deseo de ofrecer la cabeza de autor, de “quitarme la cabeza” (OC, I: 548) es, por otro lado, explícito, así como la presentación de Ramón desde la ausencia de toda elocuencia o sabiduría. Apartado de cualquier forma de saber o discurso que lo atrape, se trata ya de un sujeto plenamente cerológico.

El individuo-autor, que aún conserva su nombre, Ramón, se presenta desde ese lado cero o lugar vacío, como “una sombra muy larga”, silueta *activamente vaciada* hasta dejar solo un hueco de sí, que no tiene rostro y, sin embargo, tiene expresión. Para encontrarlo, en el borde justo de su disolución, a Tristán se le ocurre dibujarlo y borrarlo después:

¿Qué grafito haría yo, de pedírseme un diseño de él [de Ramón]? No sé. Haría comprometido un grafito, el que se puede hacer con más perfecta mentira, lo borraría irritadamente y entonces ya le tendría otra vez tanto como antes de comenzar, pero no como al dibujarle.

¹⁶ Reseñamos, sin embargo, una selección, a modo de ejemplo, de la proliferación de significantes verbales que continúan haciendo referencia a la acción de disolver, algunos de los cuales implican, además, desplazamiento: *deshacer*, *desvalijar*, *desvariar*, *desertar*, *desembarazar*, *desarticular*, *desconcertar*, *desprender*, *desplazar*, *desnutrir*, *desnudar*, *despatarrar*, *desconceptuar*, *desatender*, *desterrar*, *deshabitar*, *desfondar*, *desarmonizar*, *desinteresar*, *destruir*, *desintegrar*, *extinguir*, *borrar*, *desvanecer*, *exceder*, *desapasionar*, *desolidarizar*, *inmolar*, *dinamitar*, *lunatizar*...

Es difícil esto. ¿Verdad?... Pero es que me ha conducido una preocupación íntima, mientras lo hacía figurar dibujado y hasta dibujado como parecido resultaba que lo dejaba de ver y por eso, al borrarle, lo volví a encontrar. (OC, I: 543)

Se unen, en el acto de borrar, las dos fuerzas que operan desde la profundidad del discurso ramoniano: la de la modificación constante —permanencia de la circulación—; y la de la negatividad que, siendo móvil, se convierte en regresión. Ya se advertía en *Morbideces* del advenimiento de una obra “regresiva, inferior y difícil...” (OC, I: 460) al grito de: “¡oh, la Reversibilidad!” (OC, I: 558). El regreso, sin embargo, en el ciclo de Tristán, no es rememoración, sino olvido, donde toda idea de principio es una rémora (OC, I: 541). En la medida en que el orden simbólico es nuestra sola referencia, el afuera debe preservarse siempre como tal para poder mantenerse intacto, ajeno por entero a cualquier codificación, eternamente pre-existente, verdad errante de anfibio que discurre al margen de toda representación.

De nuevo, por tanto, hablamos de una exterioridad radical que no puede sostener, sobre la fuga constante, ninguna coordenada aplicada al sujeto. Así, junto al descabezamiento del autor como institución, se problematiza además, absolutamente, la idea de intimidad como interioridad, base de la valoración crítica de estos primeros libros como viaje interior o incluso diario íntimo (Zlotescu, 1987, 1996b; Pereira, 2006; Navarro Domínguez, 2003). “Desposeído de su paternidad” se pone entonces en cuestión la consistencia del autor como “persona civil y pasional” (Barthes, 2003: 46), por tanto, como conciencia interior y particular de sí, y como fuente de significado con capacidad de crear.

4. EL REINO ILIMITADO DEL LÍMITE: MIRADA Y ESCRITURA

No pretendemos rebatir la importancia de la intimidad en la obra de Gómez de la Serna, pues aparece sin duda como el espacio llamado a constituir una suerte de “verdad” profunda del ser. Debemos reconocer, sin embargo, esa verdad íntima como una verdad eternamente desplazada y, por lo tanto, necesariamente traspasada por el afuera. La intimidad, siendo lo más real posible es “lo aislado, lo inabordable” (OC, I: 561), el trayecto diferencial donde se expande el territorio del límite, precisamente en la confusión ilimitada de los espacios, siendo sin ser, ni adentro ni afuera. Por eso, Ramón no puede hallarse si no es disperso “en lo más

lejano de las ciudades, lo más breñoso y lo más oscuro” (OC, I: 544), accediendo siempre, sin acceder —anfíbio eterno— al otro lado de lo que la ciudad representa. De nuevo, Gómez de la Serna es explícito al dibujar su recorrido íntimo dispersado hacia los extremos; y los extremos, a su vez, atravesando “el fondo del alma”, hasta crearse un estado propio paradójico donde fuerzas opuestas —internación y dispersión— convergen:

Ramón, no ser *completamente extremos*, no haber encarnado la paradoja más fiera y más distante y más facinerosa y *más antípoda*, no tener una gran esquividad *que en su fuerza de dispersión, de internación, alanceole el mundo de parte a parte, llevándonos al otro lado*, todo a través y en línea vertical —vertical continua a este palmo de tierra que nos corresponde y sobre el que tenemos los pies y *en el que enfondaremos, enfondaremos el alma*—; no ser atroces es no salir de esta ergástula... (OC, I: 651, la cursiva es nuestra)

La paradoja se hace entonces posibilidad única de verdad, y de libertad, que en el Ramón “anarquista hasta la muerte” vienen a ser la misma cosa. Es en el mismo trayecto de alejamiento del mundo racional y civil, en el abandono como abandono y la pérdida como pérdida, donde se despliega la intimidad polarizada y quizá puede atisbarse una verdad, totalmente renovada, del individuo. Ya no cabe aludir a “mi verdadero yo” pues la condición para su verificación es la destrucción permanente, tanto de la individualidad como de la verdad, por lo que toma entonces la medida del intersticio y la brecha. Tanto la “muerte civil” como su deriva en el “tiempo de lo nonato” —“lugar abstracto más leve que cualquier otro sitio, solo de potencialidades” (Zlotescu, 1996b: 397)— representan esa verdad desplazada y abismada del sujeto-signo,¹⁷ donde este alcanza el borde de

¹⁷ La propia trasposición de uno al otro en el discurso —de la muerte al nonatismo— es uno de tantos ejemplos del funcionamiento del texto, donde el signo se desplaza en el mismo movimiento que el sujeto, constantando su naturaleza exclusivamente simbólica. La idea de la muerte, que comienza siendo representación de la dispersión, creadora de un espacio marginal hacia la libertad, termina por sucumbir al proceso textual que la desaloja de dicho referente, reubicándolo en “el tiempo de lo nonato” y abundando así en la huella que la muerte, desposeída, deja. Una vez creado el nuevo símbolo, se advierte nuevamente del peligro de fijación y de conversión en concepto y en signo: “Ramón, lo nonato como ideal, y ni como ideal, porque eso sería hacerlo conceptuoso y dificultarlo (...) Todo nonato nonatamente —evitemos adjetivos nuevos—, todo nonato, ni humanamente, ni escolásticamente, ni kantianamente, ni nietzscheanamente, ni ramonescamente... Nonato

su consideración racional al tiempo que se zafa de toda sujeción, es decir, reconquista el caos, la verdadera libertad que se resuelve siempre afuera: afuera del concepto, afuera del código, afuera de la ciudad, afuera de toda posición segura y quieta.

La inercia del desplazamiento es tan fuerte que, como idea, también la libertad debe ser desechada, siendo la verdadera libertad de nuevo alteridad autosuficiente: [la libertad] “sin premios ni castigos, desarrollada en círculo sobre sí misma, lejana a la libertad...” (OC, I: 652). Dice Ramón: “soy el único que no tiene la teoría de la libertad sino de la arbitrariedad más espantosa” (OC, I: 554). “La libertad suma” es la que “no necesita de la libertad” (OC, I: 543).

La intimidad se disuelve entonces en el espacio de esa libertad paradójica que es, de nuevo, “reino ilimitado del límite”. Como se ha visto desde el principio de este estudio, solo en su elasticidad se ejerce la verdadera labor de resistencia: verdad única y reactiva. “Limitarlo todo menos de su límite” significa, para Ramón igual que para Foucault, ensanchar hasta el infinito el espacio mismo de la transgresión (Foucault, 2013b) y, por lo tanto, de la arbitrariedad más espantosa que es la posibilidad extrema de *otra* libertad. Es el espacio del vagabundo lo que se extiende hacia atrás sin ningún rumbo que otro siempre distinto. Y si en Foucault la exterioridad plegada es lo que constituye la interioridad, en Gómez de la Serna es la mirada, que permeabiliza las superficies y permite la intrusión aleatoria del afuera en lo dentro, destituyendo todos los espacios en una imparcialidad única, neutra y unánime —quizá inverosímil—, que vuelve entonces sobre sí misma. Por eso Tristán “mira y nada más” (OC, I: 905), y en *El libro mudo*, como en “El misterio de la encarnación”, el hombre se revela siendo solo mirada (OC, I: 686; 860). Frente a la mirada enferma y sedentaria de los otros, la mirada del artista, ejercida desde su naturalidad disolvente, es el lugar privilegiado, sin lugar ni privilegio, donde se destituyen todos los valores para hacer del sujeto y del objeto, del exterior y el interior, ecuanimidad pura en su progresiva devaluación, donde el individuo se encuentra por fin verdaderamente “siendo”. Dice:

por una conflagración gloriosa, sin concepción como todos los paraísos... ¿Como todos los paraísos? No. Esto ha sido más que una figura...” (OC, I: 719-20). Una y otra vez, por tanto, emerge activo el conflicto con el lenguaje y la retórica dialéctica.

Ramón, hay necesidad de no haber admirado nada, de ser más naturalmente, lo que se deshace, lo que se funde, lo que es y no es al mismo tiempo, lo que tiene la blandura exquisita de lo fugaz y de lo que no importa nada (OC, I: 587).

Hay un trabajo importantísimo en todo el texto del *Libro mudo* por instituir la mirada, finalmente, como diferencial absoluto, que hace devenir el mundo —y al propio sujeto— en Rastro y nonatismo,¹⁸ indefinición extrema del intersticio, y que resulta mirada “en blanco”.¹⁹ Si en los análisis de Blanchot sobre los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, la mirada del artista es como la del niño o el animal (Blanchot, 1992: 128), para Gómez de la Serna se asemeja a “la dulce desatención” de las cosas inanimadas (OC, I: 686), que incita al total desapego, resistiendo así al racionalismo, el capitalismo, la metafísica y toda roturación que delimite la materia naturalmente diseminada. El escritor, en el proceso de la escritura, confiesa: “No tengo en este momento más que mirada sin embocadura... Soy como una mirada que viene de muy lejos, irreductible y fugaz (...) Quizás todas las miradas vienen dando la vuelta, haciendo todas el círculo infinito desde enfrente en vez de detrás” (OC, I: 686). Si para Blanchot es la mirada en el espejo, para Gómez de la Serna es “la mirada del paisaje que se mira en nosotros”, donde se diluyen todos los límites haciéndose ella ese límite único y solo, donde puedo sentir “la visión de mi visión (...) El dorado está en ella porque están en mí... Pero está en ella” (OC, I: 605).

Solo habiendo alcanzado el borde tras el que todo se abisma por fin hacia un origen siempre fugitivo —desconceptuado, por tanto, inabordable e irrepresentativo siempre— puede comenzar el estado de fascinación que es para Blanchot la escritura y que sucede a la pérdida. Gómez de la Serna es clarificador en este punto cuando advierte que solo desde la libertad del hombre muerto “haremos labor artística”. Despegado de sí, descabezado, indiferente y neutro, “camino al descreimiento que permite ser artista” y que se sostiene en la mirada en blanco (Gómez de la Serna, OC, I: 743), el

¹⁸ Se extiende sobre el discurso una suerte de red tropológica de la mirada: “mirada en blanco”, “mirada sin brocal”, “mirada que pasa”, “mirada sin obstáculos”, “mirada sin párpado”, “mirada ciega”, “mirada sin embocadura”, “mirada sin obstáculos”...

¹⁹ Igual que los espacios intersticiales, la blancura se advierte como una representación borrosa de la diseminación del límite expandiéndose al infinito, del desplazamiento constante como liberación. No se trata de un estado, por tanto, sino de un movimiento autosuficiente que “se fecunda y se absorbe en sí (...) la blancura que vuelve al blanco” (OC, I: 741) y que se efectúa en la mirada.

autor puede empezar a escribir un texto, y la condición explícita no es solo la de haber invertido la perspectiva sobre las cosas, como dirán los críticos de las greguerías, sino la de haber muerto para este mundo (Blanchot, 1992: 141). Ramón muere para el mundo en el acto solipsista de mirar, hasta el punto de que la muerte en sí, igual que la libertad, se disuelve, derivada en nonatismo por la transgresión constante, que trabaja hacia esa pre-existencia caótica de la propia mirada que vuelve.

El paso definitivo —y desesperado— de Gómez de la Serna como autor moderno es ya el de la escritura como experiencia nocturna de Mallarmé o Rilke (Blanchot, 1992): el intento de actualizar en la obra literaria la libertad de un afuera infinito, conquistado en la mirada pero “aislado e inabordable” siempre de este lado codificado del mundo. Desde Baudelaire a Blanchot, el arte es su residuo material: su existencia aquí solo como posibilidad, antigua pre-existencia eternamente diferida. Una pequeña parte de la crítica ha intuido así la modernidad de la literatura ramoniana como un “empeño constante en fracasar” (Pereira, 2006: 51)

Tal y como manifiesta Gómez de la Serna en “Palabras en la rueda”, la materialidad intrínseca del significante, que ha servido como reactivo contra el idealismo, impone concreción a la disolución. Incluso partiendo del materialismo sin materia o la dialéctica de la negatividad, se da el difícilísimo equilibrio de preservar lo ilimitado cerca del límite, lo invisible en el contorno de lo visible y lo indeciso en la decisión (Blanchot, 2005: 132). Es la misma necesidad que tiene Tristán en *Morbideces* de colocarse en el adentro del lenguaje y que le exige traicionar “el éxtasis descerebrado” del lado del orden representativo. El reino ilimitado del límite, que se abre perfectamente liberado, extenso e impersonal en la mirada del artista, debe sostenerse sin embargo en la materialidad de la obra: el silencio, la mudez, ha de volverse libro. Para Ramón en su *Teatro en soledad*, esta circunstancia pasa por hacer la obra “iliteraria”, es decir, provocar esos fenómenos “secundarios” o “marginales” que disuelven el signo (Kristeva citada en Asensi, 2006: 453), hacia reverso de la escritura.

Ramón es explícito en el “Preliminar” que anuncia la mudez, pues al tiempo que comienza la escritura se imprime la hora “de escapar” “de no tener ortografía”, “la hora de suprimirse”. Se revela a sí mismo como “hecho un perfecto criminal que no mata ni desentierra, y por eso es el único que puede (...) no ser criminal o serlo” (OC, I: 553-4), cuya víctima primera y muy consciente es su propia condición de autor-creador, cumbre del individualismo romántico y su mayor conflicto.

Vuelve entonces sobre sí también la paradoja: pues solo en el proceso mismo de la escritura puede abrirse la brecha hacia el otro lado de la superficie codificada, instalarse la mirada como reino ilimitado del límite en la propia disolución del código, y hacerse efectivo el sacrificio del autor. El texto es el allí donde la palabra-cuerpo-objeto puede ejercer su fuerza de dispersión, su dialéctica de la negatividad, su fuerza de resistencia.

Como ejemplo de esta disolución paradójica efectuada en el plano textual, querríamos tomar la reiteración constante del nombre de Ramón, que atraviesa la prosa del *Libro mudo* subdividiéndola en fragmentos de ritmo obsesivo, que han permitido definir genéricamente el texto como “diálogo monológico” (Pereira, 2006: 111), “estructura autodialógica” (Navarro Domínguez, 2003: 238), “monólogo desdoblado en largos diálogos con uno mismo” (Zlotescu, 1996a: 86), violento soliloquio (Mainer, 1996: 123), etc., favoreciendo una vez más la idea de un viaje interior autobiográfico. Para nosotros, sin embargo, la función de la reiteración es otra muy distinta, tal como el autor nos explica:

Ramón, así... Sentir esta tarde como si se hubiesen perdido mis señas, mi dirección, mi apellido... El nombre ya solo es una cosa *inter nos* que nos defiende de toda confusión con los otros –no con lo otro, claro está, que nos hace más orgánicos, pronunciando tan carnal, tan accidental y tan envolventemente... Es lo que nos cierra el camino detrás, a cada nuevo paso (...) Nos hemos quedado solos a fuerza de Ramón. (...) Nos hemos quedado así ya no en los huesos como los otros sino en la carne y en el blanco... (OC, I: 741-2)

La carne y el blanco representan, como se ha visto, la alteridad, el afuera caótico y pre-existente al código: al individuo codificado y al individuo como interioridad delimitada, opuesta a una exterioridad. Por lo tanto, el nombre funciona impulsando la quiebra diferencial que, en un sentido profundamente blanchoniano, separa el signo de su referente, interponiendo el abismo insoslayable que ejecuta la muerte del segundo, en este caso: el Ramón empírico, el Ramón autor-institución, el Ramón individuo y su conciencia de sí. Ese es el verdadero crimen que, al eliminar al propio artífice, ya poco importa: “no ser criminal o serlo”. La reiteración de ramones “nos deja solos a fuerza de Ramón” porque lo que trabaja es su poder impersonal, desatando el efecto de un eco donde resuena su ausencia. La forma o la materialidad del nombre es ahora una forma robada, desposeída de la función referencial del signo, el nombre como

“periferia” y “algo ciego” (OC, I: 552) que socava la superficie textual. De esta forma, “La repetición engendra por sí misma el goce (...): ritmos obsesivos, músicas fascinadoras, letanías (...); repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado” (Barthes, 2003: 68).

De la misma manera, y aunque no podemos reseñar aquí todos los rasgos que promueven la indiferencia, nos gustaría recurrir a la objetividad de los signos gramaticales y señalar la reproducción de estructuras impersonales y pasivas reflejas: “Ramón, no se recuerda otra sensación más excesiva”; “Ramón, todo esto se piensa para favorecer la noche” (OC, I: 614) o “Ramón, uno está ya tan atomizado...” (OC, I: 685). Se combinan además con plurales que inciden en la disociación plural entre ramones, no para subrayar dos interlocutores (Navarro Domínguez, 2003), sino para desflecar la imagen unívoca del yo: “Nos quieren hacer novelescos con su novela...” (OC, I: 638). Finalmente, destaca el fuerte extrañamiento de los infinitivos, que despegan o liberan el sujeto de la acción, rompiendo la lógica del discurso, insistiendo en su irreponsabilidad: “Ramón, esto es demasiado, no rechazar nada...”; “Ramón, vivir así” (OC, I: 669); “Ramón, traslucir” (690) “Ramón, no ser crueles pero ser absurdos” (696).

Más allá de las características concretas, nos importa constatar que es la escritura el escenario imposible donde la liberación de la mirada puede quizá condensarse, siempre dispersa, en el reverso del signo o el afuera como el estado pre-existente y caótico, “absurdizado”, que siempre fue objeto de la literatura ramoniana. El autor —ya olvidado de sí, desposeído y totalmente desautorizado— nos lo repite con insistencia, para que conste que él mismo se ha perdido en el “poder desordenador” inencontrable de su escritura: la literatura “es la consunción uno mismo y su horario”, (OC, II: 161), “la ignorancia”, “la hora de suprimirse”, “la usurpación”, es la huida que preparas y la realización de esa huida. Igual que para Roland Barthes, el texto es la isla que flota separada del resto de los lenguajes: “el secreto de nuestra isla y de nuestra soledad” (OC, I: 567) donde “todo está tranquilizado y descansa y se despatarra...” (OC, I: 728). Cuidadosamente aislado, el texto entre paréntesis marca ahora el territorio opuesto al paréntesis de *Morbideces*: el espacio literario, donde la ciudad se gira de espaldas. Y es ejecutado ya como alteridad, paréntesis en sí mismo, separado del resto de discursos, sostenido siempre como dispersión en los espacios entre párrafos, los puntos suspensivos y su propio nombre que, desposeído, fragmenta y divide. *El libro mudo* es un ejemplo “atroz” de literatura moderna por cuanto tiene de empeño en “rehusar la detención

del sentido, [y] en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley” (Barthes, 1968). Dice Ramón: “A los endemoniados hay que comenzar por arrancarles a Dios de sus entrañas. Se irá el Diablo (...) A dios había que perseguirle en todas partes” (OC, I: 564-5). Literatura de resistencia, verdadera revolución textual.

CONCLUSIÓN: Y DEL INDIVIDUO, ¿QUÉ QUEDA?

Nos gustaría concluir con la pregunta que más puede desconcertar al lector habitual: ¿ha dejado Gómez de la Serna de ser individualista hasta el punto de suprimirse como individuo y como autor? Sí y no exactamente. Ramón no puede dar la espalda al individuo porque el individuo, como intimidad y mirada, según se ha planteado aquí, se inscribe en la misma operación de resistencia que la escritura: rebeldía diferencial respecto al orden representativo de los códigos y las instituciones; un estado de libertad concreta que, sin embargo, llevada al límite de la concreción, se disuelve: espacio absoluto del límite donde nada es libertad y todo lo es.

El individuo, acentuada su condición diferencial por el solipsismo y el egoísmo, remite entonces siempre a la huida en sí y de sí, que es la verdadera diferencia respecto a los otros. Precisamente en el ejercicio de esa huida se abre el espacio literario, tal y como se entiende en la modernidad, donde el individuo se pierde en su consideración de individuo, de puro libre, en el azar pre-existente del vagabundo y en un cuerpo de átomos diseminados. La obra literaria, en un ejercicio que acentúa el funcionamiento diferencial del signo, instaura —desde Blanchot— ese movimiento de fuga permanente que Deleuze aprecia, sin embargo, como “la singularidad en su punto más alto” (Deleuze, 1996: 16) y que se desvela en la repetición, que es repetición de la diferencia: “permanencia de la circulación en la intimidad”.

A eso no se puede renunciar porque es en sí mismo renuncia, trayecto de la pérdida, por eso el Ramón de esta época se sabe criminal y conoce su escritura como usurpación. Mira renunciando y escribe renunciando: es el anfibio eterno que discurre entre el sentido, donado aparentemente por el signo, siempre sospechoso, y el abismo inabordable de su desposesión real.

Hay en su escritura de esta primera época tan nietzscheana, sin embargo, mucho de vitalismo tras la renuncia, y creación compulsiva de múltiples y nuevos espacios de dispersión, donde la pérdida se advierte como posibilidad única, impensada, de libertad de sí, de

reterritorialización de su propia condición de ser, por más que la andadura comience con el desprestigio necesario de su “ser” anterior. Ya en *Morbideces* Tristán sitúa una interrogación detrás de la palabra “hombre” y ensaya un nuevo yo biológico, solo cuerpo, víscera e instinto. Y cerrando *El libro mudo*, confiesa: “Ramón, mar yo mismo... Después de pensar esto ya no hay en la tarde ni discurso ni gesto... Por ahora han fracasado las palabras y las doctrinas y no queda otro remedio que fumar ya esparcido y convicto y confeso” (OC, I: 706). En realidad, no queda otro remedio que escribir, pues en la escritura el lenguaje se ejecuta hacia fuera, de la comunicación y de la institución, y ejerce su “destino indiferente” (Culler, 1978: 226), su deshechura y su devaluación, su esparcimiento.

De esta manera, devolvemos parcialmente la razón a la crítica más consensuada, que define la textualidad ramoniana de estos años como autoinspección y búsqueda de sí, con la diferencia —eterna, por cierto— de que la búsqueda se busca siempre a sí misma, haciendo del proceso retorno, borrón donde uno se encuentra siendo nada más que diseminación negativa. De ahí su vocación teórica y toda una literatura posterior que no deja de “producir su propia teoría” en un movimiento autorreflexivo que desplaza cualquier origen borrando al autor, y da cuenta de su entrada triunfal en la modernidad. Sobra decir que Gómez de la Serna encuentra en la greguería la forma más plena de resistencia y de renuncia. Por un lado, como en Schlegel, el fragmento marca el borde, el lugar mismo de la pérdida, y por otro, la delimitación sujeto-objeto queda suspendida en el propio trabajo impersonal y autorreflexivo del texto greguerístico.

El individuo se borra como idea y es entonces literatura, deviene escritura, modo de individuación absoluto, sacrificio de su ser aquí que es la aventura egoísta y solipsista por excelencia. El solipsismo de Gómez de la Serna se encuentra por tanto mucho más cerca del carácter asocial del goce de Roland Barthes que del individualismo de Stirner, a pesar de ser una influencia directa. Pesan más las lecturas de Nietzsche y de Haeckel, el fragmentarismo de Novalis y un posible acercamiento al psicoanálisis, así como el espíritu anarquista, pues la muerte civil se aproxima a esa “pérdida abrupta de la socialidad [sin] ninguna recaída sobre el sujeto” donde “todo se pierde integralmente. Fondo extremo de la clandestinidad” (Barthes, 2003: 64). En la misma línea, la materia y el cuerpo se realizan en su escritura desde una particular semejanza con la narrativa de Sollers; la idea de sujeto en relación con el texto se proyecta hacia un sujeto cerológico, y la subjetividad adquiere connotaciones foucaultianas. Sin duda, la pérdida de las posiciones adquiridas por Ramón Gómez de la

Serna resulta ser, en este caso, huida hacia delante, y los aspectos más desconocidos de su “vanguardismo” se despliegan como una teoría *en* la literatura o una literatura produciendo su propia teoría.

En definitiva, su obra, en especial la más “balbuciente”, se erige en una suerte de revolución textual plenamente consciente muy próxima a la del espacio *Tel Quel* en Francia en los años 60, que se hace especialmente visible en la ejecución del autor. El egoísmo atribuido a Gómez de la Serna es en realidad disociación, construcción del muro que lo aparta de un mundo ya difuminado al otro lado, y lo arrastra hacia la isla del texto. Del autor entonces no queda más que un hueco, como dijimos, cadáver, anfibio, cuerpo que aún no resucita: “las cosas tan muertas como vivas”, “su salto más allá, su renovación y su ser y no ser en un minuto” (OC, I: 562), devenir mortal deleuziano: singularidad y resistencia irreductibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi Pérez, M. (2006), *Los años salvajes de la teoría*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Barthes, R. (1968), “La muerte del autor”. Disponible en: <https://goo.gl/V2K3xy> (fecha de consulta: 6/02/2018).
- Barthes, R. (2003), *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina.
- Blanchot, M. (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Blanchot, M. (2005), *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta.
- Camón Aznar, J. (1972), *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Culler, J. (1978): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama.
- De Man, P. (1990), “Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau”, en Asensi, M. (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros.

- Deleuze, G. (1996), *La literatura y la vida*, Córdoba (Argentina), Alción.
- Elwes Aguilar, O. (2008), “El libro mudo de Ramón Gómez de la Serna: entre el silencio mallarmeano y el impulso vitalista de Gide” en Bango, Niembro, Álvares (coord.), *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M^a Aurora Aragón*, 1, pp. 237-244. Disponible en: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/22903> (fecha de consulta: 06/02/ 2018).
- Foucault, M. (1995), *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.
- Foucault, M. (2013a), “Prefacio a *Historia de la locura en época clásica*”, en Morey, M. (ed.), *Obras esenciales. Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós.
- Foucault, M. (2013b), “Prefacio a la transgresión”, en Morey, M. (ed.), *Obras esenciales. Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós.
- Foucault, M. (2013c), “¿Qué es la Ilustración?” en Gabilondo, A. (ed.), *Obras esenciales. Estética, ética y hermeneútica*, Barcelona, Paidós.
- Fraser, B. (2009), “Imagen, materia, cine: Bergson, Deleuze y Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna”, *Hispanic review*, 4, pp. 449-470.
- Gómez de la Serna, G. (1963), *Ramón*, Madrid, Taurus.
- Gómez de la Serna, R. (1996), *Obras completas I: “Prometeo” I. Escritos de juventud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R. (1996), *Obras completas II: “Prometeo” II. Teatro de juventud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, R. (1998), *Obras completas XX: Escritos autobiográficos I. Automoribundia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. (2012), *El Absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

- Laget, L-A. (2008) “Les mots, les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de Gaston Bachelard”, *Boletín Ramón*, 12, pp. 3-19.
- López Molina, L. (2002), “La literatura francesa en Prometeo”, *Boletín Ramón*, 4, pp. 52-62.
- Mainer, J-C. (1996), “Ramón en «Prometeo»”, en Zlotescu, I. (ed.), Gómez de la Serna, R., *Obras completas I. Prometeo I. Escritos de juventud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 99-141.
- Navarro Domínguez, E. (2003), *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Nicolás, César (1988), *Ramón y la Greguería*, Cáceres, Publicaciones Universidad de Extremadura.
- Pereira, J.M (2006), *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert.
- Pereira, J.M. (2002), “La imagen del artista ramoniano”, *Boletín Ramón*, 4, pp. 39-47.
- Sobejano, G. (1996), “El primer teatro de Gómez de la Serna”, en Zlotescu, I. (ed.), Gómez de la Serna, R., *Obras completas II. Teatro de juventud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 13-41.
- Sobejano, G. (2004), *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- Soldevila-Durante, I. (1988): “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, en Dennis, N. (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions
- Torrente Ballester, G. (1978), “Prólogo”, en Umbral, F., *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Umbral, F. (1978), *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe.

- Zlotescu, I. (1987), “Introducción. *El libro mudo*, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna”, en *El libro mudo (secretos)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zlotescu, I. (1992), “La literatura personal de Ramón Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido”, en Villegas, Juan (coord.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5, pp. 272-279, Madrid, Centro Virtual Cervantes. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_032.pdf (fecha de consulta: 06/02/2018).
- Zlotescu, I. (1996a), “Preámbulo al espacio literario de «Prometeo»”, en Zlotescu, I. (ed.), Gómez de la Serna, R., *Obras completas I. Prometeo I. Escritos de juventud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 79-92.
- Zlotescu, I. (1996b), “El ciclo de «Tristán»”, en Zlotescu, I. (ed.), Gómez de la Serna, R., *Obras completas I. Prometeo I. Escritos de juventud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 381-414.