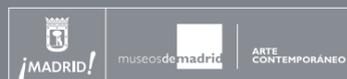


LOS DESPACHOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

LOS DESPACHOS DE
RAMIÓN
GÓMEZ DE LA SERNA
UN MUSEO PORTÁTIL
“MONSTRUOSO”

MADRID
2014



Ayuntamiento de Madrid

EL MUSEO PORTÁTIL. Los despachos de
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Los despachos de
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA:
un museo portátil
“monstruoso”



EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ

MADRID

2014

Ayuntamiento de Madrid

ALCALDESA

Ana Botella

DELEGADO DEL ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES,
DEPORTES Y TURISMO

Pedro María Corral Corral

COORDINADORA GENERAL DE LAS ARTES, TURISMO
Y PROMOCIÓN INTERNA

Paloma de Frutos Cañamero

DIRECTORA GENERAL DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

Marisa Cuenca

SUBDIRECCIÓN DE MUSEOS

Carmen Hervás

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE MUSEOS

María Pilar de Navascués Benlloc

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE EXPOSICIONES

Fernando Rodríguez Olivares



EN EL CATÁLOGO-GUÍA de la Casa Museo del Manuel de Falla en Granada, editado en 1970, recordaba el historiador Manuel Orozco que “dejan los hombres su huella en las cosas, su estremecimiento. Quedan en el lugar, en las cosas que fueron ungidas con la presencia del hombre algo del espíritu y el vivir de quien compartió su existencia y dejó en ellas el temblor palpitante de su mano y de su corazón”.

Años antes, en 1947, el periodista y escritor César González Ruano había escrito varias reflexiones en torno a este mismo asunto: “La casa del hombre ¿no es la vida misma del hombre?. Dime cómo vives y te diré quién eres. Pero no por lo bien o por lo mal que vivas, que eso puede ser pura anécdota o simple alto o bajo de la existencia, sino por los detalles mínimos, por las preferencias casi subconscientes, por los clavos que empleas, por cómo has decidido que debe quedar esta mesa o aquel diván”. “En general, el hombre —comenta Ruano— tiene del modo de poner sus casas una idea fija, adquirida probablemente en la adolescencia, y de cuyos prejuicios y normas generales se aparta poco en el transcurso de los años”.

Vienen estas oportunas citas a propósito de la nueva instalación del Despacho del escritor Ramón Gómez de la Serna en el Museo de Arte Contemporáneo que el Área de Gobierno de Las Artes, Deportes y Turismo ha recuperado para la colección permanente del museo como su nueva tarjeta de identidad y pieza central, desde ahora, de sus colecciones y, sin

duda también, del importante patrimonio histórico-artístico que gestiona el Ayuntamiento de Madrid.

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963), escritor, inventor de la greguería y figura central de la vanguardia española, pertenece a la generación de 1914, junto, entre otros, con Ortega y Gasset, su epítome, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Picasso, José Moreno Villa, José Gutiérrez Solana o Melchor Fernández Almagro, quien afirmaría, en fecha temprana, que Ramón constituía por sí solo “una generación unipersonal”.

Ramón Gómez de la Serna, Ramón a secas, fue, como sabemos, un hombre polifacético, de personalidad facetada como un retrato cubista, que impulsó y desarrolló numerosas actividades creativas: fundador de una de las tertulias más importantes del Madrid del primer tercio del siglo XX, Pombo, conferenciante innovador adornado de rasgos dadaístas, radiofonista a tiempo parcial desde su domicilio y también, como se dice ahora, a pie de calle, dibujante prolífico, cuyos dibujos, nada desdeñables, ilustraron algunos de sus libros y greguerías, o actor ocasional y jovial en documentales tan significativos como *Esencia de verbena* de Giménez Caballero. Pero además, Ramón fue un recolector de objetos cotidianos e imágenes recortadas de libros y revistas que le permitieron construir y reconstruir a lo largo de su dilatada vida un ámbito tan personal y peculiar como sus despachos, simbolizados todos ellos por el Torreón de la calle de Velázquez en Madrid.

Artefacto complejo, sujeto a múltiples derivas y significados, Ramón se rodeó en los domicilios en los que vivió en Madrid y Buenos Aires, ciudad donde construiría el último de ellos, de una enorme cantidad de objetos demóticos adquiridos muchos de ellos en el Rastro, enclave fundamental en su vida y en su obra, e imágenes recortadas de libros y revistas, pegadas con *sindetikón* y clavadas con puntas de París sobre paredes, puertas, techos y otros soportes como contraventanas o biombos hasta tapizar literalmente cualquier superficie disponible, con una sobreabundancia proyectiva que recuerda el *horror vacui* del barroco.

Esos despachos, verdaderas *cámaras de maravillas* de la modernidad, expresión de lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente, o, si se prefiere, en singular, ese despacho, siempre distinto y siempre el mismo, es un vivo ejemplo, paradigma, de su vanguardismo así como una metáfora plástica que ejemplifica con sus mezclas el universo conceptual y artístico de las vanguardias, de las que Ramón fue precursor en el Madrid de su tiempo.

Con ese *museo portátil* que es el despacho ramoniano —recordemos a Miguel Pérez Ferrero que comparó a Ramón con el caracol que lleva su casa a cuestas— se establece un fecundo juego de espejos dentro de nuestro museo, y el visitante tiene la oportunidad de adentrarse, con Ramón como guía, en el epicentro de las búsquedas vanguardistas asociadas con el Cubismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, motores de esa fascinante modernidad en el campo de la creación y el arte del primer tercio del siglo XX, de las que Ramón fue también un activo e incansable protagonista. No es extraño que Ortega y Gasset le dijera cuando visitó su Torreón de la calle de Velázquez, símbolo de todos ellos, que fue allí “donde vio claro el secreto del arte moderno”.

La publicación que ahora ve la luz y tiene en su mano el visitante, cuyo texto ha redactado Eduardo Alaminos, director del Museo de Arte Contemporáneo donde se recopilan y estudian muchas de las claves de esta obra ramoniana, es el complemento necesario del proyecto por él comisariado, que presenta el despacho de Ramón como pieza central rodeada de distintos aspectos suplementarios —sus dibujos, fotografías de El Rastro, evocación de la tertulia pombiana, noticias hemerográficas, imágenes y audiovisuales del despacho y del escritor— bajo la fascinante y siempre proteica fórmula *el museo dentro del museo*.

No nos queda sino agradecer también la generosidad que han tenido para con este proyecto el Archivo General de la Administración (AGA), Filmoteca Nacional, Corporación Radio Televisión Española (RTVE), Museo ABC. Centro de arte / dibujo / ilustración, y la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal y el Museo de Historia del Ayuntamiento de Madrid, así como

agradecer el acierto de los arquitectos Vicente Patón y Alberto Tellería responsables del diseño museográfico y de Carlos y Ricardo Serrano, autores de la gráfica del proyecto y de la publicación que ahora editamos.

Estamos convencidos que con este proyecto el Museo de Arte Contemporáneo se constituye así en el último y definitivo domicilio de Ramón, que tantas páginas maravillosas nos ha dejado sobre Madrid, y que él se sentiría orgulloso y estremecido de ver su Torreón instalado en este “bello monstruo marino” que es como en alguna ocasión calificó al edificio de Conde Duque, su nueva casa madrileña, que ahora le acoge de nuevo.



Ramón Gómez de la Serna. *Cifras de ahora*, 5^a
Blanco y Negro, núm. 2.071, 25 de enero de 1931
Museo ABC, Madrid

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

DIRECCIÓN

Eduardo Alaminos López

AREA ADMINISTRATIVA

M^a José Alberca Castiblanque
Paloma Gil Romero

ASISTENCIA

Olga Díaz García
Berta Ibarreta Wilhelmi

DEPARTAMENTO DE MUSEOS, GESTION ECONÓMICA Y ADMINISTRACION

Lucía Herrera
Concepción González Polo
María Jesús de Andrés García
Gema Gutiérrez Sánchez
Amparo Alonso Benedito
Amelia Verdasco Miguel
Rosa Maicas Catalán
Carmen Román Molina

DEPARTAMENTO DE REGIMEN JURÍDICO

Juan María Borreguero Pérez
Isabel Hernández Vega
Carmen Sánchez López

ASISTENCIA INTERNA

Inés Marín
José María Ramos
Marta Perino
José Alberto Pulido
Marta Manzanal

Los despachos de
Ramón Gómez de la Serna:
un museo portátil “monstruoso”

*Lo que en realidad maravilla al hombre
es ver cosas superpuestas*

Ramón Gómez de la Serna
Las cosas y “el ello” (1934)

QUIZÁ ESTE TEXTO debería de haber empezado por el final, cuando en la noche del 12 de enero fallecía Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) en su casa de Buenos Aires, en la calle de Hipólito Irigoyen, y en la “callada tertulia de la muerte” donde “el siseo, el tono quedo de la conversación, el jadeo contenido del llanto flotaban extrañamente envueltos en la discreta luz de la habitación, atreviéndose apenas a rozar el orbe de las cosas ramonianas que perpetuaban su muda presencia en el despacho”¹. En esos instantes —donde posiblemente las cosas y las imágenes que invadían su

casa bonaerense adquirieron por última vez una fulgurante calidad fantasmagórica para los que allí velaban el cuerpo del escritor y amigo— se cerraba para siempre el complejo ciclo de motivaciones que le llevaron a Ramón —“novelista, inventor de la greguería y figura central de la vanguardia española”²— a construir uno de los espacios domésticos más fascinantes y un ámbito de escenificaciones complejas que muestra una estrecha conexión con su proteica personalidad y obra literaria: un espacio y un mundo portátiles, anclados en la libertad como motor de sus actuaciones, que dan significación a ese concepto dinámico que caracterizó buena parte de la producción artística del siglo XX y que conocemos con el término problemático y controvertido, pero revelador, de vanguardia.

En 1935, Miguel Pérez Ferrero publica en *Cruz y Raya*, la primera biografía conocida de Ramón. En la página 5, Pérez Ferrero coloca cuatro citas; de Azorín, de Valery Larbaud —tantas veces reproducida—, de Waldo Frank y de José Bergamín. La de este último, editor del libro de Ferrero, dice así: “*Ramón (huérfano como Charlot en su immaculado desierto albo) solo siempre, en definitiva: se basta y se sobra*”. Entre esta página y la 7 se intercala una fotografía de Ramón en su estudio de la calle Villanueva, con el pie: “Ramón, solo”. Sin duda podemos pensar que hay una continuidad conceptual y biográfica entre la cita de Bergamín y lo que nos desvela la imagen fotográfica, atribuida en algunas publicaciones (también a veces sin fecha) a Alfonso Sánchez Portela. En realidad la fotografía es de 1930, realizada con casi toda seguridad en el mes de septiembre³. La foto publicada por Ferrero y la editorial Cruz y Raya es apaisada. Se conserva una copia de época en el archivo de ABC, pero la copia que

hemos consultado está recortada por el lado izquierdo hacia la mitad del ventanal que se ve detrás del escritor. La copia del Archivo de ABC, lleva una inscripción manuscrita a tinta, probablemente para ser utilizada como pie de foto, que no se puede leer en su totalidad a causa del recorte del lado izquierdo. De entre lo que se puede leer con claridad y sentido es un fragmento que dice: “Ramón busca [] secreto del [] alma [] las gentes y de las cos[as]”⁴.

Esta tríada existencial —“soledad, gentes y cosas”— singulariza bien a Ramón y sus búsquedas, un escritor rodeado a partir de un determinado momento de su vida y hasta su muerte por ese cúmulo de imágenes y objetos —en esta fotografía son más abundantes las imágenes— su, por él llamado, estampano, que forma parte sustancial de su obra literaria y, por qué no decirlo, de sus propuestas artísticas, en un entorno o ambiente, coleccionado y construido, cuyo significado está abierto, por su estructura rizomática, a múltiples interpretaciones, pero fascinante en cualquier caso, y estrechamente relacionado con la psicología del escritor y con las propuestas literarias y artísticas de una época —la del primer tercio del siglo XX— en la que irrumpe frente a las formas literarias y artísticas caducas y agotadas una nueva estrategia cultural: las vanguardias y sus mezclas, de las que Ramón será precursor y agitador por medio, principalmente, de su literatura, su tertulia del café de Pombo y de su despacho —o mejor, de los sucesivos despachos—, emblema, estos últimos, de sus intereses artísticos y de su proteica vitalidad creativa.



*El hipopótamo parece un buzón de alcance
en espera de cartas...*

Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías ilustradas*, 4^a
Blanco y Negro, núm. 2.136, 1 de mayo de 1932
Museo ABC, Madrid

I

*Yo, la verdad, moriré admirando esa palabra.
¡Viva la vanguardia! ¡Viva el vanguardismo!*

Ramón Gómez de la Serna
La Gaceta Literaria, 1 de julio de 1930

En el texto “En el Madrid vanguardista” para el catálogo de la exposición *Dalí joven [1918-1930]*, Juan Manuel Bonet señalaba que no se había realizado en Madrid una revisión histórica de la vanguardia semejante a la realizada para Barcelona⁵, y que de llevarla a cabo “el primer capítulo debería de corresponder no a un pintor, sino a un escritor. Me refiero naturalmente —apostillaba el crítico— a Ramón Gómez de la Serna”⁶. Años antes, el profesor Jaime Brihuega en su fundamental estudio *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, concedía a Ramón Gómez de la Serna su papel de iniciador en ese ámbito con la publicación del primer manifiesto futurista de Marinetti a cargo del escritor en la revista *Prometeo*, en abril de 1909, pero, aclaraba, fuera de cualquier intención programática. “Con la publicación de este texto —señala Brihuega— hecho que se produce por la exclusiva intervención de Gómez de la Serna, en nuestro país se va a dar

por primera y única vez una rigurosa coincidencia cronológica con Francia e Italia, donde el texto se ha publicado, respectivamente, en febrero y marzo de ese mismo año (...) el Manifiesto futurista —concluye el historiador— toma tierra como una simple curiosidad exótica”⁷. Aunque el historiador cita otras hazañas ramonianas en este ámbito, que veremos a continuación, concluye que Ramón “tendrá a lo largo de estos años una importante vinculación con el medio artístico, caprichosa e intermitente”, cuyo “punto de enganche fue la “sagrada cripta” de Pombo [su famosísima tertulia] donde, entre otras [cosas], se tenía la costumbre de dibujar en colectivo”⁸. Años después de la publicación del libro de Brihuega, Isabel García García es quien analizará pormenorizadamente la vinculación de Ramón con la vanguardia, dedicándole un capítulo, bajo el significativo epígrafe “El Epicentro: Ramón Gómez de la Serna”⁹. Antes de analizar el papel jugado por Ramón Gómez de la Serna y los actos e hitos que le colocan por derecho en ese epicentro, Isabel García analiza previamente la significación del término vanguardia y los perfiles de la madrileña en concreto. Aunque se había utilizado con anterioridad, el término vanguardia lo consagró en España Guillermo de Torre, en 1925, con su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, en el que, en el contexto del capítulo dedicado al *Ultraísmo*, analizaba la figura de Ramón, a quien caracterizaba, a partir de su invención de la greguería, como “siempre un hombre de vanguardia, anticipado a su época, disidente e impar, única figura de relieve singular y de aportaciones propias”¹⁰. A juicio de la profesora García “la génesis de las manifestaciones de arte de vanguardia en Madrid se caracterizaron por una extrema confusión”, en función de la relación y contexto cultural que se daba entre los artistas, la crítica y el público receptor. El meollo

de la cuestión es si se puede hablar en España de una vanguardia *estricto sensu* o si las conductas vanguardistas o ultramodernas obedecieron sobre todo a actitudes y personalidades como la de Ramón, un creador que fue siempre defensor de *lo nuevo*, sintagma que plasmó en uno de sus dibujos-caligramas. El principal debate señala Isabel García “se estableció entre dos conceptos, arte moderno y arte ultramoderno”. Junto a la figura de Ramón, prototipo de lo ultramoderno, la historiadora ha establecido para Madrid cinco vectores principales que definen ese ambiente de vanguardia en el terreno de las artes plásticas, protagonizados por 1) Celso Lagar y su planismo; 2) Rafael Barradas y su vibracionismo; 3) los artistas que formaban la Sociedad de Artistas Argentinos; 4) un grupo de artistas polacos (Wladyslaw Jahl, José Pankiewiz, Wanda Pankiewiz y Waclaw Zawadowski); y 5) los esposos Delanauy y su simultaneismo; artistas muchos de ellos con los que Ramón tuvo relación, bien en su casa o través de la tertulia de Pombo. Básicamente los que representaban lo ultramoderno en aquel Madrid se nutrieron de las estéticas fauvista, cubista y futurista, en un primer periodo que abarca desde 1909 a 1915. En ese lapso de tiempo, a Ramón le cupo el protagonismo doble de la publicación, como ya hemos comentado, del Manifiesto futurista de Marinetti y varias proclamas futuristas, la organización en marzo de 1915 en el Salón de Arte Moderno, en la calle del Carmen, de la Exposición de Pintores Íntegros, que Isabel García considera “el segundo episodio claro de vanguardia artística en Madrid” —(en la que expusieron los pintores Diego Rivera, autor de un retrato de Ramón que luego comentaremos a propósito de la iconografía de, en palabras de Jaime Brihuega, “los asfixiantes microcosmos que fueron su despacho” y María Blanchard, el dibujante y caricaturista Luis

Bagaría y el escultor primitivista “Agustín “El Choco”)— y, sin duda, por fundamental, la creación en ese mismo año de la exposición, de la famosa tertulia del café de Pombo —La Sagrada Cripta de Pombo—, más que una tertulia al uso, un foco de agitación artística con la difusión de proclamas, organización de banquetes y la publicación de los dos libros que Ramón le dedicaría en 1918 y 1924¹¹. Y cerrando esa trayectoria artístico-plástica, la publicación, ya muy posterior, del fundamental libro *Ismos* (1931), donde, a juicio de Juan Manuel Bonet, “compendió de forma magistral su personalísimo saber sobre las vanguardias”¹²; libro que ejerció una impresión poderosa en nuestro Antonio Saura por su “intenso poder abridor, multiplicador de zonas afectivas, tan fértil su provocadora confusión iluminadora, abierta polifocalidad, euforia desprendida (...) en capítulos sincopados, resueltos mediante el collage de frases breves y contundentes (...), su flujo torrencial correspondía perfectamente con el alto y abigarrado gabinete donde moraba el mago, con la esquizofrénica presencia de su viviente y también adolescente mural”¹³. La idea fundamental en ese contexto de lo moderno es, como ha constatado Isabel García, que “los inicios de nuestra vanguardia artística se sitúan en íntima conexión con una biografía, la de Ramón Gómez de la Serna, inductor directo de los primeros destellos de aquella. Su carácter cosmopolita, así como su implicación en la vida moderna, le brindaron la oportunidad de ser eje central de la más temprana vanguardia madrileña, o mejor dicho, española (...) aunque su frente de acción fue [casi] siempre Madrid”¹⁴. Esencial en este sentido, por el deslumbramiento que sufrió, fue su estancia en París en los años 1909 y 1910, donde, por casualidad, entró en la Exposición de los Independientes en el mes de agosto. Pero a la hora de enjuiciar y

valorar el vanguardismo de Ramón no existe un criterio unánime entre los historiadores. Francisco Calvo Serraller ha subrayado, en un brillante texto, las contradicciones existentes entre la figura de Ramón y las condiciones existentes en nuestro país en cuanto a la recepción de lo que se entiende por vanguardia de forma precisa, es decir, con objetivos programáticos. Que la célebre tertulia de Pombo, creada por Ramón, en 1915, fuese inmortalizada por un pintor como José Gutiérrez Solana, “el más conspicuo representante de la pintura negra... es una cuestión —apunta el historiador— que no puede ser pasada por alto y, a mi modo de ver, explica la concepción abortiva que tuvo del infusorio vanguardista Gómez de la Serna”¹⁵. En este mismo sentido, se posiciona Valeriano Bozal, quien afirma que “en líneas generales me atrevo a decir que no existió vanguardia en España a la manera de la que hubo en Francia. No hubo vanguardia aunque sí hubo —subraya— vanguardistas”¹⁶. No obstante, el vanguardismo de Ramón, que transita sin solución de continuidad desde la literatura al mundo de los objetos y la plástica, es la consecuencia de una amalgama de intereses que él sabe aunar perfectamente en el recipiente de su psicología tan personal: su temprana invención de la greguería¹⁷; su faceta como dibujante, nada desdeñable; su fascinación por las cosas; su constante persecución y peculiar coleccionismo de objetos vulgares, que impregna además toda su literatura y su vida, consecuencia directa de la intensa exploración a que somete a un enclave como El Rastro madrileño; su obsesión por los escaparates, le permitirán elaborar una profunda e intensa cosmovisión de lo urbano, consecuencia a su vez de su apasionada observación de *flâneur* impenitente por las ciudades; su faceta, diríamos hoy, como agitador cultural desde su tertulia de Pombo, creación suya “a pesar de ser un café tan

antiguo”¹⁸ e “imán de todas las artes”¹⁹; su faceta inventiva como conferenciante y radiofonista que rompe los límites habituales con sus conferencias-maleta o la que ofrece subido en un trapezio; su incursión en lo cinematográfico; su hacer y rehacer incesante a lo largo de toda su vida de sus despachos que lleva consigo como si se tratara de un museo portátil, todos y cada uno de esos aspectos representan fielmente su fe y militancia, no programática, sino como marca propia e individual²⁰, en la vanguardia, bajo un espíritu apasionadamente romántico, pero también moderno, todo ello trasunto y apego a aquella fórmula baudelairiana que definía la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”²¹. “Yo, la verdad —dirá en 1930— moriré admirando esa palabra. ¡Viva la vanguardia! ¡Viva el vanguardismo”²². Para él, “se trata de una palabra integérrima”, y no es casual que utilice este término, porque es el superlativo de íntegro, palabra con la que calificó la exposición que organizó en Madrid, verdadero revulsivo al conservadurismo artístico del Madrid de su tiempo²³. De la misma forma que el ensayo de Baudelaire *El pintor de la vida moderna* —escrito entre 1859 y 1860— coincide en el tiempo con la profunda transformación de la ciudad de París según los proyectos y la política urbanística del prefecto Haussmann (1853-1869), podemos advertir que la vocación y defensa de *lo nuevo* en Ramón coincide también con la paulatina transformación de Madrid a lo largo del primer tercio del siglo XX que hace de ella una ciudad con visibles signos modernos, momento en que la obra de Ramón Gómez de la Serna alcanza su cenit. Igual que “Baudelaire y París cristalizan en una inescindible unidad”²⁴, se podría establecer semejante paralelismo entre Ramón y Madrid. Y en ese paralelismo juegan un papel decisivo los nuevos resortes e imágenes que se abren de su per-

cepción: el instante efímero, las calles, las multitudes, los cafés, las nuevas diversiones populares, en suma, todo ese conjunto de estímulos visuales que vienen, primero, a convivir y luego a transformar la ciudad antigua en ciudad moderna y que le permiten a un paseante inveterado como Ramón inventariarla y representarla con nuevas imágenes literarias y gráficas²⁵. Con razón, Antonio Pizza se ha referido en el texto citado a un “polimorfismo de lo contingente” estrechamente vinculado con el ambiente urbano “que regirá los nuevos parámetros artísticos”. En su ensayo “La Torre de marfil” incluido en el libro *Lo cursi y otros ensayos*²⁶, Ramón define la ciudad como “el único producto original de los siglos”, como “la única eficiencia de la civilización”, “compiladora de cosas”, para concluir, con resonancias proustianas, que “la ciudad es el tiempo reunido, el recuerdo de todos los pasados”. De en cuantas ciudades vivió Ramón, Madrid ocupa, sin duda, un lugar privilegiado en la construcción de su imagen como escritor y agitador vanguardista. El Madrid del primer tercio del siglo XX en el que Ramón vivió es una ciudad compleja, en transformación, que aún mantiene señas de identidad heredadas del pasado decimonónico y finisecular que tanto apreciaba Ramón, pero que también está abriéndose a la modernidad y al cambio de costumbres que genera la sociedad de masas y los modernos artefactos tan celebrados poéticamente por los ultraístas. Para Jaime Brihuega “Ramón era, ante todo, un cosmopolita arraigado en un Madrid fundamentalmente paleta”²⁷. Pero la transformación urbana de la ciudad desmiente en parte este juicio, porque apuntaba, como ha señalado Javier García Gutiérrez Mosteiro a “una renovada atmósfera, moderna y cosmopolita”²⁸, algunos de cuyos signos más claros fueron el remozado de la ciudad burguesa heredada del XIX en el entorno de los ensanches, las

reformas interiores acometidas, principalmente la de la Gran Vía, símbolo indiscutible de todas ellas, con toda su carga de “escenografía, vanguardia y moderno aire internacional”, nuevo escaparate de la ciudad, metáfora del Madrid Moderno o “ciudad Potemkin” como la ha calificado recientemente Edward Baker²⁹, calle sobre la que Ramón mostró una cierta ambivalencia en su *Elucidario de Madrid* (1931) al señalar que “el ideal de la gran vía es un ideal devastador”, que “los inventores de grandes vías son de una voracidad insubsanable”, o que “La Gran Vía avanza destructiva”, pero también, en un giro muy propio del escritor, abierta al cambio, “dentro del núcleo de una vieja población se ha hecho el milagro de abrir un camino hacia lo moderno”³⁰. Esa fuerte operación quirúrgica de hondo calado —a la que se sumaría el Concurso Internacional de Ordenación de Madrid promovido por el Ayuntamiento en 1929 para la prolongación del eje de la Castellana, que dio lugar a una de las descripciones más exhaustivas sobre el estado de la ciudad en ese momento, *Memoria de información sobre la ciudad*—, nos habla del inexorable cambio que se va operando en la fisonomía de una ciudad que pierde paulatinamente su aire antañón decimonónico, tanto en sus aspectos físicos como sociales, y que tan bien había retratado literariamente el primer gran cronista de nuestra ciudad, Ramón de Mesonero Romanos. Todo este programa de actuaciones urbanísticas complementado con la creación de nuevas infraestructuras, creación del metro —cuya primera línea entre Sol y Cuatro Caminos, se inauguró en 1919—, la extensión —centro-radial— de la red de tranvías, la circunvalación del ferrocarril con la creación de una nueva estación, la proyección de un aeropuerto, se complementó con la apertura de nuevos hoteles, el Palace (1913) y el Ritz (1914) y edificios como la Telefónica

(1929), símbolo de la nueva escala e imagen arquitectónica de la ciudad, aún observable hoy en día desde la terraza del Círculo de Bellas Artes, otro edificio que también contribuyó a crear esa nueva imagen de ciudad convertida en metrópoli, junto con, por citar tan sólo algunos otros, el edificio Capitol o el Palacio de la Prensa. Cuando en 1929 se inauguró el Museo Municipal —museo que tuvo que visitar Ramón—, primer contenedor de aquel *Antiguo Madrid* de Mesonero en claro contraste (tradición versus modernidad) con la convocatoria del citado Concurso Internacional para la Ordenación de la Ciudad, Madrid estaba experimentando, en todos los órdenes, cambios profundos, reflejo de la intervención de los poderes públicos, económicos y técnicos de la ciudad. Los numerosos proyectos de reformas urbanas —algunos de cuyos ejemplos ya hemos indicado— elaborados en este primer tercio del siglo XX son el reflejo de la intervención no solo de los poderes públicos, sino también de numerosos profesionales —higienistas, ingenieros, arquitectos y urbanistas— que desde sus distintos saberes y desde ámbitos institucionales distintos, planteaban cambios y transformaciones bastante radicales sobre la ciudad decimonónica heredada. Los nuevos usos económicos —avance del proceso, aunque tímido todavía, industrializador, la consolidación del mundo empresarial y financiero, este último representado por esplendidos edificios en el triángulo comprendido entre la calle de Alcalá, la embocadura de la Gran Vía con el edificio Metropolis y la plaza de Cibeles— y los cambios sociales —reflejados en la consolidación de una clase media y una clase trabajadora con sus propios órganos de expresión— dinamizaban la vida política y cultural de la ciudad, alterando en gran medida, cuando no destruyendo, lo que, en términos genéricos, entendemos por costumbrismo. El modelo de ciudad

heredada, decimonónica, entraba ya decididamente en crisis, para dar paso a otra nueva y moderna. Aquel Madrid antañón, hacia el cual volcarían su nostálgica mirada los impulsores —de raíz conservadora y aristocrática— del Museo Municipal iba desapareciendo lenta pero inexorablemente, cambiando su aspecto y su fisonomía de ciudad preindustrial por el de una nueva urbe o metrópoli, a la que Azaña se refirió como “poblachón mal construido en el que se esboza una gran capital” y a cuyo proceso Corpus Barga se refirió gráficamente como “la batalla del cemento y del ladrillo”. Transformación que afectaría no solo a los aspectos materiales, sino también a la vida política, social y cultural. Aquel Madrid de la juventud de Ramón se iba convirtiendo, paso a paso, en una ciudad cosmopolita, con una vida social y cultural más activa y prolija —bastaría citar dos ejemplos paradigmáticos: la creación de la Residencia de Estudiantes (1910) y la creación de la Ciudad Universitaria (1927)—, semejante, en parte, a la de otras ciudades europeas, proceso al que no es ajeno la mejora de los sistemas de comunicación, especialmente en lo que se refiere a la prensa de información y prensa gráfica (que tanto juego van a dar en el proceso creativo de Ramón) o la eclosión del cine y de la radiodifusión, signos de esa modernidad y fenómenos a los que Ramón también dedicó su atención. En fin, un Madrid de contrastes y claroscuros, del que escritores como Unamuno, Azorín, Pío Baroja, el Valle-Inclán de *Lucas de Bohemia*, Azaña, Cansinos Assens o el propio Ramón Gómez de la Serna —él mismo “una generación unipersonal” en palabras de Fernández Almagro—, nos han dejado un espléndido, y contradictorio, retrato físico y moral de Madrid. Pero lo que ahora nos interesa es mirar con algo de detenimiento los domicilios que habitó Ramón Gómez de la Serna en Madrid hasta su

marcha definitiva a Buenos Aires cuando estalla la Guerra Civil en julio de 1936. Como escritor, Ramón Gómez de la Serna pertenece a una generación de intelectuales para los que —como ha señalado el profesor José-Carlos Mainer— “el nuevo hogar de los jóvenes ya no es una desolada redacción periodística ni los divanes mustios de un café, sino las salas de trabajo de una biblioteca o la soledad confortable de un despacho —fornado de corcho para aislarse del ruido de la calle como era el de Juan Ramón Jiménez— o convertido en un santuario personal como fue el de Ramón Gómez de la Serna”³¹. También subraya Mainer “la abundancia de personajes protagonistas —en sus novelas— que son ociosos hijos de familia desposeídos de su ámbito doméstico habitual, lo que revela mucho de quien no abandonó el hogar paterno hasta 1921, cuando tenía treinta y tres años”³². Eso nos hace pensar el despacho ramoniano como un anclaje de su psicología algo infantil e inmadura (en palabras también de Mainer), entregado en cuerpo y alma al oficio de escritor y “a cierta visión dramática y desesperada del mundo que se da de bofetadas con la trivialidad “años veinte” que habitualmente se le imputa”. Ha sido Juan Carlos Albert quien con mayor pulcritud ha establecido la periodización de los domicilios familiares y propios de Ramón en Madrid³³. Ramón, Javier, José, Eulogio Gómez de la Serna y Puig nació en Madrid el día 3 de julio de 1888 en el segundo piso del número 5 de la calle de las Rejas, junto al Senado en un hogar — como subraya su biógrafo Gaspar Gómez de la Serna— burgués³⁴. En este primer domicilio que Ramón recordaría en su autobiografía —*Automoribundia* (1948)³⁵— como un piso oscuro en una calle oscura, vivió hasta 1889, momento en que se trasladan sus padres a la calle Mayor, 82 —en la Cuesta de la Vega—, a una casa más luminosa y elegante,

donde viviría hasta 1895 y en la cual la decoración interior cobra cierta importancia, con “solemnes salas empapeladas de damasco con ribetes de oro; panzudos muebles isabelinos, rinconeras nutridas de *bibelots*, grandes cuadros y gruesas cortinas”³⁶. De este domicilio pasaron en 1895, por necesidades escolares del niño, a la Calle Corredera de San Pablo, 19, en un barrio de claras connotaciones galdosianas donde “la vida —apunta su biógrafo— irradiaba con mayor penetración sobre la ciudad” en un ambiente de “modesta vida mesocrática”, barrio popular con redacciones de periódicos, imprentas, teatros y cafés. Próximo al domicilio estaba la casa de la abuela materna, en la calle de Monteleón, que tenía para Ramón —como dice su biógrafo Gaspar Gómez de la Serna— varias fabulosas escapatorias, una de ellas, “dentro de la casa, la pequeña habitación misteriosa que la abuela había recubierto por completo, incluso techos y puertas, de cromos y estampitas de colores, regalo de los comercios, dando a Ramón —apostilla Gaspar Gómez de la Serna— la primera visión del estamperío que en el porvenir decoraría su propia vivienda”³⁷. Aquí vivieron hasta 1898, año en que sus padres se trasladan a Palencia. El siguiente domicilio madrileño estuvo situado en la Calle Fuencarral, 35-37, que ocuparon a finales de 1901 o principios de 1902 hasta 1903, cuando el escritor contaba ya con trece años habiendo despertado a la vocación literaria. Después se mudan a la Calle Puebla, 11, donde se instalan en 1903/4 hasta principios de 1920. En su *Automoribundia* recuerda Ramón disponer ya de una habitación —la que da sobre el portal— donde “preparo mi primer despacho con cosas del Rastro, con reproducciones en yeso y una chimenea de mármol”. Ese despacho —que otro de sus biógrafos ha calificado de “despacho prerramoniano”³⁸— fue acondicionado por él “con el

exuberante barroquismo que en adelante había de llenar siempre su casa grande o chica”³⁹. Gaspar Gómez de la Serna ha caracterizado esta etapa como la inscripción del escritor “en una bohemia literaria, desgarrada, pero con la retirada cubierta en la casa paterna”, donde, como recordó Tomás Borrás, “padres, hermanos, hermana”, allá en el piso de la calle de la Puebla “conspiraban tácitos, para la independencia, la omnímoda libertad del escritor”⁴⁰. Juan Carlos Albert ha sugerido dos ideas importantes en este sentido: ese primer despacho fue “un espacio íntimo de acumulación no sólo de objetos sino también de experiencias” y “el agarradero más íntimo, el espacio que no cambia y que le permite la continuidad [de su personalidad] a través de los distintos domicilios”⁴¹ a lo largo de su vida. Un despacho, siguiendo a Juan Manuel Pereira, al que cita Albert, donde se plasma la “voluntad testaruda de construcción de su propio mito [e imagen]”... “nada mejor que tener un despacho en que siempre está presente, rodeándote, tu mundo”. Dentro de lo que se deben de considerar las fuentes primarias para el estudio de los despachos de Ramón, a las que luego nos referiremos, podemos avanzar la cita coetánea del escritor mexicano Alfonso Reyes que Juan Manuel Bonet ha recogido en su fundamental análisis de uno de los despachos —el más emblemático, sin duda— de Ramón, el llamado Torreón de Velázquez⁴². Para Alfonso Reyes este despacho de la casa de la calle de la Puebla constituía “un exceso anti-higiénico de individualismo”. “Su estudio —escribe Reyes— es famoso: toda clase de cachivaches, lo amueblan, cuelgan de los muros, trepan hasta el techo. Cuadros y telas, candiles, esculturas africanas, peponas, un museo de muñecos rotos, objetos de cocina y de magia. No hay cosa estrambótica —prosigue el mexicano— que no tenga allí su representación, al lado de muchas

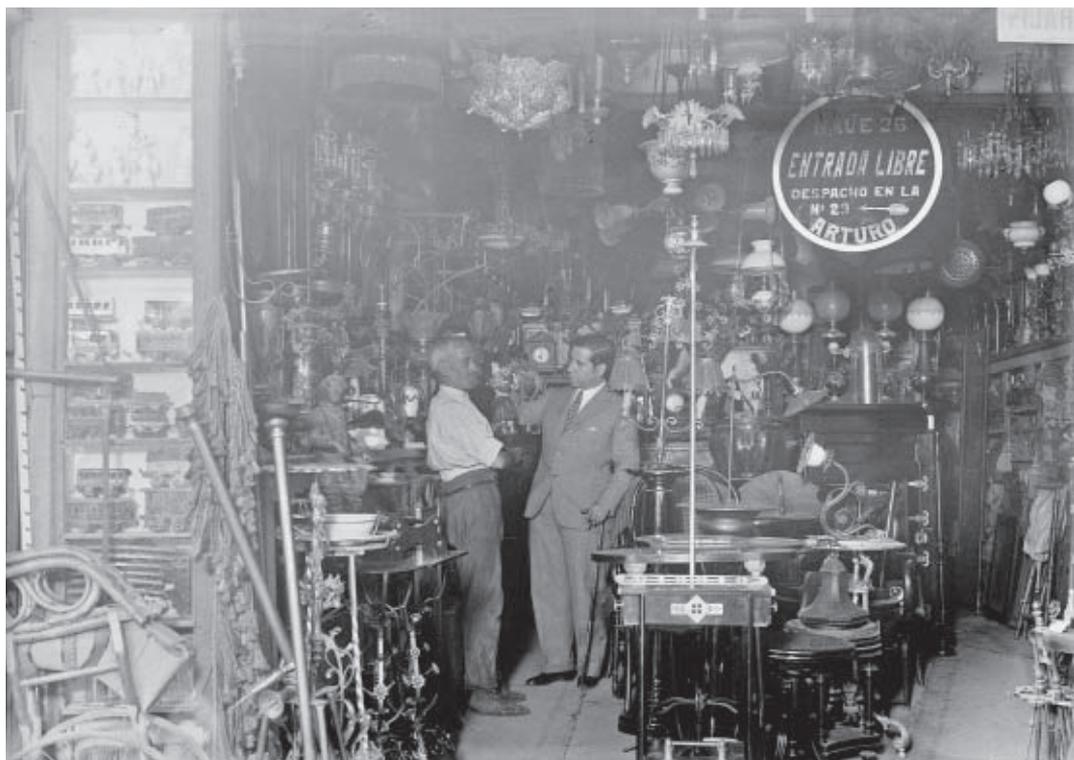
cosas bellas; de suerte que la majestad de una cabeza italiana contrasta con la estupidez de un zapato impar”. Santiago Vinardell, en cita también recogida por Bonet, ve este despacho de Ramón como “un templo o capilla que él se ha levantado a sí mismo” y cuanto cuelga de las paredes lo interpreta como “exvotos”. En suma, como señala Bonet, una suma de objetos que “nos hablan de un tradición de siglos” y también de “los objetos de su tiempo, objetos por lo general demóticos, y en muchos casos absurdos y, sí, estrambóticos” en los que el crítico ve un rasgo o concomitancia con Apollinaire. La construcción de este despacho de la calle de la Puebla coincide en el tiempo con la publicación de libros como *El Rastro* (1914), *El Circo y Senos* (1917), *Pombo* (1920) y el *Libro nuevo* (1920) cuyos rasgos fundamentales son, en palabras de Ioana Zlotescu, “la fragmentación del discurso literario, la valoración de lo efímero, la observación de lo mínimo, trivial, cotidiano y, por encima de todo, la omnipresencia de las greguerías”⁴³ conformando lo que se ha llamado *ramonismo*, y que tantas concomitancias muestra con la imagen y el contenido de los despachos. Esta investigadora y una de las más brillantes especialistas en Ramón establece un curioso y pertinente paralelismo entre el propio nombre del escritor y los despachos. “Ramón se encierra primero —escribe— en su propio nombre, “Ramón”, redondo, sin resquicio para posibles asechanzas, y después de recogerse en su nombre se instala en su despacho, rodeado por sus estamparios y protegido por las estrellas colgadas del techo, segundo círculo a su alrededor, microcosmos del universo”⁴⁴. *El Rastro* (1914) es a juicio de Juan Manuel Bonet “un libro torrencial, que significa la entrada en tromba, en la literatura de su autor, del mundo del objeto”⁴⁵, y que le sirve de teoría y de justificación para “explicar —como apunta con acierto

su biógrafo— su deseo de llenar de cosas el despacho” o como dice el propio Ramón refiriéndose al despacho de esta casa “quisiera llenar esto de cosas, cosas cualesquiera... quisiera envolverme en un Rastro”⁴⁶. El estado antihigiénico de individualismo que había subrayado Alfonso Reyes se entiende mejor con la afirmación de Zlotescu que señala que la acogida, en 1910, de su obra *El libro mudo* “había despertado en el mundillo literario en torno a un posible estado de locura del joven Ramón”⁴⁷. Después de vivir en esta casa de la calle de la Puebla hasta principios de 1920 —donde da comienzo la vocación de Ramón por rodearse de un ambiente de objetos, primero, y, posteriormente, de objetos e imágenes—, la familia se traslada a un hotelito en la calle de Doña María de Molina, 42, esquina a Lagasca —en una zona casi descampada de la ciudad— donde vivirá hasta 1922, y donde “reconstruye su despacho, desmontando todo lo que puede de su habitación de la calle de la Puebla”⁴⁸. Ese cada vez más abigarrado mundo de cosas que va extendiéndose y ocupando no solo el despacho donde escribe habitualmente Ramón sino la casa completa, está en estrecha conexión con la “casi cósmica riqueza creacional del mundo ramoniano, en su capacidad de ensayar sin fin perspectivas distintas y caminos diferentes, en su multivisión de la realidad” como ha escrito Gaspar Gómez de la Serna, y que acertadamente relaciona con una cita de Tomás Borrás que consideraba que Ramón tenía “ojos de múltiples ojos, como las moscas; con cada cual ve una faceta; ojos a un tiempo telescópicos y microscópicos”, que es lo que afianza su paralelismo con Picasso⁴⁹, otro artista de múltiples talleres abigarrados hasta la saciedad a lo largo de su fecunda y proteica carrera. Ese primer movimiento (o traslado) y varios que llevará a cabo a lo largo de su vida, es lo que le permitió al escritor y amigo Miguel Pérez

Ferrero en su pionera biografía, *Vida de Ramón* publicada en *Cruz y Raya* en 1935 fijar una imagen que define muy bien la relación del escritor con su entorno creativo, los despachos, al caracterizarle “como un caracol, Ramón sale con su casa a cuestras, con su cuarto a cuestras” destacando la portabilidad que esta obra adquiere con el devenir del tiempo y con la esencia misma de su construcción⁵⁰. Refiriéndose a la habitación de María de Molina, Pérez Ferrero señala que todas las cosas que Ramón va colocando allí “le dicen algo, algo íntimo y particularísimo que él de vez en cuando se aviene a revelar a sus lectores”⁵¹. Esa noción del cuarto a cuestras nos hace pensar en una reelaboración *sui generis* del *Viaje alrededor de mi habitación* de Xavier de Maistre —otro viajero inmóvil—, freudiano *avant la lettre*⁵². Después de abandonar este domicilio tras el fallecimiento de su padre, Ramón se independiza, con la herencia que recibe viaja a Estoril en Portugal donde levanta El Ventanal (cuya decoración y ordenación no conocemos, salvo parcialmente por alguna fotografía que se conserva)⁵³ y vuelve a Madrid, tras su paso por Nápoles, para instalarse en la buhardilla de la calle Velázquez, 4, a la que bautizará como *El Torreón*, donde viviría y escribiría ya independizado desde 1922 hasta 1933. Para Juan Carlos Albert esta vivienda representa “una especie de punto alto en su proceso de maduración en el mundo” y “refugio casi prototípico” que este autor relaciona con el libro del filósofo Gaston Bachelard, *La poética del espacio*: la casa como rincón del mundo y espacio de sus soledades⁵⁴. Al Torreón de Velázquez lo describió Pérez Ferrero en la biografía citada como “el tesoro de un pirata acumulado a lo largo de un vida llena de deslumbrantes sucesos. No podría imaginarse de otro modo que así, tan vario, tan rico, tan inesperado, amenazan con salirse las cosas por las ventanas del



Ramón en su despacho de la calle Villanueva. 1930.
Archivo Alfonso. AGA



Ramón con un chamarilero en El Rastro. Archivo Alfonso. AGA

Ramón con su muñeca. Archivo Alfonso. AGA





Ramón en su despacho. Archivo Alfonso. AGA





Ramón en su despacho. AGA

Ramón en su despacho.1933. MAC

Despacho de Ramón con la muñeca de cera. AGA

Despacho de Ramón. MAC

El despacho de Ramón por BON





Fotomontaje de Ramón con su muñeca.
En Miguel Ferrero, *Vida de Ramón*. 1935. MAC
Ramón en su despacho. AGA
Caricatura de Ramón por Enrique Garrán. 1923





Ramón en su despacho de Buenos Aires. AGA

Ramón y Luisa Sofovich en el despacho de Buenos Aires. AGA





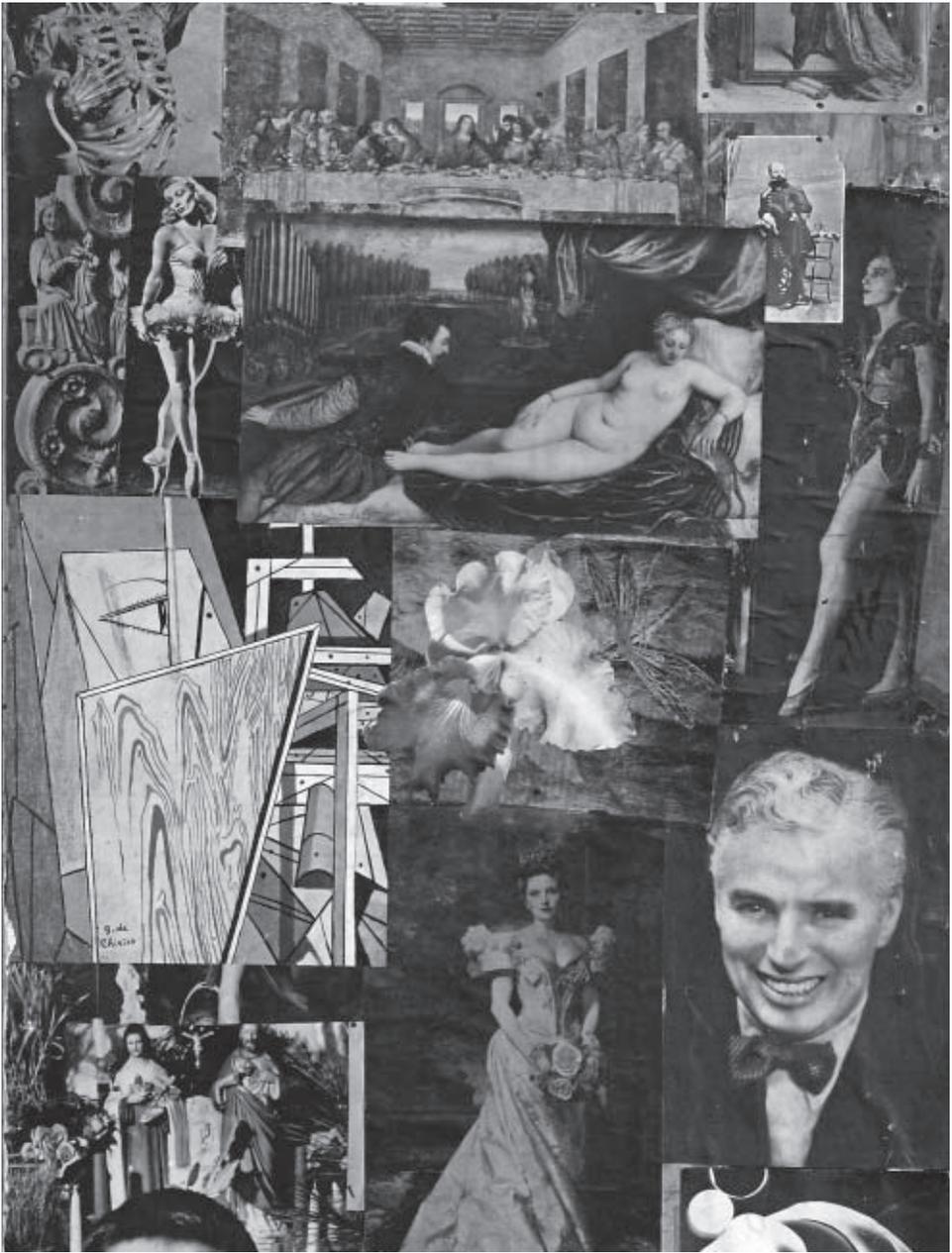
Luisa Sofovich en el despacho de Ramón
en Buenos Aires. MAC





Despacho de Buenos Aires. AGA

Despacho de Ramón. Biombos. Detalles. MAC



Despacho de Ramón. Biombo. Detalle. MAC

torreón”⁵⁵, y que también recordó Valery Larbaud al presentar su obra en Francia en 1923, con una de las descripciones que mejor reflejan la atmósfera fantasmagórica y saturnal de ese mundo ramoniano: “La habitación de Ramón encendida toda la noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es seguramente algo con lo que sueñan los que le conocen..., y cuando se viaja y se llega al amanecer a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón iluminado en el alba, allá lejos, en Madrid, como luz de navío en las avanzadas de Europa”⁵⁶. En él ya se sintió el escritor autónomo y dueño propio como recuerda en su *Automoribundia*⁵⁷. Bajo el epígrafe “El Torreón de marfil y de papel”, Gaspar Gómez de la Serna le dedica en su biografía varias páginas e incluye fotografías del exterior y del interior. Lo describe como “una habitación cuadrada y amplia, con pequeñas buhardillas adosadas a los costados, en una de las cuales Ramón improvisa también una alcobá más pintoresca que cómoda” en la que vuelca “el caudal de sus cosas, que venía en crecida desde la calle de la Puebla”⁵⁸: sus raros objetos del Rastro madrileño y de los anticuarios de París, de Nápoles y de Lisboa”⁵⁹. Tras enumerar algunos de los objetos que allí acumulaba el escritor —entre ellos “su segunda y definitiva muñeca de cera, de tamaño natural, que se hizo traer de París para que fuera allí, sentada en un rincón del sofá, alhajada, regalada y vestida por él, “piadoso testigo de mi vida” y además “trasunto de la mujer ideal”—, considera que esa torre que surge de su buhardilla es “un milagro literario... una auténtica torre de marfil: fanal inventado, torre de papel en levitación permanente sobre la noche del mundo para que el escritor, aislado allí en ascética fantasmagoría, se quemase como un fantástico fuego de artificio: espíritu ardiendo en lo más cimero de la ciudad”. “Puesto ante una gran mesa —continúa el biógrafo—, con

varios borradores a la vez y multitud de plumas estilográficas, envuelto en el humo de cualquiera de sus numerosas pipas —objeto que le identifica en numerosas caricaturas y fotografías⁶⁰—, calado su monóculo sin cristal, Ramón escribía y escribía sin parar —en un horario maratoniano que abarcaba toda la noche hasta el amanecer— multicreando con tinta roja sobre papeles amarillos para dar mayor verismo a aquel desangrarse vivo en que había convertido su existencia. Horas y horas de trabajo delirante en plena fiebre creadora; novelas, artículos, greguerías, ensayos....., todo. (...) Atraídos por esa luz del ramonismo viviente, acudirían —concluye el biógrafo— en progresiva u obligada peregrinación literaria a la torre de Velázquez poetas, intelectuales y artistas que vivían en Madrid o que pasaban por él”⁶¹. Uno de esos intelectuales que visitó el despacho fue el filósofo Ortega y Gasset, autor del fundamental libro *La deshumanización del arte* (1925), que como recoge Ramón en su autobiografía “fue donde vio claro el secreto del arte moderno”. En este libro, en el apartado “Supra e infrarrealismo”, Ortega sitúa en un mismo plano a Proust, Ramón Gómez de la Serna y Joyce, como “los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida—”. En otro momento, Ortega constata cómo “desde hace veinte años, los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas —en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid— [Ramón ya había escrito por entonces algunos de sus libros fundamentales y empezado a construir su despacho] se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba” y más adelante concluye: “Para el hombre de la generación novísima, el arte es un cosa sin trascendencia” y “todo el arte nuevo resulta

comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, consideraciones que parecieran escritas pensando en la poética ramoniana⁶². Sin embargo, la nómina de visitantes al despacho, y las razones y comentarios de su visita, está todavía por hacerse de forma sistemática. En la entrevista “Ramón, en el recuerdo”, Antonio de Obregón se refiere —con nostalgia apunta él— a esas visitas realizadas al torreón “a media noche, después de Pombo, algún sábado que Ramón nos llevaba consigo”. A la pregunta de “cuántos escritores extranjeros visitaron su torreón?”, Ramón le contesta que “Muchos. Allí estuvieron Mac Orlan, Jean Cassou, Paul Morand —otro escritor portátil—⁶³, que se quedó más estupefacto que ninguno, y otros...”⁶⁴. Otro ilustre visitante del que se tiene constancia por Luisa Sofovich fue el escultor Alexander Calder, que visitó el torreón después de las dos representaciones de su circo de alambres móviles que tuvieron lugar en la Residencia de Estudiantes los días 1 y 2 de febrero de 1933, que debieron de entusiasmar al escritor, autor de un libro fundamental sobre el circo y todo lo que ese mundo representa en la pintura moderna y de vanguardia del momento. Recuerda Ramón también la visita de Ortega y Gasset acompañado de “bellas damas y hombres inteligentes” y cómo, como ya hemos apuntado, Ortega le confesaba que fue allí donde vio claro el secreto del arte moderno..., “mi alegría mayor fue verle comprender la hilaridad de todo aquello, lo que yo había querido que se desprendiese de su conjunto...”, apostilla Ramón. Presumiblemente pasarían por allí, cuando menos, todos y cada uno de los efigiados en el cuadro de Solana, *La tertulia del café Pombo* (1920): Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Mauricio Bacarisse, Pedro Emilio Coll, Salvador

Bartolozzi y el propio Solana, amén de otros contertulios, cuyas semblanzas biográficas incluyó Ramón en sus libros dedicados a Pombo. Gaspar Gómez de la Serna recoge, aquí en el Torreón, la lectura de Ramón, a finales de 1929, de su obra teatral *Los medios seres* “en la madrugada, a las primeras figuras de la compañía y al propio Valentín Andrés Álvarez, autor teatral de éxito en ese momento”⁶⁵. “Aquel desideratum de cachivaches” como calificó Ramón al torreón de Velázquez en *Automoribundia* adquirió para el escritor y los amigos que compartían su ideario literario y pombiano la naturaleza de arquetipo, el de una imagen simbólica del inconsciente generacional del Ramón vanguardista. El Torreón de Velázquez era —recordó González Ruano en su “Falsa conversación con Ramón”, de 1955— “un mundo febril, cordial y disparatado”⁶⁶ y en la necrológica que le dedicó en ABC —“Ramón del alma mía”— el 15 de enero de 1963, escribió: “Cuando yo le trato ya tenía el torreón de Velázquez en la casa del Vizconde de Matamala. Recuerdo bien el famoso torreón abigarrado y loco, con la razón tremenda de la locura, con la sencillez de lo congestionado. Era como su literatura”⁶⁷. También Ruano dejó escrita una referencia al torreón en sus memorias: “A conocer a Ramón Gómez de la Serna me llevaron a Pombo, donde él tenía ya su famosa tertulia de los sábados. Copio —dice— de *Siluetas* parte de lo que escribí de Ramón: Sólo estuve una vez en su famoso torreón de la calle de Velázquez, cerca de Alcalá. Su mundo de objetos, muy de acuerdo con su sistema literario de ordenar a cada momento el puro disparate, me gustó bastante. Yo también soy bibelotista, rastrista, negrero de figuras negras, carnalero de caretas exóticas y anfitrión de santos mancos de madera y de Cristos terribles”⁶⁸. “La casa del hombre —escribe Ruano en otro lugar— ¿no es la

vida misma del hombre?. Dime cómo vives y te diré quién eres. Pero no por lo bien o por lo mal que vivas, que eso puede ser pura anécdota o simple alto o bajo de la existencia, sino por los detalles mínimos, por las preferencias casi subconscientes, por los clavos que empleas, por cómo has decidido que debe quedar esta mesa o aquel diván”⁶⁹. Joao Paulo Cotrim, en un texto sobre Almada Negreiros que pasó por Pombo también, ha recordado la visita al torreón del hispanista Fidelino de Figueredo, que vivió en Madrid desde noviembre de 1927 hasta julio de 1929⁷⁰. La relación de este espacio con la mirada es ineludible. A propósito del cubismo, Ramón había constatado que “el ojo debe ser pensante”, y “para ese ojo salvaje y pensante —escribe Pura Fernández— Ramón diseña un entorno abigarrado como el torreón de la madrileña calle de Velázquez... un taller que vertebra las artes plásticas y literarias en un escenario propio, el cuarto del “Ramonismo” donde, como sucede con el libro así titulado, se hermanan el trazo de la escritura y el de la ilustración”⁷¹. Los estudios recientes que mejor se han aproximado al mundo ramoniano apresado en sus despachos y en el torreón velazqueño, han sido el ya citado de Juan Manuel Bonet, que dio lugar a un libro magníficamente editado por la Fundación Wellington en 2002, en el que este gran especialista en la vanguardias históricas traza una visión panorámica y contextualizada de los distintos despachos del escritor, a cuya trayectoria literaria y artística ha dedicado otras muchas páginas⁷²; el texto de Ana Ávila y John McCulloch, “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna” (2002), incluido en el catálogo de la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, comisariada por Juan Manuel Bonet y el añorado Carlos Pérez, que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía en 2002 y el que este último escribió, “Ramón constructor” para el catálogo de la exposición *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna* (2004)⁷³. En “Ramón en su torreón”, Juan Manuel Bonet ha subrayado para entender los despachos ramonianos, entre otras ideas, la conexión con el Rastro madrileño, la influencia del poeta francés Guillaume Apollinaire, la influencia del *collage* y el considerar a Ramón, siguiendo a Emmanuel Guigon, como “uno de los grandes collagistas españoles”, cierta relación con el Malraux del “musée imaginaire”⁷⁴ y la relación por proximidad y paralelismo estilístico con, entre otros, los *Merzbau* del dadaísta Kurt Schwitters, el erudito Mario Praz y su casa museo, el fascinante artista americano Joseph Cornell, Pablo Neruda y su casa de Isla Negra, el apartamento de André Breton, la casa conquense —hoy fundación— de Antonio Pérez, el ático “inverosímilmente abarrotado” de Joan Brossa en Barcelona y otras conexiones literarias y objetuales con César González-Ruano y Juan Eduardo Cirlot. El texto de Ana Ávila y John McCulloch es sumamente sugerente por la cantidad de ideas que proyecta. Por un lado, los autores ven “ese mundo caótico de imágenes y objetos amalgamados y acumulados” vinculable con el “anhelo de liberar el proceso creativo” y como “espacio vital”, en que los objetos “recombinados por la imaginación del autor vendrían a ser material para sus famosas greguerías y novelas”. Ambos autores ven también en el despacho ramoniano “una expresión del subconsciente mismo, una forma de proveerle de una fisicalidad”, expresión de su “afán por lo visual” en íntima conexión con sus paseos por las calles de Madrid y el Rastro. Aunque no está desarrollada, sino solo enunciada, estos dos autores consideran que lo que “sin duda informa la disposición del despacho de Ramón”, es la

importancia que lo inorgánico y lo desarraigado tienen como eje central del arte de vanguardia de la época. Interesante también es la lectura que ellos hacen de la percepción que tenemos al mirar ese conglomerado de imágenes, donde “la pausa no está permitida” y cuya arbitrariedad produce [en el espectador] “una patológica inquietud”, lo que, a su juicio, le aleja de los fotomontajes de los dadaístas alemanes en los que siempre se explicitaba un mensaje. Sin embargo, en el incesante fluir de imágenes, advierten ciertos temas recurrentes como el cuerpo humano, el erotismo, los asuntos trágicos y cómicos, la muerte, los asuntos sacros, lo dionisiaco, reproducciones de obras de otros artistas, en las que predomina, aunque no de forma exclusiva, la figuración, escritores en sus despachos, dentro de un conglomerado enciclopédico que abarca desde la antigüedad a los últimos ismos. En definitiva, como algunos de sus personajes novelados, Ramón “se refugia en un espacio estético para escaparse de un mundo absurdo”, donde, sin perder de vista la realidad —cuya lección nunca abandonó— capta “el mundo transitorio y desintegrado de la sociedad moderna”⁷⁵. El Torreón de Velázquez puede ser considerado también como el epítome de la imaginación del escritor, de una “imaginación que —como señala George Aidi-Huberman a propósito de su estudio de la forma *atlas* (con la que también podría relacionarse el torreón ramoniano)— acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas “relaciones íntimas y secretas”, nuevas “correspondencias y analogías” que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo pensamiento de las relaciones”⁷⁶. A las relaciones propuestas por Bonet con otros compiladores de imágenes, podría añadirse —siguiendo a Aidi-Huberman— la confección del atlas *Mnemosyne* por el historiador Aby Warburg proyectado en 1905, que llevó a cabo en 1924,

cuando se reponía de una psicosis. Este atlas —escribe Aidi-Huberman— “fue la matriz de un deseo de reconfigurar la memoria, que quedó inconcluso a su muerte, en 1929, para el que utilizó no más de un millar de imágenes... que colgaba en una tela negra montada en un bastidor, del que tomaba una imagen fotográfica, obteniendo así una “mesa” o lámina de su atlas, que le permitía destruir el cuadro inicial y volver a comenzar otro”, propio de un trabajo sisífico, cualidad que también podemos atribuir al gusto de Ramón por la acumulación en sus despachos. La ocupación por Ramón del Torreón de la calle Velázquez se solapa unos años con la última casa en la que viviría en Madrid, en la calle Villanueva 38, desde finales de 1930 hasta julio de 1936, fecha en la que abandona España camino de Buenos Aires. La casa de Villanueva era un piso confortable “con cinco habitaciones sobre un jardín interior, en el que el escritor —nos cuenta Gaspar Gómez de Serna— puede instalarse más confortablemente. Pero —apunta— “ya la torre de marfil —que simbolizaba el Torreón de Velázquez— se tambalea”⁷⁷. En esa nueva casa —en la que “un día [el torreón de] Velázquez se volcó como una cornucopia, como un fabuloso cuerno de la abundancia en las habitaciones de Villanueva”⁷⁸—, “clava otra vez las mil bolas de cristal en su techo y coloca allí infinidad de objetos testigos de su vida en el torreón, y aun multiplica su profuso barroquismo inaugurando el nuevo estampanio que cubre las paredes y hasta el suelo protegido por losas especiales de cristal”⁷⁹. Es verdad —continúa su biógrafo— que, al dejar su vieja torre, siente ese doloroso desgarrón en el alma que queda perpetuado en un artículo de *El Sol*: “Torres más altas han caído; sí, ¡pero esta torre era la mía!”⁸⁰. Ramón le confesaría a Antonio de Obregón en una entrevista, que sí, que este nuevo despacho recordaba al torreón

de Velázquez, pero, matizaba “no tiene aquel hálito de excepción, aquella huida al ideal”. Su mujer, Luisa Sofovich, vio también en ese traslado una ruptura de Ramón —“liberado de esa neurosis que siempre le había querido hacer huir—, “con una parte de su pasado literario, de escritor libre, que recibía él solo, sin musa alguna a esas gentes que venían de todo el mundo a saludar al joven maestro”⁸¹. En esta casa escribió la biografía dedicada a *El Greco* encargada por la editorial C.I.A.P, publicada en 1935. Su biógrafo nos ha recordado que “llena su estudios de imágenes grequianas, con un biombo que él mismo se hace con reproducciones de pinturas de Doménico Theotocopulos”, primera mención contextualizada de este tipo de objetos que conocerán un nuevo desarrollo en su siguiente casa, ya en Buenos Aires. Pero la novedad mayor en este nuevo despacho fue la instalación por Unión Radio de un micrófono desde el que realizaría su “Parte del día” todas las noches o al menos varias veces por semana. Como ha señalado Nigel Dennis recientemente “el arte de Ramón, por su misma naturaleza es un fenómeno incontenible y multigenérico, que se vale de cualquier medio y aprovecha cualquier medio para expresarse... con una importante dimensión oral”, plasmada por Ramón en distintos ámbitos, como la tertulia de Pombo —“en cuyo foro informal, señala Dennis, se fragua un aspecto fundamental de la estética de la vanguardia—, las conferencias —“que constituyen algo así como la escenificación del ramonismo”— y las emisiones radiofónicas de las que se convierte en un asiduo colaborador. Esa colaboración con Unión Radio, abierta en Madrid a mediados de 1925, consistiría en emitir crónicas “desde su taller de greguerías” o conversaciones “sin aire de entrevista —como señaló el mismo Ramón— que la casualidad me lleve a sostener en mi despacho —como si se tratara de

un escenario— con alguna visita interesante”. Como ha recordado este investigador, Ramón anotaba multitud de sonidos raros “que llegan con las ondas. Así voy archivando y coleccionando mi material científico para el día que escriba la obra en dos tomos sobre *El silencio radiofónico*” y nos recuerda el reportaje en directo que hizo desde la Puerta del Sol el 21 de noviembre de 1929 transmitiendo sus impresiones de cuanto veía en la primera emisión en directo en España⁸². “Las programaciones de las radios —como ha señalado el profesor José-Carlos Mainer— tuvieron su parte en la popularidad de Ramón Gómez de la Serna (que protagonizaba a las siete de la tarde un breve programa, emitido desde su propio despacho en la calle de Villanueva)”⁸³. La salida de Ramón Gómez de la Serna de Madrid a Buenos Aires se produce en el tenso y vertiginoso contexto del inicio de la Guerra Civil en julio de 1936, “abandonó —escribe el profesor Mainer— el Madrid republicano por temor a la violencia callejera”⁸⁴ y aprovechando que en Buenos Aires se iba a celebrar un congreso de los PEN Club, “en agosto, decidió marcharse a la Argentina con su mujer”. “Otra vez —escribe su biógrafo Gaspar Gómez de la Serna—, después de empaquetar la obra de su vida y de poner, o creer que ponía a salvo en casa de Bartolozzi los cuadros que más quería —sus retratos por Viladrich y por Diego de Rivera— dejó al paio todo lo demás que le había rodeado, un infinito mundo de sus cosas que ya era inseparable de su figura como escritor”, desembarcando en Buenos Aires el 24 de septiembre de 1936 e instalándose en un pequeño piso en el número 1.974 de la calle Hipólito Irigoyen, donde viviría hasta su muerte en enero de 1963 y donde construiría —a semejanza de los anteriores— su último y definitivo despacho, a pesar de que, como recuerda en su *Automoribundia*, se juró a sí mismo que

“viviría en una habitación de paredes desnudas” con una sola mesa y una bombilla. Gaspar Gómez de la Serna nos recuerda que “allí... fue recreando poco a poco, con paciencia, fervor y sacrificio, el ámbito mágico de sus estudios madrileños. Su nuevo estamario se extendió más aún que en la casa de la calle Villanueva, de Madrid, alcanzando todos los niveles: paredes, techos, puertas, contraventanas, biombos... hasta llenarlo todo, si no era un único hueco que no quiso cubrir nunca por la superstición de que moriría el día que lo llenase”⁸⁵. “Todo ese mundo —de objetos— adquirido con esfuerzo, muchas veces quedándose sin un cuarto después de haber comprado una carátula o cualquier otro objeto con carácter, fue envolviendo como un capullo brillante y multicolor la crisálida del escritor puro; fue tejiendo en torno de él la tela de araña de la soledad, de su gran soledad de Buenos Aires. Soledad creadora que, como ha visto Francisco Rivas, “necesita envolverse de saturación exterior, apoyarse en la presión metafórica de sus increíbles y caleidoscópicas acumulaciones de estampas [y] objetos”⁸⁶. Así, su “secuestronario” de Hipólito Irigoyen “era el medio de crearse un mundo marginal que, pareciendo que repetía el ámbito mágico del torreón de Velázquez o de la casa de Villanueva, en realidad inauguraba una tercera dimensión, un campo de levitación, de auténtica ascesis, como muy bien vio Antonio Tovar, sin la comunicación que sus estudios madrileños tenían con el mundo en torno”⁸⁷. En este “secuestronario o antro ilustrado” como definió Ramón su despacho de Buenos Aires es donde va a escribir un libro decisivo, su autobiografía *Automoribundia* en la que, desde el recuerdo e intercalando fragmentos de otros libros, dejará numerosas apreciaciones de sus despachos y los objetos que fue adquiriendo a lo largo del tiempo, pero también de los procedimientos utilizados

para llevar a cabo lo que podríamos llamar su poética constructiva. *Automoribundia* constituye, sin duda, la fuente esencial, aunque no única, para el conocimiento y valoración de esa poética, por lo que, a continuación, nos detendremos, extractándolos, en todos los capítulos en los que Ramón dejó dicho algo de sus despachos. Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez, redactores de la fichas biográficas de los artistas y escritores que se incluían en la exposición dedicada al “Ultraísmo y las artes plásticas” consideran que aquí, en Buenos Aires, “más apartado de la vida pública... construyó un gabinete de trabajo poblado de objetos, todavía más extraordinario que los varios del mismo estilo que había tenido en Madrid, entre los que destaca el Torreón de Velázquez”⁸⁸.



Ramón Gómez de la Serna. *Cifras de París*, 9^a
Blanco y Negro, núm. 2.045, 27 de julio de 1930
Museo ABC, Madrid

II

*Es preciso decir todas las frases, soñar todos los sueños,
anotar todas las realidades, recorrer tan a menudo como sea
posible el mapa del mundo vano, del mundo que ha de
extinguirse de un golpe*

Ramón Gómez de la Serna
El novelista (1923)

El pensamiento vive en los ojos...

Ramón Gómez de la Serna
Ismos (1931)

Las fuentes literarias primarias para conocer la composición y los contenidos de los sucesivos “despachos” del escritor Ramón Gómez de la Serna son, en primer lugar, sus escritos. Fundamentalmente en libros como *El Rastro* (1915)⁸⁹; *La Sagrada Cripta de Pombo, II* (1924)⁹⁰ en donde ofrece un primer y reducido inventario comentado —“cosas de mi torreón”— de una parte de los objetos que se encuentran en él, acompañado por fotografías⁹¹; *Ismos* (1931)⁹²; *Ensayo sobre lo cursi* (1934); *Las cosas y el ello* (1934); “*La Torre de marfil*” (1943); sobre todo, su inigualable *Automoribundia* (1948)⁹³; y *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi Automoribundia* (1957)⁹⁴, a las

que habría que añadir sus novelas, se encuentran muchas referencias a diversos y muy variados objetos del mundo ramoniano, un mundo en sí mismo, pero siempre en estrecha conexión con los despachos. En *El Rastro*, enclave que Ramón no lo considera ni un lugar simbólico ni un simple rincón local, sino “más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes”, el escritor se ocupa, en epígrafes diferenciados, de: a) *un montón de cosas*, amplio inventario y miscelánea de objetos de todo tipo; b) *los interiores de los pisos* de los chamarileros a los que califica como “museo casero” que guardan cosas que “no venderían por nada del mundo”⁹⁵; c) *cuadros y fotografías* que, por el contexto, se intuye que se refiere a *retratos* que califica “como miradas descoloridas, miradas de otros tiempos”, que jugarán un gran papel importante en la configuración iconográfica de sus sucesivos despachos⁹⁶; d) *lo nuestro y nosotros*, donde por primera vez se refiere a su despacho⁹⁷: “por eso tenemos un gran inconveniente en volver a nuestro despacho y [no] encontrar allí todo lo que hemos cedido. Por eso retardamos la hora de volver a ver los objetos que hemos creído salvar, y que sin embargo continúan inmóviles en su oscuro tabuco”; e) *lo que no se vuelve a ver*, cosas por las que “tenemos y tendremos siempre el reconcomio de no haberlas comprado”, “por —apostilla Ramón—, irreflexión u ofuscación de un momento”. Así cita “dos ídolos negros que cuando volví a la tarde de aquel día ya no estaban”, “aquel cuadro borroso” que no adquirió por miedo a que se burlarán de él en casa, “aquella mascarilla de un desconocido” o un “espejo que dejé apalabrado, pero que por haber caído yo enfermo... lo vendió el maldito chamarilero, a quien odio desde entonces”, cosas que, como afirma, “han ido dejándome un vacío imposible de llenar, dejándome un poco trémulo y un poco ido”, afirmaciones que sugieren la

ansiedad psicológica de Ramón por los objetos. Es interesante subrayar que al referirse a los objetos que tiene sobre su mesa — cita las pipas “tiradas sobre ella”⁹⁸—, Ramón haga una de las reflexiones de mayor calado y profundidad sobre la significación y autonomía de los objetos y de su conexión con ellos: “Los objetos que no ceden al pensamiento nunca”. Por el libro desfilan también, en otros epígrafes, *armas*, *Cristos* —nos informa que compró una cabeza de tamaño natural “y me la llevé a mi posada”—, *costureros* —uno de los cuales le recuerda a otro que tenía su abuela, personaje que, como hemos visto, fue decisivo en el despertar de su apetencia por coleccionar imágenes recortadas y tapizar con ellas las paredes de las habitaciones. También lo que encuadra bajo el epígrafe de *orientalismos* —bordaduras de oro— que “entre la nota espesa y caliginosa de los objetos que escombran el Rastro las cosas orientales fulgen en verdadera profusión”, con pájaros maravillosos que —concluye— “solo hemos visto disecados en los museos arqueológicos”; *prendas de vestir*, a las que caracteriza como “pingos insignificantes, retales engurrñidos, todos mezclados, todos exangües como nada”, corsés obscenos, telas “caídas con flojedad, rotas sucias con el inimitable carácter de las banderas heroicas colgadas en las iglesias y en los museos”; los *hierros* que le producen la “más inerte melancolía” y que “parecen a veces espinas dorsales de esas que en los grandes museos de ciencias naturales representan a los animales antidiluvianos”. De este breve paso por *El Rastro* y las citas que hemos entresacado nos parece interesante recordar, además de las valoraciones que Ramón hace sobre los objetos, las referencias a los museos que, en el tiempo en que Ramón escribe este libro y comienza a coleccionar y formar su despacho, eran, por lo general, al menos en el ámbito de la cultura museística española,

verdaderos depósitos acumulativos de objetos, herederos de los sistemas museográficos decimonónicos en la forma de presentación. Ese “cariño por lo decimonónico” de Ramón lo ha subrayado el profesor José-Carlos Mainer⁹⁹. También Ramón es “uno de los ejemplos más acabados de esa mezcla de casticismo y cosmopolitismo, de vanguardia y tradición, que se dio en la primera parte del siglo XX”¹⁰⁰. Ello nos da pie para establecer una cierta afinidad museográfica entre los despachos de Ramón con los museos decimonónicos enciclopédicos, cuyo origen arranca de los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, que reunían en un mismo espacio especímenes naturales y objetos artificiales. Germain Bazin en su fundamental libro *El tiempo de los museos* le dedica un capítulo a “las cámaras de las maravillas”, *Wunderkammer* en Alemania, *Chambre des merveilles* en Francia o *Museum naturale* en Italia, donde los príncipes y coleccionistas “llenaban habitaciones de sus palacios de todo un revoltijo de objetos de mineralogía, botánica, zoología, teratología, matemáticas, física, química [y obras de arte]”¹⁰¹ en una curiosa amalgama con mayor o menor orden. Esas cámaras principescas fueron la base y el origen de los museos públicos posteriores. Hace ya tiempo comparé “a manera de cámara moderna de maravillas, que nos evoca las *Wunderkammer* de los siglos XVI y XVII”, el despacho de Ramón con aquellas, “puzzle de heterogéneas imágenes, que debe ser visto y entendido como el abigarrado emblema de la imaginería de nuestro tiempo y radiografía del trepidante ritmo, que en el campo de las imágenes imponía la vanguardia a sus acólitos y en la que Ramón oficiaba como sumo sacerdote”¹⁰². Pero también esa disposición de objetos e imágenes ocupando toda la superficie disponible de la habitación muestra una semejanza museográfica, más cercana en el tiempo lógicamente, con

la disposición con que se instalaban las colecciones privadas de la aristocracia y la alta burguesía de la época de la Restauración (1874-1923), periodo en el que Ramón va formando sus primeros despachos, y de la que es un magnífico ejemplo gráfico el lujoso libro *Los Salones de Madrid*, publicado en 1898 por *Monte-Cristo*, seudónimo del cronista santanderino Eugenio Rodríguez de la Escalera, con fotografías de Christian Franzen y prólogo de la escritora Emilia Pardo Bazán¹⁰³. Este libro es un magnífico exponente del *modus vivendi* y del coleccionismo de la aristocracia y de la alta burguesía de la Restauración. Emilia Pardo Bazán estrechamente relacionada con estos círculos, redactó un prólogo al libro en el que deja constancia de la naturaleza de aquellas colecciones y de su función educadora. “La impresión general artística que emana de los salones —escribe la escritora— se debe también a que en ellos, sobre todo en los de la aristocracia de vieja cepa, se exhiben las joyas del pasado, tapices, armaduras, cuadros inestimables, graciosas fruslerías de cristalería, bandejas repujadas, damascos de apagado color, majestuosos retratos de valonas y guardainfante, bargueños y muebles de concha. Todo esto —concluye— evoca la historia y enseña insensiblemente a discernir lo bello”. Tanto ella como Eugenio Rodríguez de la Escalera creían en los efectos civilizadores y pedagógicos de estos salones así como en el refinamiento social y el florecimiento artístico que generaban. En cada una de sus crónicas, *Monte-Cristo*¹⁰⁴ nos ofrece datos de esas colecciones, formadas generalmente por pinturas, miniaturas, armaduras, objetos arqueológicos, tapices, muebles, porcelanas, cerámicas, esmaltes, armas, plata y productos de las modernas fábricas, que reflejan el perfil coleccionista de aquellas clases, y que gracias a las fotografías incluidas en este hermoso libro conocemos su

organización y disposición, bajo formas yuxtapuestas que recubrían las paredes sin dejar apenas hueco alguno en las distintas habitaciones. Sin duda Ramón, amante de todo lo madrileño, tuvo que conocer este libro de *Monte-Cristo* y por eso no sorprende que junto con imágenes modernas y de arte de vanguardia insertara en uno de los paneles una imagen de uno de esos salones o de la sala de un museo de similares características, que bien podría corresponder al Museo Romántico¹⁰⁵. Parece tentador pensar que Ramón, con su despacho, representaba (y mostraba) el envés estético de aquellos salones: frente a los objetos de valor, los objetos vulgares; frente a las imágenes artísticas del pasado, las imágenes recortadas del arte moderno. En común: la disposición en el espacio, aunque Ramón con mayor profusión, con una clara tendencia barroca al *horror vacui*, barroquismo que Francisco Umbral, uno de los comentaristas más agudos sobre Ramón, ha asociado con la idea de circularidad¹⁰⁶. La disposición y organización de los elementos objetuales y gráficos de sus despachos es muy similar a la museografía no solo de aquellos salones sino también de la utilizada en esos años por el Museo Romántico (1921), el Museo Cerralbo (1924), la Exposición del Antiguo Madrid (1926) o el Museo Municipal (inaugurado en 1929) para organizar las obras expuestas, en los que el escritor pudo encontrar un referente visual¹⁰⁷. De ser así, resulta curiosa esa aproximación y asimilación en un escritor que en su juventud apoyó el Primer Manifiesto Futurista, que proclamaba, entre otras, la destrucción de los museos¹⁰⁸. Pero es más interesante y tentador todavía, desde un punto de vista interpretativo, establecer un paralelismo entre el efecto civilizador que Pardo Bazán hacía derivar de aquellos salones aristocráticos que reflejaban el gusto estético por el pasado y el efecto que Ramón perseguía con

sus objetos e imágenes yuxtapuestos, correlato de la modernidad, lo nuevo y la estética vanguardista, con las que Ramón proyectaba a los cuatro vientos como si se tratara de un manifiesto, desde su escenográfico despacho, los contenidos y los valores de la nueva cultura visual, basada fundamentalmente en la heterogeneidad y las mezclas. Esa imagen incrustada en su estamperío a la que nos hemos referido, que no es la única que pega y clava de este tenor, podría estar vinculada también con el parentesco que el escritor tenía con la escritora romántica Carolina Coronado, con la casa de Carmen de Burgos, *Colombine*, que frecuentó asiduamente por su relación con la escritora, o también con la profusión acumulativa de obras expuestas del Museo del Prado o el Arqueológico Nacional. Recordemos que en *La sagrada cripta de Pombo*, incluyó una fotografía suya con el entonces director del Museo del Prado, Sr. Beruete “al pie de la estatua de Carlos V” para ilustrar el apartado “Yo desnudé a Carlos V” (1921). En *La Sagrada Cripta de Pombo*, t. II (1924) ya advierte Ramón la necesidad de “hacer un libro para describir por qué me rodeé de cosas de carácter”, libro que desgraciadamente nunca llegó a escribir de forma monográfica y que hubiera constituido todo un tratado sobre coleccionismo y poética objetual. En diversos lugares de su inabarcable y reescrita obra va desgranando esa afición suya por los objetos, que dan sentido a su afán coleccionista, y se hace eco además, pero sin desvelarlos para nuestra desgracia, de los comentarios que escucha a otros artistas o escritores sobre los objetos que le rodean, y, en una finta no exenta de originalidad, se refiere a los que le sugieren aquellos que no posee y que él comprende que “faltan en mi conjunto” y, concluye, “adquiero apresuradamente”. Así, nos deja vislumbrar, pero sin llegar a concretar, cómo uno de sus ídolos negros “que tanto

decoran mi despacho”, uno entre todos, “entusiasmaba al escultor cubista de origen lituano Jacques Lipchitz”, otro visitante de su despacho. También Ramón ensaya en este libro varias caracterizaciones de su despacho al referirse a él como “ese conjunto abigarrado y monstruoso” producto de una “polifaceta práctica y pura”, términos que cuadran muy bien también con su sentido de la vida y la literatura. También estos términos nos ponen en la pista del carácter popular y antielitista —el envés de lo que hemos subrayado a propósito del libro prologado por Emilia Pardo Bazán— de los objetos recolectados en sus correrías por El Rastro y en los comercios de las ciudades en las que vivió, y así hace hincapié, antes de dar comienzo al inventario que atesoran estas páginas de *La Sagrada Cripta de Pombo* que “no abunda en antigüedades mi cámara de trabajo; no soy rico para eso”, juicio que volvería a repetir en Buenos Aires y recogería en su *Automoribundia* subrayando doblemente el carácter, por un lado, antiaristocrático respecto de otras formas de coleccionismo, especialmente las que reflejaban los salones de la nobleza y la alta burguesía de la época herederos de las formas decimonónicas, y, por otro lado, el carácter pintoresco y popular de sus colecciones. Ese pintoresquismo al que hemos aludido lo ejemplifica Ramón, entre otros muchos, en el comentario que hace del lienzo *La muerta viva* que asegura perteneció al escritor romántico duque de Rivas, que representa a una mujer mitad viva, mitad esqueleto. Y “así —escribe— se puede vivir en la confinación de un despacho sin prohibir que lo pintoresco juegue y se congregue alrededor”, para terminar afirmando “bonito es vivir en la paradoja alternada... no puedo sentarme a la mesa de trabajo sin mirarla”. Esa vivencia paradójica y subjetivista, propia de lo romántico también, y la búsqueda sin cuartel de lo diverso y a veces bizarro,

podemos interpretarlo como una clara alusión a las coordenadas que enmarcaron sus búsquedas objetuales y al afán hipercoleccionista que exhibió Ramón a lo largo de su vida. En este mismo libro evoca una conferencia —que puede considerarse asimismo fuente primaria— dada por él en Bilbao sobre los principales humoristas, reseñada en el periódico *El Liberal*, en la que “divagó sobre cómo se debe decorar el despacho”. Además de la serie de objetos que relaciona al comienzo del capítulo, bajo el epígrafe “Cosas de mi torreón”, Ramón comenta en cincuenta y seis entradas, acompañadas de sus correspondientes fotograbados, entre otros, la muñeca de cera, el cuadro citado de la *muerta viva*, su mascarilla hecha por Bartolozzi, los ídolos negros, un payaso de porcelana adquirido en el Rastro, la lápida de Anita Fonseca, la mano florero, un espejo convexo o el popular barómetro del fraile, en ese abigarrado espacio que aquí define como “la jaula de mis cosas”, en lo que puede ser considerado el primer inventario (comentado) de su despacho. En *Ismos*, libro que resume como ya se ha apuntado el conocimiento de Ramón sobre las vanguardias, se refiere tanto a su despacho como al de otros escritores y artistas que nos sirven como modelo de comparación con el suyo, tanto para detectar afinidades como diferencias. Al tratar sobre Apollinaire —en el capítulo dedicado al *Apollinerismo*—, Ramón recuerda la comparación que la pintora y grabadora Marie Laurencin, compañera del poeta francés —y otra de las visitantes al despacho ramoniano—, hizo de su despacho: “¡Este despacho, cómo se parece al de Apollinaire!, exclamó madame Laurencin, que durante una época fue muy amiga del escritor”, y que refugiada en Madrid, al declararse la Primera Guerra Mundial, visitaría a Ramón. No será esta la única vez que Ramón evoque el despacho de Apollinaire, del que nos informa

también de la existencia de unos “visillos simultaneistas detrás de los que él trabaja desde por la mañana muy temprano”, regalo de Sonia Delaunay. Del despacho donde escribía Apollinaire tenemos una descripción, publicada en 1954, por André Bretón cuando visitó al poeta siendo joven, que merece la pena recordar aquí: “El piso era exiguo, pero accidentado; había que deslizarse entre los muebles soportando numerosos fetiches africanos o polinesios mezclados con objetos insólitos y las estanterías donde los montones de libros con las pastas amarillas de entonces, como dijo muy bien: “simulaban palas de mantequilla” y no era menos favorable, a continuación la atmósfera (...) En las paredes, que eran bastante bajas, los cuadros, colgados casi sin intervalos, eran otras tantas escapadas a mundos aventureros o desconocidos. Vuelvo a ver un cuadro del periodo azul de Picasso... uno o dos de Derain, telas deslumbrantes del “rayonista” ruso Larionov y sobre todo de Chirico (...). Apollinaire tenía a su alcance una pequeña cantidad de objetos de gusto dudoso: me acuerdo del horrible tintero de bronce dorado, efigie y recuerdo del Sacré-Coœur y la pluma en forma de [rama]”¹⁰⁹. La visita a la casa de Apollinaire —comenta Agnés de la Beaumelle— fue para Bretón “mucho más estimulante que a la de los museos, a excepción del de Gustave Moreau” y “Bretón hablará de la fascinación que sobre él ejerció la colección del poeta, que le enseñó el gusto por lo heteróclito y por las cosas “a contrapelo”. Salvando las distancias en cuanto a obras artísticas de importancia, *picassos*, *chiricos*, etc, la semejanza y coincidencias —objetos de gusto dudoso, muy de Rastro, y abigarramiento—, parecen evidentes. No ocurre, sin embargo, lo mismo con el estudio de Breton, “abierto (y de qué manera) —como subraya Isabelle Monod-Fontaine— a los amigos, a las actividades colectivas, sueños, comités de redacción,

encuestas y juegos diversos”¹¹⁰. Basándose en la documentación gráfica conservada, sobre todo la de los años cincuenta y sesenta, porque la anterior a la guerra es escasa, la autora afirma que “nada impide considerar el estudio como algo sometido al imperativo bretoniano de “la belleza será convulsa o no será”. Advierte también que el estudio —y sus colecciones— está organizado en parte “sobre el principio del embotellamiento, del encajonamiento”, bajo el principio que rige la yuxtaposición de elementos de origen diverso como muchos de los poemas-objeto concebidos por Breton. Lo compara también con una gruta, un lugar también de ocultamiento, “donde se amontonan —desde 1922 hasta su muerte en 1966— día tras día los hallazgos, los objetos de encuentros obstinadamente (...) al parecer casi cotidianamente”¹¹¹. Ese “mundo en miniatura” o “lugar sin edad, situado en cualquier parte fuera del mundo de la razón” uniría “estrechamente —concluye la autora— al piso de Apollinaire al estudio de Breton”. Ese mundo en miniatura nos evoca *El Aleph* borgiano¹¹², también la idea de un lugar adánico, cualidad que acompaña, sin duda también, al mundo ramoniano de los despachos. “En medio de las estanterías repletas de libros —señala Agnés de la Beaumelle— reina una increíble acumulación de pinturas y objetos: objetos populares y encontrados —bastones, moldes de pasteles, botellas, raíces, piedras, curiosidades de todo tipo... objetos primitivos... pinturas anónimas compradas en los mercadillos, y obras de sus recientes amigos... En el centro de las paredes, completamente recubiertas, se despliegan los prestigiosos vestigios de lo que fuera su “primera colección”, la que constituyó hasta 1929-1930”¹¹³. Sin duda, los talleres de Picasso ejercieron una profunda impresión en Breton. “Ambiciosa —concluye Agnés de la Beaumelle— el estatuto de obra de arte para el

lugar en el que vive, para el espacio del estudio, al que intenta dotar de un sentido mediante la presencia de todos los objetos que ama”. La casa, el despacho o el taller como forma artística que une, salvando programas, diferencias y calidad de objetos, a estos tres autores, Apollinaire, Breton y Ramón Gómez de la Serna bajo el lema bretoniano: “La casa que habito, mi vida, lo que escribo”¹¹⁴. Pero volvamos al Ramón de *Ismos*. De Marinetti, del que tradujo su *Manifiesto futurista*, nos dice que “en su despacho tenía un telescopio”. Al referirse al *Picassismo* relata su visita a Picasso, en 1916, en el pequeño hotel de la rue Victor Hugo, donde el malagueño vivía por entonces. En el estudio, situado en el piso de arriba, “todo estaba lleno de ídolos pegados a la parte baja de las paredes, como niños negros en un colegio de ídolos infantiles. Picasso —continúa, como queriendo subrayar su afinidad y común interés por estas obras artísticas tan estrechamente vinculadas con los hallazgos formales de Picasso— adelantó hacia mí alguno de los mejores como maestro que presenta a sus alumnos más aventajados. En las paredes —concluye— había pegados retazos de todo, juguetes de niños y aparatos de música hechos con una caja de cartón, hilos y una caña; puros dermatoesqueletos de los instrumentos de cuerda puros”. En este capítulo dedicado al *picassismo* nos ha dejado Ramón una de las frases más inquietantes respecto de su consideración acerca de la fotografía si proyectamos dicha consideración en el contexto de sus sucesivos despachos y el papel que esta jugó en la decoración de todos ellos, cuando afirma, por contraste con la obra picassiana y sus búsquedas plástico-formales, “todo lo que colinde con la fotografía es repugnante, porque la fotografía es un ojo prehistórico”¹¹⁵. En el capítulo dedicado al *Negrismo* vuelve a recordar sus queridos ídolos negros de los que

dejó constancia, como hemos visto, en *El Rastro* y *La sagrada Cripta de Pombo*. En este capítulo afirma categórico “desde hace años, desde antes del cubismo, que ha sido el iniciador del gusto por el arte negro, yo tenía ensalzados en mi despacho los más hermosos ídolos negros. Los había capturado en las selvas africanas del Rastro, en la región de los lagos del Rastro, allá abajo, en la que yo llamo la plazoleta central”. Cómo pudieron llegar al Rastro madrileño esas esculturas africanas —si es que no eran imitaciones de un comercio *ad hoc*— es cosa merecedora de estudio. Quizá pudiera relacionarse ese comercio de esculturas africanas en ese tiempo con el Museo de Antropología, situado cerca de allí, en Atocha y sería muy sugerente conocer quién, a parte de Ramón, se interesaba y coleccionaba, en Madrid, en esa época, este tipo de esculturas, tan apreciadas por los artistas de las vanguardias. Otra referencia ramoniana a sus ídolos africanos es la admiración que tuvieron por ellos el pintor mejicano Diego Rivera y el mencionado escultor rumano Lipchitz cuando estuvieron en Madrid y los vieron en su despacho. A estas esculturas —ídolos como él los llama—, “yo les debo —dice— muchas inspiraciones, y más que nada, esa netitud que a veces consigo”. Esta última frase, así como el término que utiliza con intención formal —netitud— nos abre a una dimensión muy interesante que es la influencia de cuánto le rodea en su despacho, de ese abigarrado dispositivo de imágenes y cosas que le envuelven literalmente cuando ejerce su acto creativo por excelencia, la escritura, rodeado de objetos e imágenes de todo tipo, que le lleva a afirmar (y confirmar) en el capítulo dedicado al *Estantifermismo*: “Se es un poco hijo del ambiente de las cosas en que se vive” o “el creador de reclamos extraordinarios amontona objetos”. La casa de los Delaunay en París es también para Ramón “andén de

novedades”. En el capítulo dedicado al *Simultaneismo* nos habla de la actividad de Sonia Delaunay dedicada a decorar habitaciones, de su invención del biombo eléctrico —recordemos la plasticidad de los biombos ramonianos elaborados mediante *fotocollages*—, o cómo “un día Sonia decora la casa de poemas y a mí me pide uno... dando vueltas a la idea, y después de comprar dos grandes pliegos de papel que encolé por la mitad, inventé el *Abanico de palabras*”, y de ahí a los trajes poemáticos, las paredes con grandes círculos de color o las columnas del *Ball Bullier* con poemas largos, invenciones también de Sonia. Respecto de los “célebres” biombos ramonianos podemos señalar como un antecedente los que aparecen mencionados en la casa del personaje de Odette en la novela de Marcel Proust, *A la búsqueda del tiempo perdido*, “biombos en los que se había fijado fotografías, lazos de cintas y abanicos”¹¹⁶. En *Ismos*, Ramón deja ver claro cómo esa profusión de objetos e imágenes que le rodearon toda su vida fueron para él símbolo y cifra de la vida moderna, “entremezcladora de imágenes y cosas” que es así como la define en el capítulo dedicado al *Novelismo. Ensayo sobre lo cursi* (1934) se ha considerado uno de los textos clave de la poética ramoniana¹¹⁷, en el que el escritor se ocupa, en primera instancia, de la categoría de lo barroco, en un tiempo en que este estilo empezaba a ser estudiado por la historiografía artística en profundidad. En este texto, Ramón se autocalifica y define como un “extravagante callejero”, que enlaza con lo baudeleriano, y, de forma más próxima, con la poética surrealista, vinculada con el azar y la ciudad¹¹⁸. Asocia lo barroco al “adornismo” como síntesis entre la vida real y el ideal. Cita a Dalí y a su “automatismo ornamental” tan estrechamente vinculado al Modern Style, al que el pintor catalán le dedicó páginas memorables. Pero Ramón asocia

también lo barroco a lo cursi, categoría sobre la que muestra cierta ambivalencia: “Recuerdo —escribe— que fui un experto en descubrir lo cursi malo en los escaparates, como cazador del objeto más idiota que había en cada plaza”, aunque a renglón seguido afirma: “siempre he tenido el deseo —mis amigos lo saben— de tener un gabinete enteramente cursi; pero nunca he tenido esa habitación de más en que crear ese gabinete”, estableciendo así una clara diferencia entre el contenido de su despacho con ese otro especializado en cosas cursis, y apostilla “nada de reconstrucción de una época, sino conglomerado de todos los objetos cursis que he ido viendo en almonedas y Rastros”. Un texto complejo, relacionado con el psicoanálisis, es *Las cosas y “el ello”* (1934) publicado en la orteguiana *Revista de Occidente*, donde Ramón se autocalifica como “el protector de las cosas”. En este denso escrito —que consta de dos apartados—, le interesa relacionar el alma de las cosas, el misterio que estas desprenden y la identificación de los objetos y los seres humanos: “nosotros somos objetos para los demás seres”, escribe al inicio del ensayo. “Las cosas —nos dice— siempre han sido para mí ostensorios de la fuerza cohesiva del mundo en el que es indiferente ser una cosa u otra”. Y nos ofrece, a renglón seguido, una de las claves de su *modus vivendi*: “No vamos ya por un mundo de homogeneidades tranquilizadoras, sino por un mundo heterogéneo que requiere que humorismo y seriedad colaboren para no estrechar la vida. Para no atormentar el modesto vivir. De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa reforma transformadora del mundo que le da mayor sentido. (...). Pero las cosas y los objetos no son importantes por sí en último término, sino porque todo el universo es superposición de cosas.”, y apostilla: “Lo que en realidad maravilla al hombre es ver cosas superpuestas” y “lo

que nos abrumba es la superposición”. Después de esas reflexiones sobre las cosas, entra “la teoría nueva” que quiere insinuar: “cómo caen las cosas en lo subconsciente [el “ello”] y hasta en el inconsciente”. En “ese hueco” (que es para Ramón el subconsciente), “en ese fondo de bohardilla¹¹⁹, hay personas, gestos, conversaciones... pero, sobre todo, hay cosas”, y muy en su estilo, empieza una enumeración típicamente ramoniana de cosas que vincula con sus impresiones y recuerdos: el quicio de una puerta, la ranura de una máquina tragaperras, un frutero de cristal, los termómetros, los hules, un fanal de cristal, un escaparate de objetos de mimbre, otro de una dulcería, colchones, pasamanos, una piedra, el brillo de los cañones en el Museo de Artillería — otra vez los museos—, un cucharón de plata, un lazo de terciopelo, unos zapatos, una sombrerera, una perinola de madera, la pelota de goma, los pisapapeles, “aquellos coágulos de cristal” que asocia con “un viejo caserón de familia” en donde los vio por primera vez, un veráscopo “que fue el primer objeto que dio tema de naufragio para mis sueños”. “Las cosas —escribe— nos dan un ejemplo de calma por lo casi homogéneas que son dentro de su heterogeneidad y señalan su posición en el mundo con individualidad perfecta” y concluye “¡Cuántas cosas en “el ello”... Todo un caudal poético abandonado...”, que él intentaría restituir en su ámbito más íntimo: su despacho. En “*La Torre de marfil*” (1943), Ramón hace una defensa, especialmente brillante, de su actitud como escritor ferozmente independiente, aislado en ella en los momentos de creación, pero sin desvincularse de la calle. “En modesta Torre de Marfil —escribe— he vivido siempre y he vuelto a rehacerla muchas veces”, allí “me sentaba a escribir y miraba con piedad mi interior carcelario y cargado de imágenes como un infierno mejorado, el horror al vacío vencido”. La

Torre de Marfil está estrechamente vinculada para el escritor con la ciudad, “el único producto original de los siglos y eficiencia de la civilización”, afirma. Frente a la Idea en abstracto opone, los escaparates, un *leit motiv* ramoniano decisivo: “un escaparate de discos vale más que un escaparate de libros extremistas” y “un escaparate de Kodak alienta la vida” y “no es comparable con la Idea... ese escaparate de pescadería en que se reúnen pescados de distintos mares”, “los escaparates amontonados de las tiendas de ultramarinos”, “los escaparates de maquinarias inútiles”, “los letreros”, “la ciudad como compiladora de cosas, con su domingo de Museos gratis, con sus escaparates de ferreterías y relojerías” hacen de esa Torre de marfil un espacio conectado con el espacio urbano; “el torreósofo —a partir del término torreón inventa otros nombres derivados de esta palabra— no puede vivir sino en medio de la ciudad, bajando a los mesones populares y a los otros, hablando con todos, observando la calle”. “He visto zapateros de portal con Torre de marfil”¹²⁰. “La raíz del mundo está en ella más de lo que parece... en el porvenir habrá que fomentar la Torres de Marfil y habrá Torres de Marfil baratas para obreros”¹²¹. En su introducción a la edición de *Automoribundia (1888-1948)*, titulada “Preámbulo al espacio literario de los ‘Escritos autobiográficos’”, Ioana Zlotescu ha subrayado dentro de esa constante “voluntad autobiográfica” de Ramón, entre otras “facetas y costumbres que serán permanentes” en el escritor, el “apego a su despacho, como cubículo de su intimidad”. También recoge la especialista una anécdota vertida por Josep Pla en *Destino* [15 de febrero de 1958] de cómo, pese a la enormes dificultades económicas que atravesaban el escritor y su esposa Luisa Sofovich en Buenos Aires, cuando Ramón “se encariña con alguna cosa, la compra” y este le confiaba a Plá:

“tengo un piso lleno de cosas fantasmales y divertidas”. Recuerda también la investigadora cómo en España, en los años centrales de su actividad se le consideraba a Ramón un “maniático de los cachivaches” en la corriente de otros apelativos poco favorables puestos en circulación por Cansinos-Assens en sus memorias, *La novela de un literato* y, lo que nos parece más significativo por metafórico, cómo “Ramón asociaba la vida a la muerte y la plenitud al desgaste, metafóricamente presentados estos contrastes a través de la realidad del Rastro, playa final de objetos y prendas que fueron algún día símbolos”¹²². Sin duda es en este libro de título quevediano, *Automoribundia*, donde encontramos más referencias e ideas relativas a la cosmovisión de los sucesivos despachos que Ramón “construyó” y “reconstruyó” en incesante puesta en escena a lo largo de su vida, en correlación con su obra escrita y hablada. En el capítulo II de *Automoribundia* (en adelante solo se indicará el ordinal)¹²³, Ramón evoca, en su infancia, los museos “cuando también todo era museo en el entrar a vivir, verdaderas cosas de museos todas las cosas cotidianas”, dispositivo, creemos, que forma parte esencial de la genealogía íntima de sus despachos, sin olvidar que, en su juventud, había saludado, al traducir el *Manifiesto futurista* de Marinetti —como hemos apuntado—, la propuesta de destrucción de los museos. En VII, vierte una imagen que le debió de causar una profunda impresión y atracción: “pero lo que nos daba la idea de liberación y la sensación de un puesto [entiéndase ocupación o actividad] bueno en la vida era el platero del portal con sus relojes y sus pendientes colgados en la pequeña vitrina, que nos suspendía de encanto porque representaba la orfebrería solitaria y personal independiente”. Esa alusión a una vitrina se hará extensiva con el tiempo a su interés por los escaparates de las ciudades, que están muy

presentes en su literatura y en algunos de sus dibujos¹²⁴. En su libro *Variaciones* (1922) dedica un artículo a un “escaparate de cacharrería” a los que asocia significativamente con el Arca de Noé¹²⁵. En XI, se refiere al “cuarto misterioso” [el retrete] donde “la abuela había pegado todas las estampas que regalaban en los paquetes de chocolate y otras estampas de cuentos de niños y obsequios de almacenes y perfumerías. El cubículo estaba cubierto por completo... desde el techo al zócalo, incluido el revés de la puerta. ¡Apoteosis del cromo!. Allí aprendí —confiesa— mi afición a llenar las paredes de las casas que habito —techos y puertas también incluidos— de todas las estampas que colecciono en libros y revistas”. Esta formulación es importante porque refleja dos aspectos esenciales en la formación de los despachos ramonianos: la vinculación con la cultura gráfica de la sociedad de masas del primer tercio del siglo XX —marcada por una fuerte implantación social— y el papel que las imágenes juegan en ella. También por los procedimientos empleados, que además de técnicos también podemos considerarlos conceptuales, en un entramado que abarca distintas acciones: selección y recorte, yuxtaposición, pegado y clavado, hasta constituir una unidad que bautizó como “mi estampario”. En XIII, evoca los papeles pintados con que se recubrían los vasares de las cocinas, y apela a la existencia de estar seguro que “hay algún coleccionista” de esa clase de papeles que representan —otro rasgo de la cultura popular que Ramón conoce y valora— “la vida de la modestia española” que tan bien expresaba su querido y añorado Rastro. En XXVII, recuerda su “primer despacho con cosas del Rastro, con reproducciones en yeso” en el caserón de la calle de la Puebla, donde vivió entre 1903 y principios de 1920, en el que “la idea del Rastro como almoneda literaria y demás aportaciones

curiosas, originales, se vincula con en este primer despacho en conexión —como ha comentado Rafael Florez en la biografía citada— con su “imparable incontinencia e incontinencia de grafómano”. Este despacho es el que refleja el retrato que le pintó el mexicano Diego Rivera en Madrid, en 1915, cuando Ramón organizó la exposición *Los Pintores Íntegros* a la que ya hemos aludido. Este retrato de Ramón es una pieza clave —tanto como fuente gráfica como literaria primaria, por la glosa que Ramón hace de él—, que nos sitúa en el epicentro del universo ramoniano de sus despachos. Ya en *Ismos*, en el capítulo dedicado al *Riverismo* Ramón traza el significado de esta obra, después de confirmar “Yo tengo en mi despacho mi retrato cubista, pintado por Diego Rivera”, que colocó en la cubierta del libro con intención referencial¹²⁶. La exposición del retrato en el escaparate del Salón Moderno en la calle del Carmen causó un gran escándalo (y publicidad para Ramón) y como el mismo recordó en *Automoribundia* “en el interregno de esa muestra de Arte nuevo, Diego Rivera pinta mi retrato cubista, pero al segundo día se recibe una comunicación de la policía mandando se retire el cuadro por cómo está provocando un escándalo público constante”. En el catálogo de la exposición, Ramón había arremetido contra el retrato museable, al que oponía estos nuevos retratos que “intentan el frente, el perfil y la espalda” y “dar la cifra intransferible” del retratado en un entramado compositivo basado, como en este caso, en la simultaneidad y las innumerables visiones del objeto. Según un especialista en Rivera —Olivier Debrosis— este retrato de Ramón —en el que se plasma el ambiente que le rodea al escritor en su despacho donde escribe¹²⁷— pertenece a la etapa cubofuturista del artista (que abarca los años 1914-1917)¹²⁸. Ramón Gómez de la Serna que se



Despacho de Ramón. Aparador. MAC



Despacho de Ramón. Biombo. MAC







Despacho de Ramón. Biombo. MAC





Despacho de Ramón. Biombo. MAC

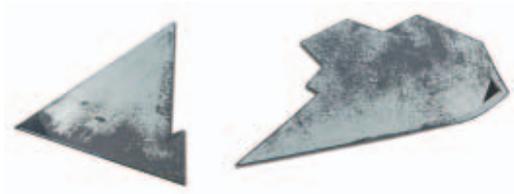
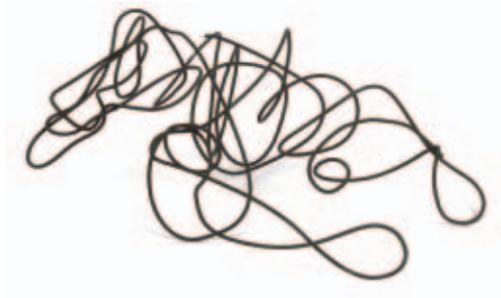




Despacho de Ramón. Contraventanas. MAC

Despacho de Ramón. Mesa. MAC



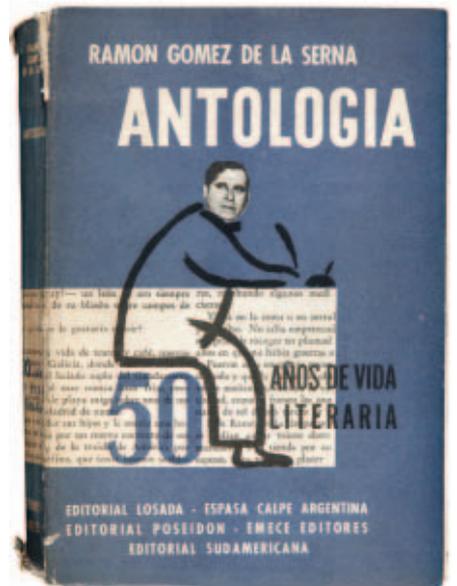
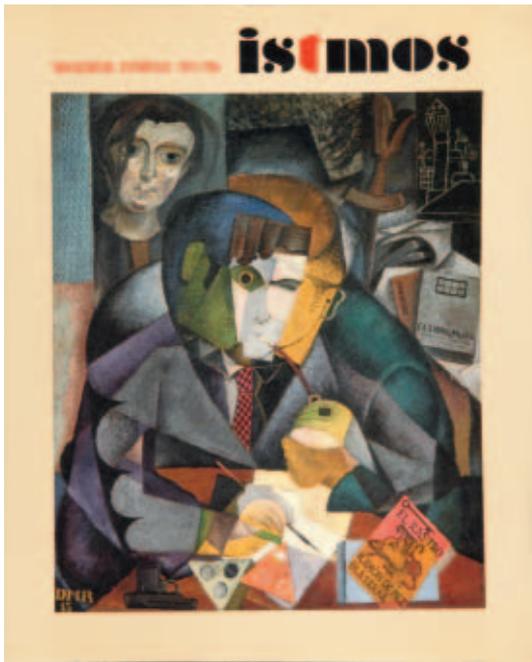


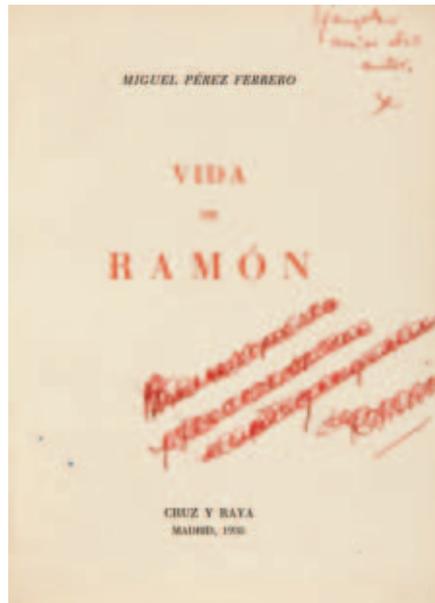
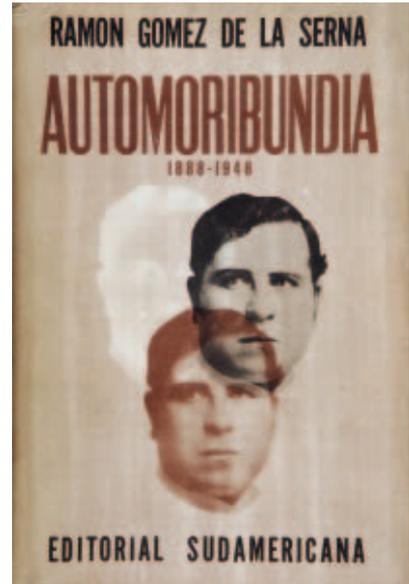
Objetos del despacho de Ramón. MAC





Objetos del despacho de Ramón. MAC
Catálogo de la exposición *Istmos* (1998) y cubiertas de libros





Ramón Gómez de la Serna. "Greguerías". Antología Sonora. Buenos Aires. Dirección artística: Luis Seoane
Cubiertas y portadas de libros

definió alguna vez como solo “un mirador”, subrayó en un artículo en *La Esfera*, en 1923, la importancia que tienen en este retrato suyo la dual representación de sus ojos —el ojo redondo y el ojo entornado¹²⁹. Esa visión cubofuturista y simultaneista que combina la composición del cuadro se aviene perfectamente con la impresión que produce la ordenación de cosas en el despacho ramoniano, que Bergamín glosaría en relación con su personalidad: “Ramón, siempre Ramón..., solo, con su pipa; Ramón, intrincado con su poblada soledad, monstruosa —como en el retrato de Rivera—, en la selva virgen de su soledad, feroz, infantil....”¹³⁰. En el capítulo XXXII, Ramón se explaya acerca del contenido del despacho y ofrece una especie de inventario aleatorio comentado y constata cómo “mi despacho se va llenando de cosas, no solo las que he traído de París sino nuevas adquisiciones a través de mis bajadas al Rastro”¹³¹. En XXXV, se refiere de nuevo a su fundamental libro *El Rastro*, “guía —dice del lugar— de ese pozal de cosas que es el más permanente de todos los *bric-à-brac* del mundo”, un “itinerario —admite— ideal y real, la base de mi exhibición de las cosas”. Esa aglomeración de objetos que define El Rastro como lugar, lo evoca asimismo en XXXIII, pero aquí referido a las tiendas de antigüedades (en XL, dirá también de ellas “nos llamaban la atención con los cuadros y las cosas de los que ya no sienten ni padecen”) que con su reflejo de luna veneciana le ofrecían “como una burla todo el pasado del arte”, espacios para Ramón no sólo del comercio del arte sino también de una forma de exposición de objetos bajo los signos del abigarramiento y el desorden. Tiendas que también evoca por ciertos “parajes tristes y atractivos en París... y algunas tiendas de objetos de arte con sus estampas metidas en cristal... sus reproducciones de yeso y sus sortijas en hierro... esas tiendas oscuras en

las que sonaba —así escribe en XXXIX— un carrillón al entrar”. Esas tiendas, pero sobre todo lo que se ve a través de sus prolijos escaparates —a modo de bodegones barrocos— las recuerda también en XL, por la misma atracción visual que la aglomeración y el abigarramiento promueven en su conciencia las cervecerías, librerías o reposterías de la plaza de Santa Ana, “destacándose —nos dice— la de Álvarez, con su escaparate de menudencias, sus pajaritos, sus perdices con panteón de gelatina o sus langostinos sonrosados”, como si con ello quisiera añadir a su colección de *artificialia* abundante en sus despachos, aquellos otros ejemplares que representaban, en su gusto, el mundo de los *naturalia*. ¿No fue Neruda también en su casa de Isla Negra un consumado y hábil maestro que reunió aquellas dos vertientes de la realidad, plasmándolas en esa fascinante colección de objetos que juntó a lo largo de su vida y de los que dejó constancia asimismo en su autobiografía?. En el capítulo XLVII se refiere con detalle al alquiler, tras la muerte de su padre, de la buhardilla de Velázquez, 4, la que “se llamará pomposamente en adelante El Torreón”, que le facilita el vizconde de Matamala. Tras referirse a un tercer traslado —¡imaginemos cómo debieron de ser esos traslados de tal cantidad y variados objetos!—, aclara como “acordado el contrato (de 25 pesetas) monté —curioso verbo cercano a la idea de construcción— mis cosas... y lo más difícil de todo, claveteé en el cielo —techo— mis mil bolas de cristal. En este capítulo califica ese abigarrado mundo objetual de “pintoresco y atronador”, pero percibe que todo ese conjunto pintoresco —gracias a la presencia del cuadro ya citado del Duque de Rivas— “adquiere reposo” y da consistencia “a mi decorado”, idea en la que subyace, creemos, una referencia a la vanidad, otra de las posibles lecturas de los despachos ramonianos como

gigantesco y monstruoso bodegón barroco del género *vanitas*. “Así se puede vivir en la confinación de un despacho sin prohibir que lo pintoresco juegue y se congregue alrededor... permitiendo que a todo[s] le llame la atención la atinada sensatez. Bonito es vivir —concluye— en la paradoja alternada”. Sigue enumerando la muñeca de cera, que compró en París, “con el dinero de la herencia”, pero que se le murió —dice— en “una irreparable rotura”; el farol callejero —que aparece en algunas fotografías y en la caricatura de Bon— que enciende con un chuzo *ad hoc* al anochecer todos los días; el aparato salvavidas en “una caja alargada” regalo del pintor y amigo Gútierrez Solana, del que escribió una biografía a la que nos hemos de referir por ciertas concomitancias entre la casa del pintor y los objetos que coleccionaba con este tema de los despachos de Ramón; las “placas de “Peligro de muerte”” que colocó en las librerías “para evitar que se lleven mis libros” o, por último, el “pajarito mecánico”, adquirido en París en *Le Paradis des Enfants* de la rue Rivoli. ¿Concibió Ramón, por estos rasgos señalados, su despacho como una obra que reflejara la tan barroca idea del *memento mori*?, ¿una especie de *vanitas* de la modernidad?. Ramón, tan dado a la invención de palabras y conceptos, habla, en XLVIII, de “prolificidad”, término que muy bien podría aplicarse a su despacho, tanto por lo prolijo de sus imágenes como la excesiva fisicidad que este adquiere. Ciertamente, Ramón va elaborando a lo largo de su existencia una filosofía con la que dar forma a su habitación cotidiana, santuario de su absorbente escritura. Así, en una conferencia que pronunció sobre los humoristas en Bilbao divagó —a la que se refiere en LV— “hasta cómo debe decorar su despacho” el humorista. Su farol, al que ya nos hemos referido antes, es referencia de nuevo al recordar otra conferencia, esta en

Gijón en 1923, sobre las farolas, de la que una reseña en *El Noroeste* [octubre de 1923] nos advierte cómo “a través de las palabras cordiales de Ramón, se notaba un gran fervor por las cosas humildes” como queriendo subrayar un cierto franciscanismo. ¿Leyó Ramón el libro dedicado a San Francisco de Asís de Cherteston, traducido por Rivas Cherif en esos años?. En LXVIII se refiere a su traslado desde Velázquez, 4, a la calle Villanueva, 38, su nueva casa en la que vivirá entre 1930 y 1936. El Torreón fue para Ramón el epicentro de su vida porque se refiere a él como el ámbito en el que “quedaba albergado lo señero, lo que no debía condensarse sino en un depósito litúrgico y adecuado, con un ambiente de silencio y de soledad, esperando la pluvial inspiración”. Nótese en las palabras que utiliza —ya había advertido que “las cosas siempre han sido para mí ostensorios”— las connotaciones religiosas que confieren a ese espacio la calidad de altar en el que el escritor oficia su cotidiano ritual de escritura y en el cual él recibe la inspiración y la fuerza que le lleva a escribir toda la noche. “Allí se verificaban los encuentros como fuera de la vida y de la muerte, las recapitaciones por encima de las circunstancias, las evasiones sobre rayos ultracósmicos, que solo se pueden capturar —y aquí de nuevo, otro típico quiebro ramoniano— en el fondo de los pisapapeles colocados... sobre las cuartillas en blanco”. Sin embargo en ese mismo capítulo e inmediatamente a continuación de lo dicho, hace una crítica del torreeburnismo —el escritor en su torre de marfil— para calificar su torreón de “laboratorio inhóspito como el mío”, que causaba, a su juicio, en algunos de los que lo visitaron “pesadillas después de haber estado”¹³². Sin embargo, Ramón evoca en este capítulo cómo “todo había adquirido allí una armonía a través de los años... no volverá —nos dice sin duda con nostalgia—

a concertarse aquel desideratum de cachivaches”. Para perfilar ese final intercala en el texto una entrevista con Antonio de Obregón de obligada lectura. A partir de este momento —confiesa el escritor para resarcirse de algunas pérdidas en el traslado— “inauguro la decoración de estampas”, a la que define como el estampario; que no es sino los fotograbados recortados de revistas y libros (además de fotografías y postales) que va clavando y pegando sucesivamente sobre paredes, contraventanas o biombo. “En este habitáculo, en el que cazo ideas y espero inspiraciones, paredes, techos, puertas y ventanas están cubiertas de fotografía, cuadros y grabados conjuntados al azar. Es lo que se llama un fotomontaje, pero un fotomontaje monstruo, con el que convivo antes de que se produjese la gran moda de los pequeños fotomontajes”, aclara, y sin duda, con esa aclaración, entra de lleno en el dispositivo mediante el cual su despacho encarnaba y se incardinaba dentro de las teorías y prácticas artísticas que los historiadores vinculan con los lenguajes de las vanguardias, fundamentalmente en el dadaísmo y en el surrealismo. ¿Dónde debemos encuadrar artísticamente los despachos de Ramón, en el ámbito del *collage*, del *fotomontaje* o en el de una síntesis entre ambos recursos plásticos, el *fotocollage*?. Examinaremos esta cuestión cuando terminemos las referencias de este bloque. A continuación, Ramón establece paralelismos con otros personajes que utilizaban procedimientos semejantes en su habitáculos cotidianos. Ya habíamos visto la relación con su abuela, recogida en LXVIII; pero también se refiere a una tal Cristina Nilsson, una *prima donna* que tenía “las paredes de su salón revestidas con papeles de música de sus obras favoritas”; a H. Chatrian que tenía su casa “empapelada de millares de *menús*; a la posada de Rognor en la que “todas las paredes están cubiertas de millones

de sellos correos”; el Tenderloin Club de Nueva York, cuyo salón de juego estaba “adornado con seis mil naipes” o el gabinete de una dama parisiense —cuya identidad no nos revela— “empapelado con las cartas de amor que ha recibido de sus pretendientes desdeñados”, para terminar afirmando, dentro del gusto ramoniano por la vida popular, cómo “los zapateros españoles solían tener cubiertos sus cuchitriles con recortes de la *La Lidia*”, una revista taurina, “no es mi locura una locura aislada” ha advertido previamente a estos ejemplos. Completa ese rasgo con otra afirmación del mismo carácter al afirmar: “yo había soñado durante mucho tiempo con atreverme a realizar esta decoración suprema, comprometiéndome a soportar la superación obligada a que somete. Confieso que según iba cubriendo las blancas paredes de imágenes sufrí el agobio de las representaciones, y, a veces, me tuve que sentar desvanecido, enfermo de una pesadilla sin fiebre ni neurastenia. Pero el día feliz —concluye— en que todo estuvo cubierto me salvó la misma intensidad de la presión metafórica”. Esa ilación “locura - pesadilla - neurastenia - metáfora” es muy ilustrativa del fondo psicológico que impulsa a Ramón en la esfera de las imágenes con que invade su despacho, convertido en un taller experimental del que afirma que “no negaré que al pegar mis recortes procuré, a veces, corregir la belleza de una cosa o su presuntuosidad, colocando a su lado otra cosa grotesca o fea, pero en general —reconociendo, sin decirlo, cierto automatismo— la suerte ha ido creando los contrastes. “Las ilustraciones —nos confirma— agrandan la vida y traen recuerdos que de otra manera hubiesen estado muertos o encerrados entre las hojas de los libros” y, como en tantas otras ocasiones, nos regala un pequeño inventario de imágenes recortadas y pegadas¹³³, una aglomeración tal, que él mismo define como “el laberinto de mis

estampas”. Es muy interesante esa caracterización de laberinto que tanto tiene que ver con la formación de la ciudad y sus específicas singularidades en el contexto de la vida moderna que tan bien caracteriza y define a nuestro escritor. Ese estampario creció tanto —evoca— que “decoré con estampas el suelo porque encontré unos cristales belgas que no se rayaban y coloqué bajo ellos las nuevas estampas”; “he clavado estampas —termina— en innumerable superposición”. En el capítulo LXIX hace referencia al micrófono que Unión Radio le instaló en su despacho, mimetizándose en el ambiente como un objeto más. Nigel Dennis ha estudiado y editado sus greguerías relacionadas con este medio¹³⁴. Un suelto de el diario *El Sol* advierte que “Ramón podrá dictar desde su mesa, y sin salir de su aire casero, entre diez y doce y media de la noche... una breve improvisación en que radiará lo más destacado de la última hora”¹³⁵. ¿Comentaría Ramón en alguna ocasión a sus oyentes el ambiente de objetos e imágenes que le rodeaba?. En el capítulo LXXIV recuerda Ramón su primer viaje, en 1931, a Buenos Aires y alguna conferencia allí dada, pero sobre todo se refiere a su invención de “las conferencias maleta” que, por los objetos que contenían y que sacaba de ellas, podemos considerarlas un remedo portátil de su despacho, y, cómo no, relacionarlo con la *Boîte-en-valise* (1936) de Marcel Duchamp, inventario a escala de sus obras hasta ese momento. Dos capítulos más adelante se menciona “las conferencias baúl”; recordemos que en español también existe el término “mundo” para referirse a este objeto mueble. Al referirse, en LXXXII, a una nueva edición de su libro *El Rastro* confirma que “cada vez me siento más el chamarilero pobre que vive entre imágenes queridas e invendibles” y disponer de “un regato de cosas absurdas y variarlas de sitio todos los días, y mezclar lo

nuevo y viejo”. En *Automoribundia* está muy presente su casa de Buenos Aires, en la que el despacho renace como el ave fénix. “Poco a poco, durante once años —desde 1937—, he ido pegando estampas en el techo y en las paredes, en las puertas y en las contraventanas, hasta lograr que no quede más que un hueco secreto sin cubrir, pues tengo la íntima superstición de que si lo lleno todo me moriré”. Podría hablarse de un cierto automatismo en esa vertiente coleccionista de Ramón, pese a su confesión de que “cuando perdí mis cinco habitaciones ilustradas y alhajadas a través de largos años en Madrid juré que ya viviría en una habitación de paredes desnudas en que no habría más que una mesa y una bombilla”, para confesar a continuación que “cada vez se amontonan más cosas en mi despacho”. Y como casi siempre este tipo de afirmaciones va ilustrada con una selección de objetos: espejos, un farol de coche, bolitas de cristal [canicas] en copas gigantes y floreros de cristal, pisapapeles —“pero si las bolitas de cristal son mi tesoro, los pisapapeles son mi supertesoro. Mi lucha con los anticuarios por ellos es constante... es —confirma— uno de los coleccionismos más caros y obsesionantes”, cuyo interés —él dice “fanatismo”— le viene desde la infancia. Además de los pisapapeles confiesa tener “muchos más objetos elocuentes”, que adquiere a base de grandes sacrificios; enumera algunos de esos elocuentes objetos tan del gusto ramoniano, “el más grande espejo bombé”, en el que se refleja el decorado de su despacho consiguiendo que todo su contenido se vea miniaturizado y proyectado al mismo tiempo, “en un espacio agrandado, con honda perspectiva”, que nos hace evocar el espejo representado en el cuadro del rico mercader Giovanni Arnolfini y su esposa Jeanne Cenami de Jan Van Eyck; “una gran oreja y uno de esos ojos que se desarman”, que nos recuerda los establecimientos ortopédicos

descritos por Ramón junto al café de Pombo en la calle de Carretas, un “piano de porcelana”, “lámparas de cuentas de cristal” y, cómo no, “lo más particular de todo, mi estamperío de aquí, ese conjunto de recortes que han vuelto a cubrir como una enredadera sin intersticio todo el local. Tijereteo solo lo extraordinario —confiesa— y lo mismo me da desmochar un libro caro que una revista de colección”, procedimiento que recuerda la acción de algunos anticuarios a los que en varias ocasiones enjuiciaba críticamente cayendo en el mismo procedimiento de desmembrar obras unitarias. A continuación aclara el procedimiento seguido para fijar a la pared esas “estampas”¹³⁶, “pegadas y clavadas... llevo ya gastados dos o tres cubas de *sindetikón*, un pegamento, y puntas de París que “usan los zapateros”. Ramón no sólo se refiere a los procedimientos que utiliza en ese corta y pega de imágenes, sino también reflexiona, con conocimiento de causa, sobre el mundo de las imágenes, del que él es un consumado hacedor y defensor. Gran parte de su literatura se basa precisamente en captar nuevas imágenes y sensaciones de las cosas. “Qué vivan las imágenes”, escribió en prólogo a *El Rastro*. “La vida es mirar” afirma tras hablar del pegamento y los clavos. “El hombre exige cosas que ver, que tener delante, que tener alrededor. La imagen —aclara como si nos desvelara el núcleo de su poética— de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras...”, y concluye, siendo consciente de que él mismo se incluye en esa doble vertiente creativa, “los artistas y los escritores quieren lograr la carambola difícil de las imágenes más dispares... unos aciertan y otros no” para lograr o fracasar en eso que llama “química de realidades diferentes... en una masa de espectáculo de sabor moderno” en el que jugaban un papel decisivo, como él mismo nos recuerda, las

revistas “con su competencia” o “el cine con sus cambios de programas” —aun no había llegado ni la televisión ni, por supuesto, Internet, grandes archivos de imágenes y textos—. Por ello, Ramón apela al imaginario, a la creación de “una imagen superpuesta, guía del mundo, fantasmagoría de la realidad” que le relaciona con lo más profundo de la estética romántica y sus intensas formulaciones subjetivas. Por ello, quizá, utiliza la imagen del escritor como presidiario “que no sale de su celda y que por eso decora, igual que el confinado en la cárcel la llena de inscripciones y grafitos”. Ese ámbito saturado de imágenes que no deja indiferente a nadie ni tampoco descansar el ojo del que lo mira, “este *cauchemar* de imágenes es obra de la inspiración y el delirio” en la que “el azar lleva a grandes afinidades gráficas” que nos procura la posibilidad de establecer parentescos entre cosas dispares. “En esta yuxtaposición de grabados y fotografías se logran [superponer] las más peregrinas cosas y he visto cómo se relacionan las medusas y las bocas así como las manos y los cactus” en el más puro espíritu surrealista¹³⁷. El estampario también tiene algo de necrológica como organismo vivo que es. “Una de las cosas que más me sorprenden en este estampario —escribe Ramón— es cómo los que pegué vivos se van muriendo”, y así cita a Chesterton (†1936) o Pirandello (†1936), “así se me van llenando de muertos las paredes”. Ese pegar imágenes y superponerlas unas a otras tiene para Ramón algo de enterramiento, de “superposición de cadáveres” o de “labor justiciera” con los amigos que dejaron de serlo. Ese conglomerado de imágenes forma “una pinacoteca parietaria” —la referencia a las pinturas parietales de la prehistoria es muy oportuna por esa yuxtaposición y superposición de imágenes que muestran aquellas— que es “la mejor compañía para el escritor arruinado —clara alusión a su

economía privada en esos años bonaerenses— y plumiscente, sobre todo en las horas agónicas, cuando se siente morir abandonado”. El carácter totalizador de la que él llama “historia de doce años de pegatoscopia unida a la historia de los otros veinte años de huellas perdidas en mis hogares perdidos —cómputo cronológico que fija en 1916 el inicio de esta práctica en la casa de la calle de la Puebla— le lleva a la conclusión de que “se puede tener una prueba de cada especie de cosas y completar el *todo* que se debe salvar al olvido como si estampillase el Arca de Noé con una referencia total del mundo”, una versión más casera si quiere, pero igual de efectiva, para transitar por el mundo de la imaginación, como ya se ha apuntado, del atlas *Mnemosyne* proyectado en 1905 por el historiador del arte Aby Warburg, que lo comenzó a realizar en 1924, en el preciso momento en que se reponía de la psicosis”¹³⁸. “Tengo pegados en mi pinacoteca parietaria —escribe Ramón— grandes doctores psiquiatras que están encargados de mi cuidado”. No nos dice cuáles, pero sin duda estaría Freud y Jung, padres del psicoanálisis. En relación con esta disciplina, fundadora de la modernidad de la que nuestro escritor forma parte en primera línea, observa, después de utilizar la imagen del Arca asociada a su imaginación, que ahí “se forma el universo al que el escritor puede aplicar su psicoanálisis personal, llegando a comparanzas y complejos multicelulares”. La referencia al Arca de Noé nos hace pensar también en Ramón como un hacedor *avant la lettre* —siguiendo a Juan Antonio Ramírez— de una prodigiosa escultura margivagante convertida en “despacho-refugio”¹³⁹. Las imágenes desplegadas en los despachos son un hilo de unión entre el pasado y el presente más actual: “Así —nos dice— esa Eudoxia etrusca es idéntica a ese retrato de la asesinada en Nueva York que acabo de pegar”, o le

permiten establecer un diálogo porque se ha dado cuenta de que las estampas con las que convive en soledad —“la convivencia con este mundo gráfico que hace girar las cosas y los hechos y que yo preparo solo para eso, no para epatar a nadie porque apenas recibo a nadie”— “tienen voz y hablan”. En este mismo capítulo [LXXXV] se refiere Ramón a las visitas efectuadas a sus despachos, uno de los aspectos quizá menos estudiados, como ya hemos apuntado. Tras haber mantenido unas líneas antes que no busca epatar a nadie con su singular estamperío, “porque apenas recibo a nadie”, comenta la visita de un fotógrafo que viene de lejanas tierras para hacerle un reportaje, que le descubre a Ramón que él es el autor de una de las “estampas” pegadas en el despacho y, según el escritor, “una de las más emocionantes y sencillas fotografías... unas pezuñas de ternera puestas (como botas de cañas a la puerta de un cuarto de hotel) junto a la tapia de un matadero (un *abattoir*) francés”. Se trata de la fotografía de Eli Lotar, *Abattoirs de La Villette* (de 1929), publicada en *Documents* nº 6, que nos habla una vez más de la conexión de Ramón con el surrealismo y con sus prácticas visuales en el ámbito del collage y del fotomontaje. Antes de acabar este capítulo, en un diálogo más o menos imaginario con el visitante, hace Ramón una nueva referencia a los biombos a propósito de la última fotografía —pegada— del escritor austríaco Stefan Zweig y su mujer, suicidados en la cama de un hotel de Brasil, en febrero de 1942. Líneas antes se ha referido a ese proceso ininterrumpido e imparable que le hace reconocer cómo “las figuraciones frente al extenso y variado estamperío... me exige añadir hojas a mis biombos amarillos¹⁴⁰, polípticos que alguna vez llegarán a ser libros de bastidores de madera terciada...”. Todo ello está asociado a una “exhibición interminable” y por eso, concluye asevera-

tivamente que “me resulta entretenido a través de los días mirar las paredes de mi secuestrario o antro ilustrado”. En LXXXVI advierte que el “humorismo... descansa sobre las cosas... y que las cosas son lo único bueno de la vida”. “El humorista —define— no es un caricato sino un cabizbajo alegre, el que pega los anuncios de colores sobre los avisos alarmantes de las paredes tristes”. En *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)* (1957) se ve Ramón así mismo como “esos anticuarios que, metidos en su tienda de antigüedades, convierten en más antiguas sus cosas con sólo estar sentados en su sillón frailerero en medio de ellas”. El libro suena a despedida, y lo es: “En la vida hay que irse despidiendo poco a poco de todo”. Evoca, una vez más, el Rastro “como gran seleccionador de estos elementos pedagógicos”¹⁴¹ y confiesa descarnadamente, muy en clásico barroco, “amo las cosas porque las cosas son perdurables y nosotros no”, *dictum* que nos sirve de colofón —si es que con Ramón puede hablarse de colofón— a este repaso que hemos hecho por algunos de sus imprescindibles escritos¹⁴². La protección y ternura que muestra Ramón sobre las cosas —“yo soy el protector de las cosas”, dejó dicho— están estrechamente vinculadas con una suerte de coleccionismo por las cosas humildes que, sin embargo, no es privativa ni exclusiva suya, como veremos a continuación al tratar de los casos de José Gutiérrez Solana, Pedro Salinas, los vallecanos Alberto y Benjamín Palencia y Joan Miró. Ramón escribió varias biografías de artistas a lo largo de su vida, una de ellas fue la dedicada al pintor José Gutiérrez-Solana que le inmortalizó en el cuadro que este pintó de la *Tertulia del Café de Pombo* (1920). La amistad de Ramón con el pintor fue intensa. En el epílogo a su libro *La España negra*¹⁴³, libro dedicado “Al gran escritor Ramón Gómez

de la Serna,... con mucha admiración y amistad”, Solana describe el cuadro en los siguientes términos: “En el centro está nuestro querido amigo Ramón Gómez de la Serna, el más raro y original escritor de esta nueva generación. Está puesto en pie y en actitud un poco oratoria; recio, efusivo y jovial, un tanto voluminoso”; “cerca de él —continúa— está su cartera, esa buena amiga que siempre le acompaña llena de pruebas de imprenta y dibujos que hace rápidamente para ilustrar sus escritos, son comentarios gráficos admirables, siluetas rapidísimas llenas de humorismo y amenidad y que dan un encanto más a los artículos que publica casi diariamente en *La Tribuna* y *El Liberal*”¹⁴⁴. En la biografía sobre José Gutiérrez Solana, publicada en 1944, Ramón inserta una cita del hispanista Jean Cassou a propósito del pintor: “El pintor José Gutiérrez Solana y su amigo el escritor Ramón Gómez de la Serna se han propuesto dar de Madrid, de España y del mundo diario una imagen nueva, a la vez patética y burlesca. A ese gran Madrid, demasiado grande y demasiado moderno... se han empeñado en descubrirle el lirismo. Han registrado todos sus barrios, y de los más humildes y de los más vulgares han sabido extraer todo un baratillo extravagante pasado de moda y más emocionante...”. “Solana vive —continúa Cassou— en una casa toda vibrante de un número incalculable de relojes y juguetes mecánicos. Es ahí que concentra todo lo que sabe de la vida misteriosa de las cosas, de sus tristezas, de sus desarreglos, de sus amores”. “Solana y Ramón... —concluye— ya han ido muy lejos en el conocimiento de los objetos familiares”¹⁴⁵. De cuantas biografías artísticas escribió Ramón, Juan Antonio Gaya Nuño, en su imprescindible libro *Historia de la crítica de arte en España*, subraya que esta sea “seguramente la monografía más feliz de Ramón”. “Se comprende —añade—. Es

el único artista nacido en Madrid, como su biógrafo. Y Ramón eleva el anecdotario solanesco a una jerarquía suprema, incrustada ya para siempre en la Historia del Arte. Y, en realidad, todo el volumen es un discontinuo retrato del enorme pintor, visto con simpatía respetuosa, más también con una exactitud implacable”¹⁴⁶. Ramón, al igual que a él le pasó con su abuela, proyecta en el pintor la influencia que le causó “el revuelto despacho” de su padre, licenciado en medicina, donde de joven “ve ya las anatomías, las botellas de Leyden y las colecciones mexicanas de ídolos y de figuras de cera, además de las cajas de minerales, traídos de allá lejos y que tanto han de influir en su inspiración de artista”. “Al entrar en el hogar de Solana” —evoca Ramón— se percibe el coro de numerosos relojes”; en otra habitación “se van agrupando en los rincones figuras de talla, santos ingenuos con sonrisas indescriptibles”. En otras estancias subraya la presencia de una “caja de música unida a un pequeño órgano..., una linterna mágica... pájaros artificiales que cantan con violentos trinos... su gran colección de conchas, minerales, (...) estampas... de Déveria y Gavarni”, que hace “que la casa parece poblada, atestada, repleta de gente extraña”. También Ramón glosa la presencia de “los juguetes mecánicos [que] abundan en la casa. Tiene unos chinos que hacen chocolate... una muñeca vestida de azul Nattier que mueve la cabeza y el abanico al andar,[que] va dejando una estela de notas de música de su polisón, y a la que llaman “la Eva futura” en recuerdo de Villiers de L’Isle Adam”. Y, por último, en este apartado de juguetes mecánicos, cita a “dos clowns, que también al son de una música... se mueven y sostienen en el extremo de un palo un plato que da vueltas”. “Todo parece moverse en la casa de Solana”, remata. En otro capítulo del libro, al evocar la cena en su casa para festejar la aparición

del libro *La España Negra* se refiere a la “decoración de cuadros, tallas, vitrinas, consolas y armarios de sacristía” que debían de formar un todo amalgamado. Y en el capítulo que comenta el cuadro de la Tertulia de Pombo, cuenta cómo el hermano de Solana le refiere la cualidad inestimable de su hermano el pintor que es siempre “el que encontró el objeto curioso, la estampa importante, el libro inestimable”. Ramón, en ese mismo capítulo, evoca a “los dos hermanos unidos, callados... caminan gran parte de la tarde juntos, suben a las almonedas, entran en las prenderías, miran con sus cuatro ojos la cosa que eleva uno de ellos, como un cáliz de elección, y a veces vuelven a su casa cargados...”. “Aquella tarde —recuerda Ramón— me regaló Solana un torero antiguo (con pelo natural y caireles de azabache auténticos) que tenía en medio de un doble cristal y que había comprado en una almoneda hacía quince años. Siempre lo había deseado —confiesa Ramón—... Lo coloqué en mi despacho”. “Solana —concluye— es el testificador de objetos y personas. Solana elige cosas de mucho carácter ya de por sí reflexivas y obsedantes. Las busca en largos merodeos por las tiendas de *Bric-à-Brac*, como el Diógenes de las cosas, llevándose a casa como un tesoro: relojes, sombreros viejos, sombrillas de otro tiempo, pelucas descalabradas, cristos, muñecos de música, sillas con cuerpo de mujer, maniqués de mimbre, espejos extraños. Convive largo tiempo con esos objetos como si le fuesen a servir un día de modelos... y un día que ya posee el secreto de cada uno... comienza a copiarlos como si fueran seres, almas del recuerdo, encontrando lo que en ellos hay de marchamo florido de la originalidad que fragua los objetos impares”¹⁴⁷. Como podemos ver los paralelismos y afinidades —incluso podríamos adjetivarlas de electivas— entre Ramón y Solana en ese aspecto



Ramón en Pombo. Archivo Alfonso. AGA



Ramón y Luisa Sofovich. MAC

Ramón en Pombo. Archivo Alfonso. AGA





Dibujo de Ramón

Ramón en la tertulia de Pombo. Archivo Alfonso. AGA





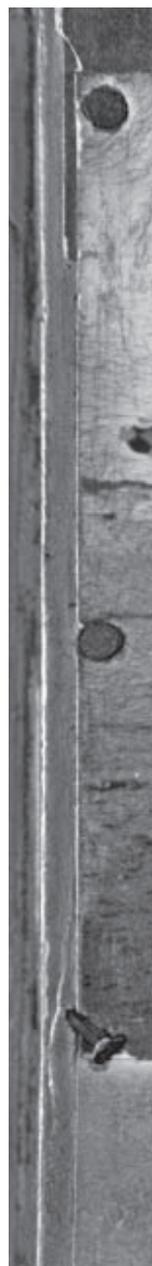
Retratos de Ramón. AGA





Ramón con Ortega y Gasset, Luisa Sofovich y otros amigos.
[1940]. MAC





Ramón y Luisa Sofovich. MAC

Ramón, Luisa Sofovich y su hijo. MAC



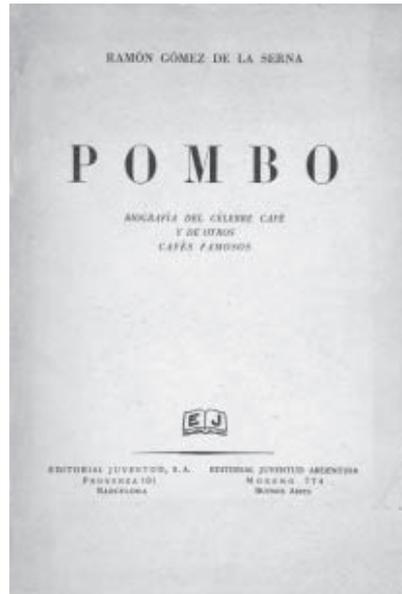
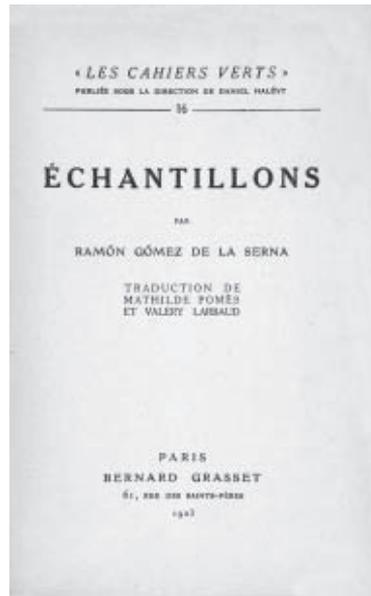


Ramón y Luisa Sofovich. MAC

Retrato de Ramón. MAC

Retrato de Luisa Sofovich. MAC





Cubiertas y portadas de libros

de su vida son muy llamativas. Dentro de ese coleccionismo de cosas humildes, nos interesa también recordar a través de las memorias de Carlos Morla Lynch la figura del poeta Pedro Salinas¹⁴⁸. En la entrada correspondiente al año 1934, del 12 de mayo, “Fiesta en homenaje a Federico. Cena en Casa de Pedro Salinas”, el diplomático chileno recuerda, la cena “cautivadora” que tuvieron, después del homenaje a Federico, “en casa del poeta Pedro Salinas. Ámbito —subraya Morla Lynch— muy peculiar, muy lleno de gentileza, impregnado por la personalidad en extremo atrayente del dueño de este hogar modelo”. “Pedro —continúa— colecciona con fervor ‘cosas feas’ que, en su casa, se transforman en motivos tan bonitos como decorativos”. Dice “que no hay objetos feos en la vida, que todo depende de cómo y dónde se les coloca y luego de cómo se les mira”. “Tiene, pues, dispuestos en diversos sitios —sobre mesas, consolas y estantes— cajas elaboradas con conchas, espejos cuyos marcos son también hechos con caracolas marinas, estrellas de mar secas, tarjetas de congratulaciones con palomas que se besan y corazones contruidos con “nomeolvides”, bolas de cristal que al ser sacudidas desencadenan en su interior nevadas, jirafas de papel, paisajes pintados en pedazos de troncos de árboles. Hay también, en una concha de nácar que figura un barco, un niño de porcelana sentado al lado de un dedal. Y Pedro Salinas coge delicadamente con dos dedos cada uno de estos objetos, que califica de “maravillas” y de “preciosidades”. (...) Federico... se ha acurrucado junto a un mueble que es una especie de caja larga sobre la cual ha sido colocada una cubierta de cristal. Pedro ha reunido en ella diversos productos del mar iluminados por una luz muy blanca.... La charla fluye amena... como en un mundo de encantamiento, y sentimos paz en el alma en medio de esas

“cosas feas” que son bonitas en este hogar modesto que nos parece más lleno de riquezas que cuantas puede contener un palacio”. Pedro Salinas —tres años más joven que Ramón— comentaría, a propósito de la literatura de Ramón que “una gran parte de su producción literaria, de su actitud vital, se explicarían por [la muerte]; la afición de Ramón a tantas y tantas cosas que parecen muertas, definitivamente terminadas, ese juego con las cosas que ya no existen, revelaba en sus fondos un formidable deseo de vitalidad y existencia. Era expresivo de la constante tragedia de agregación y desagregación por la que pasan en el mundo seres y cosas”, y también se fijaría, por esencial, en el entorno que el escritor había configurado para realizar su prolífica obra: “Ramón ha trabajado mucho tiempo en una habitación que no se parecía en nada a las habitaciones corrientes de los escritores; toda cargada de cachivaches extraños y pueriles; presidida por una mujer de cera de tamaño natural, en la que había un auténtico farol del alumbrado público, e infinidad de objetos salvados del Rastro, de los desvanes, del olvido, de esos objetos en que, como en la literatura suya, se rozan lo cómico y lo trágico. (...) En la última fase de sus conferencias ilustra estas con variedad de objetos que lleva en una maleta y que muestra a su auditorio como un prestidigitador; todo esto es fidelidad del autor a su programa: la diversión”¹⁴⁹. Para Salinas, *El Rastro* era uno de los mejores libros escritos por Ramón. Y del Salinas, amante de las “cosas feas” pasamos a un tercer ejemplo de ese interés por el coleccionismo por las cosas humildes, el que ejemplificaron al unísono el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia, amantes de recoger por los campos vallecanos cuanto caía en esa esfera de lo humilde, como recordaría Alberto en *Sobre la Escuela de Vallecas*, en 1961: “Nos dimos a coleccionar

piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera cualidades plásticas”¹⁵⁰. Esas piedras que Palencia recolectaba con ahínco a juicio de José Moreno Villa, y que han quedado reflejadas en sus dibujos y pinturas: “Salía —Palencia— por los alrededores de Madrid a buscarlas como quien busca minas de oro y me las enseñaba con entusiasmo rebosante”¹⁵¹, o la referencia del propio Palencia en su expresivo texto para el libro *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia* (1932, pero firmado en diciembre de 1931) en el que sintetiza ese programa con la escueta frase: “El tomillo y la hierba en el techo de mi habitación”¹⁵². También Miró, “refugiado cada verano en su masía de Mointrog... computo ahí, durante varios años —nos recuerda Emmanuel Guigon—, pequeñas construcciones escultóricas a partir de objetos sin valor encontrados en la playa o al borde de los senderos: madera quemada, alambre oxidado, hueso, conchas, piedras pulidas por el agua, rodamientos mecánicos, candados, moldes de niños, todo un maná de elementos naturales o llegados de la “vida moderna”... que dan origen a las más sencillas, a las más insolentes combinaciones”¹⁵³. Todos ellos como vemos coleccionistas apasionados para los que el objeto humilde y cotidiano forma parte intrínseca de sus respectivas poéticas, que nos recuerdan también el apasionado coleccionismo —pero este de una naturaleza distinta— de Pablo Neruda.



Ramón Gómez de la Serna. *Cifras de ahora*, 6.^a
Blanco y Negro, núm. 2.065, 14 de diciembre de 1930
Museo ABC, Madrid

III

¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef (...). Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplificaciones de síntesis y se avvicina más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebuscada por los teólogos y los levantadores de sistemas

Jorge Luis Borges

¿Qué signo puede recoger? (1925)

El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado

Ramón Gómez de la Serna

Flor de greguerías (1958)

Sin duda parece muy sugerente aplicar a la configuración con que Ramón Gómez de la Serna construyó los sucesivos despachos que tuvo a lo largo de su dilatada vida, las consideraciones y argumentos con que Iona Zlotescu y, sobre todo, César Nicolás, han caracterizado el *Ramonismo*, fundamentado principalmente por sus libros *El Rastro* (1914), *El Circo* y *Senos* (1917), los dos

libros dedicados a Pombo (1918 y 1924) o el *Libro nuevo* (1920), *Muestrario* (1918), *Disparates* (1921) o *Variaciones* (1922)¹⁵⁴. A juicio de Zlotescu estos libros, que el propio Ramón caracterizó como “libros inclasificables” o “cambiantes”, tienen su raíz en la prensa, medio que capta la “realidad del instante que pasa y nunca vuelve”. Esa vinculación con este medio nos aproxima también en primera instancia al mundo de las imágenes que tanta importancia tuvieron en la configuración final los despachos. De la prensa y de las revistas profusamente ilustradas se valió Ramón constantemente. Aquellos libros constituían “misceláneas de temas variopintos, una mezcla disparatada de breves textos” que conformaron un nuevo género literario. Para Zlotescu, la conformación de estos libros y, en especial, el *Libro nuevo* “está muy cercana a los célebres *collages*, tanto de literatos (los “poemas conversación” de Apollinaire) como de artistas plásticos, entre ellos Max Ernst”¹⁵⁵. A esa conexión con el *collage* que la investigadora califica de “gesto vanguardista” y “desmitificador” se añade un entramado surreal que ella detecta como “fuerte carga surrealista, el de cubrir las paredes de su casa de estampas”. Conectado con esa vertiente surreal, Zlotescu habla de la “extraña fascinación” que Ramón tenía por “los objetos encontrados al azar en sus paseos por el Rastro o por las calles” y que quedaron profusamente reflejados en ese libro homónimo. También subraya la investigadora como componentes del “sistema estético del *ramonismo*” la valoración que el escritor hace en estos libros de “lo insólito, lo trivial o lo cotidiano” categorías que podemos aplicar también al mundo de los objetos con que Ramón convivió en sus despachos. La selección de esos objetos y esas imágenes fueron producto de una mirada que se desplazaba por la realidad de forma microscópica y como

afirmaba Ortega, según nos recuerda Zlotescu, “sin selección jerárquica”. César Nicolás nos ha recordado cómo *El Rastro* (1914), *El Circo* y *Senos* (1917) o *Greguerías* (1917), escritos años después de regresar de París en 1911, donde Ramón había descubierto el potencial formal de “las superposiciones cubistas de Picasso”, nacieron “en pleno estallido de las vanguardias”, como “esquejes que irán creciendo con las sucesivas ediciones”, como también crecería en paralelo, con su literatura, el estampa-rio, clavado y pegado hasta formar un gigantesco *fotocollage*, himno supremo al *horror vacui*, cuya genealogía podríamos retrotraer a lo más lejano de la condición humana. El paleontólogo Yves Coppens ha caracterizado al género *Homo* (respecto de los homínidos que le precedieron), entre otros aspectos, “por un nuevo nivel de conciencia y un entorno técnico así como intelectual, espiritual, simbólico, estético y ético”¹⁵⁶, cualidades que pueden aplicarse perfectamente al museo-despacho ramoniano que él mismo definió como “cueva paretaria”. La calificación de delirante de ese ámbito y del procedimiento que le hace posible no está de más si recordamos, citando de nuevo a Iona Zlotescu, las “murmuraciones entre el mundillo literario en torno a un posible estado de locura del joven Ramón” cuando publicó *El libro mudo* (1910). En las cosas y en los objetos que ya han finalizado su ciclo objetual se fija nuestro escritor “como —apunta César Nicolás— protagonistas inconscientes de nuestra época” y, de esta forma, ocupa un vacío temático en la literatura realista de su tiempo. A ese mundo de las cosas y los objetos —Azorín le calificaría de “psicólogo de las cosas”— se acerca Ramón como un científico que quisiera “mezclarlas, catalogarlas y cosechar un inmenso inventario” que conformarían las formas de *lo nuevo*, categoría estética que iguala “al hombre con los objetos” y que

Ramón visualizó plásticamente en un dibujo suyo de naturaleza caligráfica que, por su forma, nos recuerda un tótem o menhir definitorio de una nueva mirada estética; me refiero a su caligrama “Lo nuevo”, inserto en su libro *Ismos* (1931)¹⁵⁷. Ese dibujo en el que se leen la palabra “nuevo” y varias expresiones que contienen este término, está diseñado mediante el entrelazamiento de palabras y frases que se entreveran y se expanden dentro de unos límites precisos. Lo nuevo como concepto y sinónimo de la vanguardia, basado en “series interminables, tumultuoso desfile de imágenes, enumeraciones de cosas”. En definitiva “un extraño *collage* de textos y objetos” como dispositivo que genera esta nueva forma de mirar. En *Pombo* confesará el propio Ramón; “soy solo una mirada ancha... ni soy escritor ni un pensador, ni nada. Yo soy, por decirlo así, un mirador...”. El propio Ramón fue consciente, aunque no lo definiera de una manera objetiva, del dispositivo utilizado para arribar a esa configuración: “En este habitáculo, en el que cazo ideas y espero inspiraciones, paredes, techos, puertas y ventanas están cubiertas de fotografía, cuadros y grabados conjuntados al azar. Es lo que se llama un *fotomontaje monstruo*¹⁵⁸, con el que conviví antes de que se produjera la gran moda de los pequeños fotomontajes”. Como ha señalado Jacob Bañuelos Capistrán “el fotomontaje es una forma de expresión visual que aparece con el nacimiento de la fotografía hacia 1839 y se consolida como género artístico —con la influencia del cubismo— en el seno del movimiento dadaísta en 1920¹⁵⁹, y se aplica, además de al arte, a la industria editorial, la publicidad, la propaganda o la decoración”. Este autor nos recuerda que “el fotomontaje es un género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre el mismo plano o soporte”. Sus bases residen en los principios de

selección, combinación y montaje de imágenes. Es a partir de 1920 —señala— cuando “el fotomontaje surge como un género de expresión visual, empleado con el fin de crear una nueva forma de representar la realidad”. También hay que tener en cuenta que la “historia del fotomontaje como arte y como técnica tiene una evolución que se entrecruza en varias ocasiones con la del *collage*”. La aparición del *collage* se remonta a 1912 en el seno de las prácticas cubistas, en su fase más experimental. “A partir del cubismo, el *collage* —que correspondía casi mágicamente con esa atmósfera de impaciencia, de revuelta y de ardor de los años diez y veinte— se desplegará por toda Europa. Futuristas italianos y artistas rusos de vanguardia pronto se apropian de él, pero es evidentemente con el dadaísmo —en particular el berlinés— cuando el *collage* encuentra su más apropiada caja de resonancia. De esta técnica llamada a convertirse en una de las formas simbólicas propias del arte del siglo XX, se pueden encontrar equivalentes en la literatura, la música, el cine y en todas artes visuales”¹⁶⁰. El término *collage* —nos recuerda Bañuelos Capistrán— proviene del francés pegar; “se considera una técnica o una estrategia creativa para realizar obras de intención expresiva, mediante el pegado, atornillado, soldado o clavado de objetos, planos o tridimensionales, en el que se incluyen todo tipo de materiales y técnicas: pictóricas, gráficas, fotográficas; participa de los principios creativos de la *acumulación* y la *diversidad* para lograr composiciones poéticas y representaciones líricas; el *collage* posibilita la combinación y selección de elementos gráficos, fotográficos, cualquier tipo de material, objetos tridimensionales y elementos pictóricos, la superposición de planos y la preocupación por el movimiento”¹⁶¹. Como hemos visto, Ramón califica de fotomontaje su acción de ensamblar

“fotografía, cuadros y grabados conjuntados al azar”, cuando, en realidad, para ser más precisos, se trata de un *fotocollage* “realizado —según la definición que de este recurso ofrece Bañuelos Capistrán— exclusivamente a base de fotografías recortadas y pegadas sobre un mismo soporte plano o tridimensional. O bien puede incluir fotografías, objetos, materiales tridimensionales pictóricos y gráficos”, definición que se ajusta con precisión a lo realizado por Ramón en sus despachos, teniendo en cuenta que, en el contexto de lo fotográfico, nuestro escritor emplea preferentemente fotograbados provenientes de las revistas y los libros, pero también a veces fotografías personales, postales e incluso algún objeto incrustado. La vinculación de Ramón con las técnicas cubistas fue decisiva para implementar su procedimiento. Recuérdese que fue a partir de 1912, partiendo de los hallazgos de Picasso y Braque, cuando los fotomontadores dadaístas Raoul Hausmann o Kurt Schwitters, llegarían hasta el empleo exclusivo de fotografías. Es curioso recordar que con la marca del pegamento que utilizaba Ramón para pegar sus recortes —el Syndetikon— antes de clavarlos con “puntas de París”, el dadaísta Raoul Hausmann hizo una serie de cuadros firmados con el seudónimo de Algernoon Syndetikon¹⁶². Como ha recordado Emmanuel Guigon en su fundamental *Historia del collage en España*, el collage implica algo más que una técnica basada en la utilización de “tijeras, cuchillas, cola y selección de documentos” que no puede reducirse a un simple procedimiento. Como señala este autor, en el contexto de las vanguardias de principio del siglo XX, aquellos artistas “muchas veces no se preocuparon por crear unos collages “puros”. Eligieron el collage “impuro”, las técnicas mixtas, la mezcla de géneros, la hibridación de los medios. Más que la utilización de una técnica —apunta Guigon—, la aventura

del collage revela, en definitiva, un mestizaje de disciplinas artísticas¹⁶³, que en el caso de Ramón, muy acorde con esa aventura, abarca el ámbito literario y el ámbito plástico en indisoluble acción creativa y performativa. Al convertirse en un medio artístico —no muy técnico— pudo ser utilizado, y esa característica lo explica, “por artistas poco experimentados como por muchos escritores” —entre los que cabría citar al propio Ramón, Ernesto Giménez Caballero o Adriano del Valle, entre nosotros. El collage —señala Guigon— es “una invitación a una nueva apropiación colectiva de lo real, funda cierta modernidad del arte que reivindica los efectos del azar, del accidente, de lo discontinuo y del humor”, cualidades muy presentes en la obra ramoniana, y concluye que “es un despiste del sentido visual análogo al trabalenguas. El collage —sentencia— es el trabaojos”. También el collage se puede vincular —a juicio de Vicente Jarque— con el “*ready-made* duchampiano, el *objet-trouvé* surrealista, el fotomontaje, el ensamblaje, el *décollage*” y su grandeza estriba en su enorme potencialidad como dispositivo de comunicación... y en su productividad como catalizador de las imágenes y posibilidades más diversas¹⁶⁴. Quizá sea este el momento y el contexto oportuno para relacionar la construcción de los despachos de Ramón Gómez de la Serna con ese collage sistemático a base de desechos (reciclados) construido a lo largo de su vida por el dadaísta alemán Kurt Schwitters al que bautizó con los nombres de *Merzbau* o *Schwitters-Säule* del que Hans Richter en su *Historia del dadaísmo*¹⁶⁵ ha dejado un interesantísimo comentario¹⁶⁶. Carlos Pérez, siguiendo al Giménez Caballero de *Circuito imperial* ha subrayado las diferencias entre Ramón y Schwitters; pese a las numerosas concomitancias formales, expresivas y personales entre ambos autores “los dos —comenta Carlos Pérez—

clavaban, encolaban, escribían y, además, cualquier desecho que recogían —ya fuera un alambre, un anuncio, un maniquí, una estampa o una fotografía— recuperaba un lugar digno en la vida. También que el arte y la vida de ambos fue una epopeya viviente. Y, asimismo, que ambos construyeron espacios singulares, siempre en evolución: Schwitters las Merzbau, y Ramón los “torreones”... y que su personalidad presentaba ciertas semejanzas”¹⁶⁷. En definitiva al primero le movería sobre todo y prioritariamente un sentido y pureza plásticos correlato de sus incursiones por el expresionismo, Dadá, De Stijl, constructivismo, ensamblaje, publicidad, tipografía, música y poesía, mientras que Ramón “construyó sus espacios en relación directa con su obra literaria”, y como parte de su entrega a *lo nuevo*.



*La elegante lleva un brazo que se mueve en el aire
como péndulo de la belleza...*

Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías ilustradas*, 8^a
Blanco y Negro, núm. 2.136, 1 de mayo de 1932
Museo ABC, Madrid

IV

En general, el hombre tiene del modo de poner sus casas una idea fija, adquirida probablemente en la adolescencia, y de cuyos prejuicios y normas generales se aparta poco en el transcurso de los años

César González-Ruano
La casa y las casas (1947)

*Ramón tiene imagen, y se parece a sí mismo...
Ramón es el viajero sin sombra y con la casa auestas*

Corpus Barga
Ramón en París (1928)

Sin duda para el conocimiento y valoración de los sucesivos despachos de Ramón, además de las fuentes primarias que hemos repasado (junto con parte de la literatura secundaria que se ha escrito sobre ellos), es importante tener en cuenta las fuentes gráficas, aquellos testimonios que se han conservado de la disposición de los objetos y las imágenes que Ramón dispuso a lo largo del tiempo en ese ámbito esencial para el desarrollo de su labor como escritor. El retrato de Ramón por Diego Rivera, un conjunto de fotografías, algunas caricaturas y, sobre todo, lo que se ha

conservado de su despacho bonaerense —una parte reducida de lo que fue su última casa o por mejor decir los restos del naufragio—, constituye un *corpus* gráfico, aún por inventariar de forma sistemática, que nos permite comprender muchas de las afirmaciones vertidas por el escritor sobre ese entorno, y a las que nos vamos a referir telegráficamente, con el deseo de que algún día estas fuentes sean objeto de un estudio y análisis pormenorizado y sistemático, si es que estas cualidades es posible aplicarlas a Ramón en cualquiera de sus manifestaciones. En el libro *La sagrada cripta de Pombo* (1924), ya lo hemos comentado, Ramón incluyó una serie de fotografías de algunos de los objetos que integraban el despacho —“cosas de mi torreón”—, varias fotografías en donde le vemos junto a la muñeca de cera o sentado a la mesa escribiendo —tema que será un lugar común de gran parte de la iconografía ramoniana—, algunos detalles del despacho, incluidos el acceso con los dos chinos y el pasillo que da a las “guardillas” (*sic*), así como varias fotografías —cuatro— dedicadas a la muñeca de cera, subrayando así la importancia que Ramón le daba a este “maniquí” en el contexto de sus cosas y a la que dedica una extensa glosa. Aunque los fotograbados son de mala calidad, sin duda son un testimonio indispensable, aunque limitado, de la disposición y del tipo de objetos que invadían este despacho y zonas adyacentes, cualidad, la de la invasión, que ya se aprecia aquí. En la pionera biografía (publicada por *Cruz y Raya* en septiembre de 1935) de Miguel Pérez Ferrero sobre Ramón, se incluyen, con muy buena calidad gráfica, dos fotografías relativas al despacho, que llevan los siguientes pies: “Ramón, solo” y “Ramón con su cielo y el maniquí” [la muñeca]. El ejemplar que manejamos no tiene referencia ninguna al autor de las fotografías¹⁶⁸. En “Ramón, solo”, vemos al escritor sentado

y mirando hacia la pared, con la pipa en la mano, rodeado de su estampano, apoyado sobre una larga mesa llena de papeles, plumas, tinteros y varias pizarritas con anotaciones, varias sillas y una papelera llena. La foto, que podríamos inscribir en las coordenadas de un reportaje, sugiere una imagen del escritor a medio camino entre un breve descanso en la actividad de escribir y el ensimismamiento que le causa mirar su estampano; pero sobre todo la imagen trata de mostrarnos el ambiente profuso, de imágenes, entre las que el escritor está inmerso: las cosas de Ramón. Es curioso que el pie de la fotografía subraye su única presencia y no aluda para nada al ambiente que le rodea ¹⁶⁹. La otra fotografía publicada en la biografía de Pérez Ferrero, “Ramón con cielo y el maniquí”, igualmente sin autoría, es muy interesante, porque se trata de un fotomontaje —técnica a la que el escritor alude en su *Automoribundia* como ya hemos visto— que juxtapone varias imágenes; la del escritor sentado y escribiendo junto a la muñeca de cera¹⁷⁰, con varios objetos detrás suyo, el techo de la habitación con las infinitas bolas y estrellas colgadas y un objeto que recuerda el ostensorio de una custodia, pero que podría tratarse también de un espejo o cuadro con un marco estrellado que corona la composición. A la izquierda, de arriba a bajo, se ve una cuerda o cadena trenzada, que no parece tener nada que ver con el asunto de la imagen y cuya presencia es difícil de interpretar. Aquí, sin embargo, sí se está subrayando precisamente el ambiente que rodea al escritor, pero no de forma realista u objetiva, como ocurre en la anterior fotografía. En “Ramón con su cielo y el maniquí” se nos quiere sugerir sobre todo una determinada atmósfera: ¿simbólica? ¿onírica? ¿surreal?. Las bolas parece que flotan en el espacio como burbujas que acentúan la sensación de un espacio mágico donde se desarrolla

un diálogo misterioso entre el escritor y la mujer de cera. También se ha interpretado esta imagen como que el escritor la está entrevistando. En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares —provenientes algunas del Archivo Alfonso— se conservan varias fotografías de Ramón que podemos asignar a los despachos de las casas de Velázquez (6), Villanueva (1) y Buenos Aires (3). La utilizada para el fotomontaje “Ramón con su cielo y el maniquí”, lleva, aquí, por título. “Entrevistando a su muñeca de cera en la madrugada de su pintoresco Torreón de Velázquez”, sin fecha. Otras dos muestran un ángulo semejante de la habitación, pero solo con la muñeca como protagonista absoluta de la imagen. Dos más del escritor sentado a la mesa, con toda probabilidad en el Torreón de Velázquez, una mirando fuera de cámara con la pipa y unas tijeras en primer plano, utensilio que fue clave para Ramón, del que se valió con frecuencia para recortar imágenes, y al que le dedicó varias greguerías ilustradas. En la otra se le ve en la misma habitación, pero de perfil, aplicado en la tarea de escribir; en ambas el escritor está muy bien vestido. La del escritor con la calavera se ha titulado aquí “Escribiendo junto a su diosa de los muchos brazos en el Torreón de Velázquez”, fechada en 1933. En esta foto atribuida a Alfonso Sánchez Portela y fechada en otras publicaciones en 1930¹⁷¹, la imagen se centra sobre todo en el acto de escribir, aspecto nuclear en la proyección de la imagen de Ramón. Vemos a un Ramón con su eterna pipa sentado a la mesa escribiendo sobre un bloque de cuartillas y rodeado de objetos. Uno de ellos, detrás de la citada diosa, una calavera con sus tibias junto a una lámpara, nos hace evocar las *vanitas* barrocas de la pintura española del siglo XVII. Los objetos, desparramados sobre la mesa, nos recuerdan también los numerosos objetos que

invaden las composiciones de las pinturas barrocas, todos ellos emblemas de la caducidad de la vida, del conocimiento y el poder. Ramón aparece siempre representado como el centro de ese plural universo que le rodea. Ya lo hemos visto en el retrato que le hizo, en 1915, el mejicano Diego Rivera, sin duda el prototipo de una buena parte de su iconografía asociada también con el despacho. Y por último, también en el Archivo de Alcalá (AGA) se conservan tres fotografías del despacho bonaerense, de la misma serie que comentaremos a propósito de los biombos. En una están Ramón y Luisa Sofovich juntos, él fumando y leyendo el diario *Omnibus* y Luisa mirando al objetivo; en otra está solo Ramón sentado en una mesa leyendo sobre la que hay unas flores además de periódicos y hojas esparcidas; la última de esta serie es un detalle del estamperio que, sin solución de continuidad, salta de las paredes al techo. Gaspar Gómez de la Serna en su biografía *Ramón (Obra y vida)* (1963), incluye, relacionadas con el despacho, cuatro fotografías. La primera, “Hueco de acceso al estudio de Ramón, en la Torre de Velázquez” ya la hemos comentado a propósito de *La sagrada cripta de Pombo*, pero en este libro se ve con mayor detalle el rótulo “Abierto todo el año”, que confiere a la estancia un tono humorístico muy propio del escritor. La siguiente foto es la misma que la de “Ramón, solo”, pero aquí fechada en 1930 y con otro pie, “Ramón, en la calle de Villanueva, de Madrid”. También incluye, “Ramón en su torre, en 1933”, frontal, de un Ramón muy atildado, escribiendo también, con una caja recubierta de conchas delante suyo. A su espalda, sobre una repisa, dos máscaras colgadas. Y de la fachada exterior del Torreón, Gaspar Gómez de la Serna incluye también una fotografía a toda página. En el libro *Ramón en su torreón* de la Fundación Wellington se reproducen un amplio número

de fotografías de los distintos despachos¹⁷². Junto a este conjunto de fotografías hay que colocar aquellas que Ramón pegó y clavó en los biombos que se conservan en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, que debieron de tener para él una significación especial. Dos, en la casa de Buenos Aires, espectaculares, en las que está Luisa Sofovich; en ambas está sentada en una habitación que muestra en una de ellas, de forma panorámica, el estamperío ramoniano recubriendo sin resquicio alguno las paredes y en la otra, que corresponde a otro momento —lleva un vestido distinto—, se nos muestra un detalle de esa habitación con Luisa mirando a la cámara y sentada debajo del triple retrato que le hiciera Ramón. ¿Quién tomó esas fotografías?. Da la sensación —pensamos— de que fueron hechas como testimonio y recuerdo personal y no para ser publicadas, pero al incluirlas en los biombos dentro de ese proceloso mar de imágenes con que ambos convivían, adquieren un nuevo significado, próximo a la equivalencia, tan querida por las vanguardias, de asimilar, en un mismo plano, arte y vida. En cualquier caso su inclusión en una parte del estamperío —los biombos— nos remite una vez más a ese procedimiento tan barroco, propio de Ramón, de composición *en abismo*, reflejo de su propia existencia creativa. También en los biombos clavó otras dos fotografías; la que muestra un detalle del farol que tenía en el Torreón y aquella otra suya que ya hemos comentado en la que en un primer plano vemos muy atildado al escritor escribiendo. Y, por último, habría que añadir tres fotografías publicadas en ABC, en el reportaje “Con “Ramón” en su torre de Buenos Aires” en el que se le ve, ya avejentado, charlando con J.E. Casariego, autor del reportaje¹⁷³. Dentro de este *corpus* fotográfico en relación con los despachos, hay que incluir también el documental “El mundo mágico de Ramón”, de Osias

Wilenski, en el que la voz en *off* de Luisa Sofovich recorre la casa bonaerense glosando los objetos¹⁷⁴; por último, vienen a sumarse algunas caricaturas. Ya hemos comentado la de Enrique Garrán, de 1923, cuya cara ocupa el centro de la composición —ojos nariz y boca formados con las letras de su nombre— rodeada de una serie de objetos que bien pueden evocar los del despacho. Pero sin duda ninguna, la mejor caricatura que refleja el despacho y el ambiente creado por Ramón en él es la de BON, al que Juan Manuel Bonet considera “autor de una de las mejores caricaturas de Ramón... representado en su Torreón, rodeado de sus queridas cosas: su farol, su chimenea, sus polichinelas, su pecera con peces rojos, su cabeza de muñeca, su placa “No tocar – Peligro de muerte”¹⁷⁵. Aquí vemos a un Ramón pensativo, apoyado en su mesa, escuchando sin escuchar a su criada que parece, por el gesto de dirigirse al escritor con el índice extendido, ¿reclamarle? ¿advertirle de algo? como queriendo sacarle de su mundo, todo expresado con un dibujo sintético —a modo de xilografía— en el que el contraste de las tintas negras planas y los blancos acentúan el ambiente algo fantasmal del despacho. Hemos repasado algunas de las fuentes, tanto literarias como gráficas, fundamentales para comprender este complejo mundo objetual y gráfico que Ramón construyó y reconstruyó a lo largo de su vida. También podríamos haber incluido los inventarios que se conservan¹⁷⁶, pero esto forma parte de otro trabajo y otra historia asociados, sin duda, con la traída a Madrid por la viuda del despacho bonaerense (operación reflejada en la prensa madrileña de la época¹⁷⁷) y de su adquisición por el Ayuntamiento de Madrid en fechas anteriores a su ingreso en el Museo Municipal en 1976, así como de las sucesivas instalaciones que el despacho ha conocido: Casa de la Carnicería en la

Plaza Mayor¹⁷⁸, Museo Municipal de la calle Fuencarral (en dos ocasiones)¹⁷⁹, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹⁸⁰ y, por fin, esperemos que de forma definitiva aquí y ahora en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en el contexto de su exposición permanente, en el edificio de Conde Duque, “bello monstruo marino” como calificó Ramón al Cuartel de Conde Duque en *La sagrada Cripta de Pombo*.



*Los millonarios son así; no pueden regalar sino cosas enormes.
Carnegie, por ejemplo se ha dedicado a regalar diplodocus
a todos los museos del mundo...*

Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, 3^a
Blanco y Negro, núm. 2.142, 12 de junio de 1932
Museo ABC, Madrid

V

*Toda pasión bordea el caos; la del coleccionista,
el caos de los recuerdos*

Walter Benjamin
Desembalo mi biblioteca (1934-1935)

Volvamos por un momento al principio de estas líneas, al final de esta historia compleja y de significación plural, irrepetible, que fueron los sucesivos despachos de Ramón Gómez de la Serna, y concluyamos a manera de colofón con las palabras que Tomás Borrás, al parecer, grabó a modo de guía cuando el despacho de Ramón se instaló en la Casa de la Carnicería en la Plaza Mayor, el que ahora vuelve a ver la luz después de un largo paréntesis: “No es exactamente —escribió Tomás Borrás— su último despacho, el que le guardó en su ámbito, aquel de Buenos Aires. Ramón se rodeaba de algo imposible de repetir, ni siquiera de trasladar y que moría con él”¹⁸¹.

Madrid, Museo de Arte Contemporáneo,
13 de septiembre de 2014



*Pero un día el operado, ya salvo y sano, en su despacho
siente un raro retortijón de tripas...*

Ramón Gómez de la Serna. *Cifras de ahora*, 7^a
Blanco y Negro, núm. 2.054, 28 de septiembre de 1930
Museo ABC, Madrid

- ¹ Gaspar Gómez de la Serna. *Ramón (Obra y Vida)*. Taurus, Madrid, 1963, p. 270
- ² Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez (comisarios). “Biografías. Documentos”. En Catálogo de la exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM Centro Julio González, Valencia, 1996, p.285.
- ³ Con esa fecha se publicó en Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.*
- ⁴ La copia del Archivo ABC que he consultado mide 8 x 9,5 cms, y está recortada por el lado izquierdo, lo que no permite leer en su totalidad la inscripción manuscrita a tinta que lleva al dorso. La inscripción completa que he podido leer es la siguiente: “[] las dos lamparas que [] tenían la zona de trabajo [] a una decoración de zap [] idealista, Ramón busca [] secreto del [tachado] alma [] las gentes y de las cos[]”. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA- ABC”. Sobre lo manuscrito aparecen dos sellos (tampones); uno, en un recuadro, en que pueden leerse las palabras CENSURA, ENTRADA, SALIDA Hora y unos dígitos colocados en diagonal y separados 22 20 29. Otro sello solo de letras mayúsculas semiborradas AUTORIZADO. Por la inscripción, cuya grafía no se corresponde con la de Ramón, es difícil deducir la fecha, pero EL ABC del 4 de septiembre de 1930, publicó bajo el epígrafe “Hace medio siglo ABC decía...” (correspondiente a la semana del 1 al 7 de septiembre de 1930) una reseña por Azorín de la novela de Ramón, *La Nardo* (1930) en donde, sin pie, se inserta esta fotografía. En la imagen puede verse con claridad sobre una estantería encima de la mesa la hoja de un almanaque con la fecha 3 de septiembre. Ello nos hace pensar que la fotografía se hizo en ese mes de 1930. Agradezco a Jimena Aguirre Araújo del Servicio de Publicaciones y Educación del Museo ABC la ayuda prestada.
- ⁵ En la exposición *Las vanguardias en Cataluña*. Fundación Caixa de Catalunya, 1992.
- ⁶ Juan Manuel Bonet. “En el Madrid vanguardista”. Catálogo de la exposición *Dalí joven [1918-1930]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 111-126.
- ⁷ Jaime Brihuega. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Ediciones Istmo, 1981. En esta sección del libro, Brihuega incluye una referencia de Cansinos Assens a la revista *Prometeo*, en *Cosmópolis* (nº 2, 1919), que merece la pena transcribir: “(...) *Prometeo* fue entre nosotros un manifiesto de arte nuevo, que ensanchó los horizontes de los espejos, de los últimos cenáculos novecentistas (...). Con su amalgama de antiguo y moderno, *Prometeo* refleja la proteica fisonomía de su animador. Así vemos a este despojarse de los influjos finiseculares (...) para adoptar sucesivamente modos más libres y ligeros, imitados del danzante torbellino atómico”.
- ⁸ Jaime Briguega, *op. cit.*
- ⁹ Isabel García García. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2044, pp. 43-57.
- ¹⁰ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, Vol. II.
- ¹¹ Antonio Bonet Correa. *Los cafés históricos*. Ediciones Cátedra, 2012., pp. 255-260, con numerosos testimonios. Antonio Bonet Correa, que examina en estas páginas la rivalidad literaria entre Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos-Assens, concluye: “Los términos bélicos caracterizaron a las

vanguardias anteriores a la Gran Guerra del 14. Ramón Gómez de la Serna, divulgador en España de las teorías futuristas de Marinetti, supo asimilar el espíritu combativo de la época. Ahora bien, hombre jovial, orondo y satisfecho de su desahogada situación social, era un pacifista, un hedonista, para el cual el arte y la literatura eran un juego, una forma lúdica de entender la existencia. *Pombo* no sólo era una plataforma para lograr la plenitud de su personalidad, sino también para contribuir a la expansión de la modernidad literaria”.

- ¹² Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Artículo “Gómez de la Serna, Ramón”, pp. 298-301.
- ¹³ Antonio Saura. “Escritura como pintura”. Catálogo de la exposición *Los istmos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, pp. 18-19. Saura, con su lucidez crítica, sugiere en estas líneas la estrecha conexión entre la vanguardia y la configuración del despacho ramoniano.
- ¹⁴ Isabel García García, *op. cit.*
- ¹⁵ Francisco Calvo Serraller. “Sísmicos istmos”. En Catálogo de la exposición *Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936*. Fundación Caja Madrid, Madrid, 1998. pp. 11-40.
- ¹⁶ Valeriano Bozal. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Summa Artis. Vol. XXXVI. Madrid, Espasa Calpe, 2000., pp. 395-396. Esa afirmación —continúa Bozal— “no es una paradoja: para que haya vanguardia se precisa una colectividad de artistas, por lo común también críticos y literatos, intelectuales, con un sentir común, ligados por los principios que suelen manifestarse públicamente —en un manifiesto o programa, a través de una acción—, de carácter estilístico pero también ideológico... con una actividad pública de carácter crítico (en atención a los citados principios) que por lo común suscita reacciones en el colectivo social y cultural, reacciones que se concretan en debates y polémicas, y contribuyen a estrechar los lazos entre los artistas de vanguardia. Este conjunto de condiciones no se dieron en nuestro país. Es cierto que en 1910, Ramón Gómez de la Serna publicó una “proclama futurista a los españoles” (*Prometeo*, 20, 1910), pero este, que es futurista en contados aspectos, resultó en todo caso un manifiesto sin seguidores, una proclama futurista sin futuristas, que no los hubo entre nuestros artistas”.
- ¹⁷ Para el estudio y significación de lo que supuso la greguería véase Pura Fernández. “La “contraseña universal” ramoniana: Greguerías (1912-1962)”. En Ramón Gómez de la Serna. *Ramonismo VI. Total de greguerías (1926-1962)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 11-74, así como el definitivo texto sobre la greguería del propio Ramón, incluido en esta edición, “Prólogo”, pp. 131-175.
- ¹⁸ José Moreno Villa. *Memoria*. Edición de Juan Pérez de Ayala. El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, Madrid, 201, p.153.
- ¹⁹ José-Carlos Mainer. *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*. Espasa Calpe, Madrid, 2006, p. 120. En “una época —como dice el historiador— aficionada a las mezclas”.
- ²⁰ Pura Fernández en el texto citado recuerda, siguiendo a Nigel Dennis que Ramón “encarna el paradigma del artista moderno que se construye como figura pública, con un desarrollado sentido de la autopromoción y la autopublicidad”, antecedente, sin duda, de artistas como Salvador Dalí o Andy Warhol, o incluso, de la corriente actual denominada arte perfomativo. A ello contribuyeron los medios de prensa y sobre todo, la tertulia de Pombo que constituía “todo un entramado de relaciones culturales trasatlánticas, así como una privilegiada atalaya para ver y ser visto en el efervescente campo cultural madrileño”. Ejemplo de esas relaciones trasatlánticas podría ser la figura del poeta cubano Arturo Carnicer Torres, quien, según Federico García Lorca confiesa a Pérez Ferrero a su vuelta del viaje a

Cuba en una entrevista en el *Heraldo de Madrid* (9-10-1930) ha descubierto a este poeta que “él dice que es vanguardista y ha fundado el Pombo Sagüero, a imitación de la tertulia ramoniana de aquí”. En Christopher Maurer / Andrew A. Anderson. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 338. “Cuando alguien pasa a ser su apellido tan sólo, ese alguien lo suele considerar un triunfo —sobre todo en Francia, donde es un timbre de unicidad—, pero en realidad es una despersonalización, una cosificación, una comercialización... En España, curiosamente, se estima aún más pasar a ser sólo el nombre de pila, algo al alcance de cuatro o cinco o seis: “Federico” es García Lorca sin lugar a dudas, como “Rubén” es Rubén Darío, “Juan Ramón” es el Premio Nobel Jiménez, “Ramón” es Gómez de la Serna, “Mossèn Cinto” es Verdaguer y “Garcilaso”, cinco siglos atrás, es Garcilaso de la Vega”. En Javier Marías. *Así empieza lo malo*. Alfaguara, Madrid, 2014.

- 21 Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón. Prólogo de Antonio Pizza. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Murcia, 2000, p. 92.
- 22 En contestación a la encuesta realizada a numerosos escritores por Pérez Ferrero “¿Qué es la vanguardia?”, en *La Gaceta Literaria*, nº 85, 1 de julio de 1930.
- 23 Un buen resumen de los rasgos vanguardistas de Ramón en José Antonio Sarmiento. “El estallido de la vanguardia”, en Catálogo de la exposición *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Instituto Cervantes, Madrid, 2009, pp. 23-31.
- 24 Antonio Pizza. “Baudelaire, la ciudad, el arte”. En Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón. Prólogo de Antonio Pizza. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Murcia, 2000, pgs 11-72.
- 25 Sus excursiones al Rastro madrileño fueron, como ha subyago Juan Manuel Bonet, “visionaria anticipación de los paseos de André Breton” (recogido en Pura Fernández, *op.cit.*).
- 26 Ramón Gómez de la Serna. *Lo cursi y otros ensayos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943. pp. 56-166.
- 27 Jaime Brihuega, *op. cit.*
- 28 Javier García Gutiérrez-Mosteiro. “La ciudad del nuevo siglo (1900-1916). En *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. 1850-1939*. Dirección Virgilio Pinto. Lunweg Editores, 2001, pp.86-101.
- 29 Edward Baker. “La Gran Vía entre el clasicismo y el cosmopolitismo”. En *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. 1850-1939*. Dirección Virgilio Pinto. Lunweg Editores, 2001, pp. 122-138.
- 30 Eduardo Alaminos López. “La Gran Vía, collage urbano”. En *Gran Vía, 1910-2010*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2009, p. 54.
- 31 Carlos Alvear, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro. *Breve historia de la literatura española*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 587 y 594.
- 32 Cronológicamente, Ramón Gómez de la Serna pertenece a la generación de 1886 cuya entrada en la vida pública se produce en 1914. A esta “generación de 1914”, pertenecen nombres como los de Ortega y Gasset —a quien se ha considerado su “representante epónimo”—, Manuel Azaña, Manuel Abril, Américo Castro, Enrique Díez-Canedo, Salvador de Madariaga, José Moreno Villa, Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís, Ramón Pérez de Ayala, Gustavo Pittaluga, Pedro Salinas, Ángel Vegué y Goldoni, Gabriel Miró, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Picasso, Eugenio D’Ors, Gregorio Marañón, Gutiérrez Solana, Gregorio Martínez Sierra, Fernando Vela, Claudio Sánchez Albornoz y Melchor Fernández Almagro, entre otros. Este último diría de Ramón que él solo constituía una

generación unipersonal. Como ha señalado Julián Marías, “la primera impresión que produce [esta generación de 1914] es que es mucho más numerosa en figuras notorias que la del 98; es decir, se ha producido una gran dilatación de la minoría intelectual”. Véase, Julián Marías. “España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)”. En *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Volumen I. Identidad, Pensamiento y Vida, Hispanidad. Historia de España Menéndez Pidal, t. XXXIX*. Espasa Calpe, Madrid, 1998. p. 82. En el prólogo a esta obra Pedro Laín Entralgo, subraya como “dos genios de nuestra literatura, el poeta lírico Juan Ramón Jiménez y el humorista y más-que-humorista Ramón Gómez de la Serna, aparecen en la vida literaria de España —y en la del mundo— durante el primer decenio del siglo xx. Por su mentalidad y por el estilo de su obra, los dos se hallan más próximos a la generación del 14 que a la del 98. Habrían sido, pues, —concluye— aves precursoras del egregio grupo de pensadores, escritores, artistas y científicos... que iba a tener en la persona de José Ortega y Gasset su más significado paladín” (*Op. cit.* p. 32). Mariano Yela ha definido ese periodo denominado La Edad de Plata, cuya cronología se extiende entre 1876 y 1936, como “un periodo ciertamente contradictorio: paz y violencia; esplendor cultural y analfabetismo; desarrollo económico y miseria; derrota nacional humillante, pesimismo y aislamiento y, a la vez, recuperación de la conciencia histórica y apertura a Europa; intentos eminentes de concordia y exacerbación de antagonismos. El desenlace: una guerra civil. Desde luego y por de pronto, paz y egregia creación cultural. Después de casi un siglo de guerras, pronunciamientos y revoluciones, tras el sexenio de 1869 a 1874, se inicia, con la restauración de la monarquía y el final de la última guerra carlista —1876—, una etapa histórica de paz, crecimiento demográfico, desarrollo económico, incipiente industrialización, equilibrio político formal, autoanálisis profundo y renovación educativa. Su logro más indiscutible es una creación artística, poética, literaria, filosófica y científica sin parangón en nuestra historia, como no sea con los años mejores de nuestro Siglo de Oro. Es lo que tantos historiadores han llamado el Medio Siglo de Oro, la Nueva Edad de Oro o, más modestamente, la Edad de Plata”. En Mariano Yela. “Las ciencias humanas. Psicología, sociología, pedagogía”. En *La Edad de Plata de la cultura española (1898—1936). Volumen II. Letras, ciencia, arte, sociedad y culturas*. En *Historia de España Menéndez Pidal*. Espasa Calpe, Madrid, p. 256. Ramón Gómez de la Serna formó parte de un tipo de generación que se caracterizó por la novedad de su actitud frente al legado recibido.

³³ Juan Carlos Albert. “Los domicilios de Ramón en Madrid (I)”. En BoletínRAMON, n° 14, Madrid, 2007, pp. 34-63 y “Los domicilios de Ramón en Madrid (II)”. En BoletínRAMON, n° 15, Madrid, 2007, pp. 28-36.

³⁴ Gaspar Gómez de la Serna. *Ramón (Obra y Vida)*. Taurus, Madrid, 1963.

³⁵ Cito por la edición Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia (1888-1948)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

³⁶ Gaspar Gómez de la Serna. *Ramón (Obra y Vida)*. Taurus, Madrid, 1963. pp. 24-25. “Casa de portallón ancho para paso de landós; de lento ascensor de agua; de solemnes salas empapeladas de damasco con ribetes de oro; panzudos muebles isabelinos, rinconeras nutridas de *bibelots*, grandes cuadros y gruesas cortinas, entre las que se remansaban aún los postreros ringorrangos del romanticismo iluminados todavía por las últimas velas de cera y los penúltimos quinqués. Desde allí, donde la vida parecía sólida y segura, Ramón desplegó sus primeros pasos por un Madrid de tamaño familiar: plaza de la Armería y Plaza de Oriente”.

³⁷ Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.* p. 26-27. Esa habitación misteriosa la han identificado otros autores como luego veremos con el retrete de la casa. Interesa subrayar también que ese acopio de imágenes populares entra de lleno en un concepto de coleccionismo decorativo muy propio de las preferencias de

las clases populares, que también coleccionan. Ramón subrayaría en este sentido el específico de los zapateros remendones en sus habitáculos de trabajo profusamente decorados con recortes de revistas como *La Lidia* y semejantes.

- ³⁸ Rafael Flórez. *Ramón de Ramones (El libro del Centenario). Primera biografía puntual de Ramón de la Serna*. Editorial Bitácora, Madrid, 1988.
- ³⁹ Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.* p. 39. Con cosas del Rastro, apostilla y enumera varias de ellas. También en este domicilio de la calle Puebla comienza su vida universitaria y escribe su primer libro, *Entrando en fuego*.
- ⁴⁰ Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.* pp. 44-45.
- ⁴¹ Juan Carlos Albert, *op. cit.*, pp. 34-63.
- ⁴² Juan Manuel Bonet. *Ramón en su Torreón*. Fundación Wellington, Madrid, 2002, pp. 21-69.
- ⁴³ Iona Zlotescu, “Preámbulo al espacio literario del “Ramonismo”. En Ramón Gómez de la Serna. *I. El Rastro. El Circo. Senos (1914-1917)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, pp. 13-33.
- ⁴⁴ Ioana Zlotescu. “Apuntes sobre el ramonismo: 1908-1931”, en Catálogo de la exposición *Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Instituto Cervantes, Museo ABC. Centro de arte / dibujo / ilustración. 2012., pp. 21-31. También la autora para explicar la relación de Ramón con el universo, su “mirada fructífera” emplea el símil de una “araña que teje y desteje alrededor de sí la tela, que es su mundo y que es al mismo tiempo el sitio a través del cual observa el mundo”.
- ⁴⁵ Juan Manuel Bonet. *Op. cit.*
- ⁴⁶ Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.* p. 65. “Por entonces multiplica la barroca profusión de cosas de su estudio con las traídas de Francia y las aportadas cada día por su curiosidad insaciable” (*op. cit.* p. 76)
- ⁴⁷ Iona Zlotescu. *Op. cit.*
- ⁴⁸ Juan Carlos Albert, *Op. cit.*, pp. 34-63. Gaspar Gómez de la Serna, nos cuenta que el escritor “se instaló en la habitación central de la planta principal, con un balcón volado al que en cuanto el tiempo lo permitía sacaba su mesa para transcribir in acto la llegada del alba y desde el que veía la espalda de la ciudad y cómo crecía su futuro”; “allí trasladó Ramón su despacho y el cada vez más abigarrado mundo de sus cosas” (*Op.cit.*, pp. 97-98). En relación con el mundo objetual ramoniano, y su influencia en Buñuel, ha escrito Andrés Trapiello: “Sobre ese mundo de objetos, que Ramón llevó de una manera insistente a sus libros (espejos, sifones, armarios, gatos, chimeneas, veladores, cornucopias) dejó una mirada que venía a sacárnoslos de su entorno, como si se tratara de un primer plano cinematográfico. La mayor parte de las veces, ese primer plano es una poderosa imagen, a la manera de los que se usaban ya entonces en el mundo de la publicidad. Primeros planos, que aislados del contexto del que procedían, reclamaban relacionarse con el mundo de una manera poética, con reglas no inventadas hasta ese momento por ninguno de los lenguajes tradicionales de la literatura. Algunos tomaron el procedimiento por algo caprichoso y exasperante, pero fueron muchos los que comprendieron que tal descubrimiento sólo podía proceder de una sensibilidad extraordinaria y genial”. Andrés Trapiello. “La verbena Nacional y los planos cortos”, en Catálogo de la exposición *Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño*. Huesca, Salas de Exposiciones de la Diputación de Huesca, 2000, pp. 47-53. Trapiello observa en Buñuel, bajo influencia de Ramón, “el mismo amor por el abigarramiento romántico y cochambroso” (p. 50).
- ⁴⁹ Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.*, p. 138.

- 50 La portabilidad es un rasgo esencial tanto de la forma en cómo Ramón elabora sus despachos como el resultado final siempre cambiante. Rasgo que podemos relacionar con, entre otros, la obra de Marcel Duchamp y su *boîte-en-valise* concebida como un sugerente y miniaturizado museo portátil, producto de la asociación entre los gabinetes de curiosidades y el universo condensado de la maleta *surrealista*. Desde 1913 Duchamp había ideado el concepto de maleta o caja que contuviera reproducciones de sus obras y sus notas, realizando, en primer lugar, *La boîte de 1914*, que reunía 16 facsimiles de sus primeros bocetos relacionados con el *Gran Vidrio*. De 1936, es *La Boîte-en-Valise*, una caja de cartón que contenía replicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de sus obras. “Todo lo que yo he hecho de importancia podría llevarse en una maleta”, afirmó Duchamp en 1952. Se ha llamado la atención sobre el hecho de que “la disposición de los diversos elementos de esta obra es rigurosa” y “que es “significativo el ordenamiento de las obras por las relaciones que se establecen de unas obras con otras” (Véase, *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné. Tome II*. Musée National d’Art Moderne. Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou. Paris, 1977. n° cat. 145, p. 122.). Ramón Gómez de la Serna también adoptaría, para algunas de sus conferencias —las llamadas conferencias-maleta—, una maleta de la que extraía objetos a los cuales se iba refiriendo. Con una de esas maletas en su mano y apresurado le retrata una de sus numerosas caricaturas. Para la idea de portabilidad véase el interesante libro de Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) donde se encuadra a Ramón Gómez de la Serna en un territorio literario caracterizado por el portatilismo. Esa referencia la hace Vila Matas al referirse a Valrey Larbaud —que fue traductor e introductor de Ramón en Francia— “el artista portátil por excelencia” y apasionado “por el descubrimiento de territorios literarios inéditos y con visos de portatilismo (Savinio, Littbarski, Gómez de la Serna, Stephan Zenith y un jovencísimo Borges)”. (pp. 41-43).
- 51 Miguel Pérez Ferrero. *Vida de Ramón*. Cruz y Raya, Madrid, 1935. pp. 32-33. Referido al cuarto de esta casa de María de Molina, Pérez Ferrero recoge una anécdota significativa respecto de la familia y una interpretación de ese peculiar mundo confeccionado por Ramón: “Alguien de la familia dice: *¡Ya no se puede entrar en el cuarto de Ramón, y llegará un momento en que ni él pueda hacerlo porque le echen las cosas!*. ¿Pero no comprenden que es su mundo?. Mucho más grande y maravilloso que el verdadero. Así, Ramón es cada noche viajero de imposibles distancias, de distancias incalculables que él recorre desde la silla en que está sentado ante la mesa de la cuartillas”.
- 52 El curioso librito de De Maistre refleja el arresto domiciliario de cuarenta y dos días al que el autor se ve sometido y del despertar de su conciencia. Ese viaje inmóvil —según Bruno Montano (en <http://trabalibros.com/libros/i/4679/55/viaje-alrededor-de-mi-habitacion>)— le permite formular su famosa teoría del alma y la bestia. Esta teoría le lleva a firmar que “el hombre es doble”, compuesto por un alma y una bestia (la otra, la materia) unidas indisolublemente. A juicio de este comentarista, De Maistre, con su idea acerca de la bestia anticipa el concepto psicoanalítico del ello. El ello, según Georg Groddeck, un psicoanalista alejado de Freud, más que el inconsciente o lo reprimido, era algo con vida propia, capaz de determinar la existencia misma del yo. Y sobre la cosas y el ello escribió Ramón un ensayo —“Las cosas y el ello”, *Revista de Occidente*, 1934, de suma importancia para entender sus despachos.
- 53 Con la herencia que recibe a la muerte de su padre, Ramón se trasladó a Estoril, en Portugal, permaneciendo allí casi dos años. “En El Ventanal —escribe Gaspar Gómez de la Serna— liquidó todo, vendiendo muchos de sus libros... yéndose directamente a Nápoles”, *op. cit.* p. 151-152. Tampoco contamos con una descripción de las habitaciones que ocupó en Nápoles. Sí nos dice su biógrafo que se instaló “al final de la Riviera de Chiaja, en el piso primero de un viejo palacio con tres grandes habitaciones y dos balcones que miraban a los árboles del jardín público de Villa Comunale, a la maravilla

del golfo, quieto bajo la lateral presencia vigilante del Vesubio”. Tampoco aquí, como en Estoril, su situación económica era buena, “y el escritor —comenta su biógrafo— se tiene que volver a Madrid”, “sin decir adiós a la portera, enviando la llave a la dueña de la casa para que se quede con todo”, como recuerda él mismo en su *Automoribundia*. ¿Qué formaría ese todo, además de libros y presumiblemente objetos que adquiriría en la ciudad siguiendo su costumbre?. ¿Le evocaría ese palacio, la casa de Carmen de Burgos, *Colombine*, de la calle Serrano que Ramón describió en su revista *Prometeo* (nº 9, julio de 1909) como “Un gran salón pintado de azul, que se abre a una azotea sobre el paisaje, cuyo telón de fondo es el Guadarrama; un gran salón cubierto de tapices gobelinos, tamizado el sol por vidrieras mirrinas representando escenas de Rubens, colgado de obras de arte, vaciados de Benvenuto, de Donatello, de Lucca della Robia, de evocaciones de Patinar, de Rodin, de Franc; iluminado por pensiles árabes, con bojes en las esquinas, bargueños, gárgolas y una silla abacial del siglo XV rematado en lo alto por una fina crestería, frente a una mesa histórica sostenida por unos pies salomónicos” (Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.*, pp. 71-72), al más puro estilo de la estética aristocrática y de la burguesía de la Restauración. Para las relaciones de Ramón con Carmen de Burgos, véase Shirley Mangini. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 2001.

- ⁵⁴ Juan Carlos Albert. “Los domicilios de Ramón en Madrid (II)”. En Boletín RAMON, nº 15, Madrid, 2007, pp. 28-36. Sin duda esa conexión es muy sugerente. Ioana Zlotescu ha recordado que Gaston Bachelard menciona y cita a Ramón en la introducción a su libro *L’air et les songes* (1943), “en relación con el incesante *caminar* de su yo vitalista”. Véase Ioana Zlotescu. “Apuntes sobre el *ramonismo*: 1908-1931”, en Catálogo de la exposición *Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Instituto Cervantes, Museo ABC. Centro de arte / dibujo / ilustración. 2012., pp. 21-31.
- ⁵⁵ Miguel Pérez Ferrero, *Op.cit.* pp. 34-36.
- ⁵⁶ Cita recogida en Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.* p. 147.
- ⁵⁷ “La señal de que ya era el “capo” independizado y en casa propia me la dio sobre todo el que yo clavase mis clavos donde más me petó, colocando más arriba o más abajo, más a la derecha o más a la izquierda los objetos pendientes o pensantes en las paredes”.
- ⁵⁸ La alusión “en crecida” podemos relacionarla con la idea que subraya Moreno Villa en uno de sus artículos de la serie “Estudios superficiales” (1927) para caracterizar la época por el afán que había de convertirlo todo en “record”: “En el mundo de hoy —escribió Moreno Villa—, casi no preocupa más que el record. Es el triunfo de Charles Nicolas, bailando doscientas horas seguidas, y el de Gómez de la Serna, escribiendo para mil hojas, en diez países, durante diez años de desvelos y sin que la vigilia merme su redondez corporal”.
- ⁵⁹ Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.*, p. 144. Allí instaló “sus muñecos mecánicos, sus mil bolas de cristal fijadas al techo como constelación propia; sus cuadros, carteles, figuras anatómicas, cerámicas, estampas, libros... Todo lo llenó de su barroca decoración, hasta el estrecho pasillo y sus puertas laterales que daban a los falsos camerinos de los personajes de su invención, de modo que todo aquello compuso un mundo completo y suficiente e incomunicado, en clausura propia. Nuevas cosas vinieron, con las viejas a estrenar el torreón” (entre ellas, cita, el cuadro de *La muerta viva* que había pertenecido al duque de Rivas, el farol municipal, un absurdo salvavidas, regalo del pintor Solana y su segunda y definitiva muñeca de cera, de tamaño natural).
- ⁶⁰ Sobre su aspecto escribió Francisco Rivas: “Pero pocos dandys pueden alardear de una imagen tan excesiva y estudiada como la suya. Imagen sobreabundante entre otras varias razones por efectos de la multiplicación. Su iconografía es enorme... con la misma fruición que coleccionaba estampas, objetos

y cachivaches del Rastro, acuñaba imágenes de sí mismo, cientos de retratos, fotografías, caricaturas, bocetos, etc. Todas estas imágenes nos muestran a un Ramón acicalado, carirredondo, pipa en ristre y travieso rizo sobre la frente”. En Francisco Rivas. “Cruz y cara de Ramón. Taquígrafo del alma”. En Catálogo de la exposición *Ramón en cuatro entregas 1. Siete aproximaciones desde su tiempo*. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, pp. 49-58. Corpus Barga en uno de sus artículos dedicados al escritor —“Ramón en París”—, escribió: “Ramón tiene imagen y se parece a sí mismo”.

- ⁶¹ Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.* p.s 142-147.
- ⁶² José Ortega y Gasset. *España invertebrada. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona, Editorial Planeta DeAgostini, 2010. pp. 159-199. Dos ideas más de Ortega expresadas en este ensayo contextualizarían perfectamente el comentario que Ramón pone en su boca en relación al despacho: “La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna —como sólo arte, sin más pretensión”. “Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización”. Véase también, en esta edición, el ensayo preliminar de Valeriano Bozal.
- ⁶³ En la citada *Historia abreviada de la literatura portátil*, Vila-Matas se refiere a la maleta-escritorio “con la que Paul Morand recorría en trenes de lujo la iluminada Europa nocturna: escritorio móvil que inspiró a Marcel Duchamp su *boîte-en-valise*, sin duda el intento más genial de exaltar lo portátil en arte”. Enrique Vila-Matas. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 9. Ramón Gómez de la Serna en sus *Retratos contemporáneos* escribe sobre Morand: “En Madrid, durante una larga temporada, cuando la guerra, adquirió una claridad especial de la imagen y una rotundidad valiente”. Y “De vuelta de esa Nueva York que tan bien ha descrito, me encontré con él en mi torreón madrileño. Estaba como en el intermedio de dos viajes y se le notaba. Durante unos momentos no sirvieron de nada todos mis cachivaches para que mi estudio pudiese defenderse de convertirse en andén”. Ramón Gómez de la Serna. *Retratos contemporáneos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1944, p. pp. 122 y 125.
- ⁶⁴ Antonio de Obregón. “Ramón, en el recuerdo”. En Catálogo de la exposición *Ramón en cuatro entregas. 1. Siete aproximaciones. Desde su tiempo*. Museo Municipal, Madrid, 1980, pp. 39-47. Obregón interpretaba el torreón como “toda una época de evolución y movimiento renovador de las ideas”.
- ⁶⁵ Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.* p. 156.
- ⁶⁶ Cita recogida en Juan Manuel Bonet. *Ramón en su Torreón*. Fundación Wellington, Madrid, 2002, p. 66
- ⁶⁷ César González-Ruano. *Necrológicas (1925-1965)*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2005, pp. 574-575. Necrológica bajo el título “Ramón del alma mía”.
- ⁶⁸ César González-Ruano. *Mi medio siglo se confiesa a medias. I. Antes de mediodía (Memorias)*. Fundación Mapfre Vida, Madrid, 1997, pp. 120-121. El título completo es *Siluetas de escritores contemporáneos (1949)*.
- ⁶⁹ César González-Ruano. *Obra periodística (1943-1965). Tomo I*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003, pp. 973-975. Ruano en el mismo artículo del que hemos extraído la cita precedente, “La casa y las casas” (*Diario Madrid*, 29 de octubre de 1947), expresa una idea que es del todo aplicable a Ramón Gómez de la Serna: “En general, el hombre tiene del modo de poner sus casas una idea fija, adquirida probablemente en la adolescencia, y de cuyos prejuicios y normas generales se aparta

poco en el transcurso de los años”. En otro titulado, “Los pequeños Museos” (*La Vanguardia Española*, 28 de abril de 1950) dice: “Déjame ver tu cuarto y te diré quién eres, podríamos decir sin exageración literaria”, y apostilla, “pero lo primero que hay que procurar es que el cuarto o la casa no se destrocen totalmente apenas ha desaparecido su dueño”, *Op. cit.*, pp. 1230-1231.

- ⁷⁰ Joao Paulo Cotrim. “Parte I. Almada: el alma es un dibujo”. En Catálogo de la exposición *El alma de Almada el impar. Obra gráfica, 1926-1931*. Museo de la Ciudad, Madrid, 2004, pp. 7-15. Fidelino de Figueredo: “Subo algunos escalones más, de caracol, y me encuentro en una pequeña estancia multi-color en sus paredes, en su techo de estrellas, en los libros y en los mil objetos, que lo cuajan, en una variedad de bric-a-brac o de herramientas de hechicería. ¿Será el laboratorio de Fausto?. No; es el torreón de Ramón Gómez de la Serna o simplemente Ramón —tout court”.
- ⁷¹ Pura Fernández, *Op. cit.* El marco epistemológico que da lugar a ese entorno se basa en lo que el propio Ramón llamó “técnica pegastoscópica” y que —como señala acertadamente esta autora— “parece deudora de esa “óptica prodigiosa” cubista tan celebrada por el autor” y “esa amalgama literario vital, los abigarrados estamparios de los despachos de Ramón ofician cual palimpsestos en los que se recoge la topografía íntima de su deambular por los libros, los museos, las tertulias o las ciudades”.
- ⁷² Véase el Catálogo de la exposición, coordinada por él, *Ramón en cuatro entregas 1. Siete aproximaciones desde su tiempo. 2. “Prometeo”: entrando en fuego. La sagrada Cripta de Pombo. 3. La obra: De “El ruso” (1913) a “¿Rebeca!” (1936. Vanguardistas, humoristas y discípulos en general. Europa. 4. De la América soñada. Junto a la tumba de Larra. Catálogo de obra expuesta*. Museo Municipal, Madrid, 1980. Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez (comisarios). *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM Centro Julio González, Valencia, 1996. Juan Manuel Bonet. “Ramón Gómez de la Serna: para un retrato”. En catálogo de la exposición *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna*. Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, Argentina, 2004.
- ⁷³ Carlos Pérez. “Ramón, constructor”. En catálogo de la exposición *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna*. Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, Argentina, 2004, pp. 19-24.
- ⁷⁴ En mayo de 1936, invitado por Bergamín, Malraux viajó a Madrid junto con Henri Lenormand y Jean Cassou. Fue recibido por el presidente Azaña, habló en el Ateneo y “se encuentra con Antonio Machado, Alberti y Gómez de la Serna”. Es tentador pensar que Malraux pudiera haber tenido tiempo de visitar y conocer *in situ* el despacho de Ramón. La cita en Vicente Molina Foix. *Tintoretto y los escritores*. Galaxia Gutenberg / Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p. 235.
- ⁷⁵ Ana Ávila y John McCulloch. “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna” en Catálogo de la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, pp. 355-387.
- ⁷⁶ George AIDI-Huberman. “Atlas, inquieta gaya ciencia”. En Catálogo de la exposición *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pp. 14-58.
- ⁷⁷ Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.* p. 159.
- ⁷⁸ Luisa Sofovich. *La vida sin Ramón*. Ediciones Libertarias, 1994 (cita recogida del texto de Juan Carlos Albert. “Los domicilios de Ramón en Madrid (II)”. En Boletín RAMON, n° 15, Madrid, 2007, pp. 28-36. El símbolo de la cornucopia —nunca mejor asociado a la figura de un escritor— aparece representado en el monumento que el escultor Pérez Comendador dedicó, en 1972, a Ramón, situado en la actualidad en la Plaza de Gabriel Miró en las Vistillas.

- ⁷⁹ Esta aseveración respecto del famoso estamperío nos hace pensar que Ramón lo incorporó a su despacho a partir del domicilio de la calle Velázquez. La referencia a la psicosis a la que hemos aludido al citar el atlas de Aby Warburg podríamos relacionarla con la interpretación que del cubismo analítico hace el tratadista vienés Antón Ehrenzweig en su libro *El orden oculto del arte* (Editorial Labor, Barcelona, 1973), en el capítulo “El espacio pictórico envolvente” (pp. 135-152). Al comentar *Retrato de Vollard*, de Picasso, Ehrenzweig, precisa que “la fragmentación cubista se aproxima peligrosamente a las fronteras del arte psicótico. Pero mientras que las roturas efectuadas por éste producen trozos aislados, inconexos, la fragmentación cubista es subsanada por una “coherencia profunda” que proviene de un nivel de experiencia más hondo”. No debemos olvidar que el cubismo fue una opción plástica que influyó mucho en Ramón, gran admirador de Picasso, y que la ordenación de las imágenes de sus despachos le deben mucho a la técnica facetada del mismo y al sistema espacial promovido por este.
- ⁸⁰ Gaspar Gómez de la Serna, *Op. cit.* p. 160.
- ⁸¹ Luisa Sofovich. *La vida sin Ramón*. Ediciones Libertarias, 1994 (cita recogida del texto de Juan Carlos Albert. “Los domicilios de Ramón en Madrid (II)”. En *Boletín RAMON*, nº 15, Madrid, 2007, pp. 28-36.
- ⁸² Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías onduladas*. Edición de Nigel Dennis. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2012, pp. 9-74. En la introducción, Dennis hace un repaso de las distintas grabaciones de la voz de Ramón que se conservan, y comenta que el fragmento que se conserva suyo titulado *El orador* “es una muestra, en miniatura, de una conferencia, de Ramón” que podría ser considerada también “como una especie de muestra, muy breve e incompleta, desde luego, de una “crónica” radiofónica suya”.
- ⁸³ José-Carlos Mainer. *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*. Espasa Calpe, Madrid, 2006, pp. 74-75. “La radiodifusión —escribe Mainer— experimentó en los años republicanos un enorme desarrollo. No venía de muy atrás en el tiempo, ya que sólo a finales de 1924 se había constituido el grupo Unión Radio, por obra de Ricardo Urgoiti, hijo del creador de *El Sol*, que en 1931 contaba con una decena larga de emisoras”.
- ⁸⁴ José-Carlos Mainer, *Op. cit.* p. 137.
- ⁸⁵ Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.* p. 172.
- ⁸⁶ Francisco Rivas, *art.cit.* pp. 49-58.
- ⁸⁷ Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.* pp. 186-187. Sin embargo, tras el inicial aislamiento con que vive en Buenos Aires, producto en buena parte de la postura profranquista que adoptó, Gaspar Gómez de la Serna en su biografía matiza ese aislamiento: “las visitas a su estudio de los españoles en viaje que pasan por Buenos Aires se hacen más frecuentes y obligadas. Va recibiendo a los amigos antiguos y a los nuevos escritores surgidos con la posguerra española y todo concurre a robustecer el cordón umbilical que le une a la patria”. Por el contrario, Rafael Alberti, exiliado también en esos años en Buenos Aires, recuerda en sus memorias el aislamiento del escritor: “Ramón Gómez de la Serna vive muy aislado, casi oculto, en la ciudad de Buenos Aires desde el inicio de nuestra guerra civil. Yo a pesar de que lo admiraba de verdad, me pasé muchos años sin saludarlo debido a su tonto e innecesario franquismo, que lo alejó de sus más grandes amigos. (...) Un día, un hermano... de su mujer... me dijo que Ramón vivía muy triste, sin ver a nadie, desesperado, tan lejos de Madrid, preguntándome si a mí no me importaría verlo. Me emocionó la petición (...). Cuando por fin fui a verlo me recibió sentado ante la mesa de su comedor como si estuviera oficiando en su amada tertulia pombiana, iluminándosele la

ancha cara de chispero goyesco, hablando alegremente, casi a gritos, y levantándose, a veces, lo mismo que en el cuadro que Gutiérrez Solana le pintó, rodeado de los más famosos contertulios”. En Rafael Alberti. *Obras completas. Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 390. En esa evocación de Ramón, Alberti no alude en ningún momento al característico entorno que rodeaba a Ramón en esta casa de Buenos Aires que ocupaba un espacio mayor el que mero despacho. Para la postura franquista de Ramón véase también Andrés Trapiello. *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Ediciones Destino, Barcelona, 2010.

- ⁸⁸ Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez (comisarios). *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM Centro Julio González, Valencia, 1996, p.287. Para la relación de los ultraístas con Ramón véase en este catálogo el texto de Juan Manuel Bonet, “Baedeker del Ultraísmo”, pp. 9-58. En la reciente antología de poesía ultraísta recopilada por Juan Manuel Bonet, *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Fundación José Manuel de Lara, Sevilla, 2012, en su introducción “Para una antología ultraísta” (pgs 9-50), Bonet compara “el ultraísmo con un cóctel, cuyos principales ingredientes fueron: creacionismo huidobriano, poesía cubista en todas sus variantes... futurismo y palabras en libertad marinettianas, expresionismo alemán, Dadá, y por supuesto ramonismo”. Desde luego parece muy sugerente aplicar ese término de “cóctel” a la estética de los despachos ramonianos.
- ⁸⁹ Cito por la edición Ramón Gómez de la Serna. *El Rastro. Fotografías de Carlos Saura*. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002. Carlos Saura, magnífico fotógrafo antes que director de cine, realizó en 1961 esta serie de fotografías del Rastro para una edición de la obra de Ramón.
- ⁹⁰ Ramón Gómez de la Serna. *La sagrada cripta de Pombo (Tomo II°, aunque independiente del I°, pudiendo leerse el II° sin contar con el I°)*. Trieste, Madrid, 1986., pp. 581-631.
- ⁹¹ Ramón Gómez de la Serna. *La sagrada cripta de Pombo (Tomo II°, aunque independiente del I°, pudiendo leerse el II° sin contar con el I°)*. Trieste, Madrid, 1986, pp. 581-591. “No abundan en antigüedades mi cámara de trabajo; no soy rico para eso” —subraya Ramón—. De “ese conjunto abigarrado y monstruoso de mi despacho”, ofrece aquí un primer inventario de cincuenta y seis objetos con comentarios específicos de cada uno de ellos, junto con fotografías, tanto de él —“Yo, leyendo una cosa a mi muñeca de cera”, “Rincón de mi despacho, en el torreón”, “Yo, en la jaula de mis cosas, igual que cuando escribo de verdad”, “testero que respalda mi asiento” (en el que se ve el retrato de Diego Rivera), “Hueco de acceso a mi despacho”—, como de algunos de los objetos con el pie genérico “Cosas de mi torreón” con una breve frase, amén de una caricatura suya —“interpretación fisognómico-grafológica”— de Enrique Garrán, de 1923, alusiva a ese entorno de objetos que rodeaba su vida. Juan Pérez de Ayala ha subrayado que *Pombo (1918)* y *La sagrada cripta de Pombo (1924)* son dos “libros paradigmáticos de la colaboración múltiple [de Ramón] con dibujantes y fotógrafos [pero que] dejan, en este último terreno [el de la fotografía], bastante insatisfacción respecto del resultado obtenido. Si Ramón quería incorporar a sus libros un aporte fotográfico complementario, tendremos que admitir —concluye Pérez de Ayala— que, a la vista de los resultados finales, no supo integrar este nuevo elemento en su mundo creativo”. Juan Pérez de Ayala. “Los dibujos-greguerías de Ramón”. En Catálogo de la exposición *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*. MAPFRE, Madrid, 2002, pp. 11-18.
- ⁹² Cito por la edición Ramón Gómez de la Serna. *Ismos*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975.
- ⁹³ Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia (1888-1948)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998.
- ⁹⁴ Ramón Gómez de la Serna. *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)*. Editorial Marfil, Alcoy, 1957.

- ⁹⁵ De su relación con los chamalireros se conservan varias fotografías. Véase, Juan Manuel Bonet. *Ramón en su torreón*. Madrid, Fundación Wellington, 2002, p. 93.
- ⁹⁶ Además del retrato que le hizo Diego Rivera, el que él pintó de su mujer Luisa Sofovich, su autorretrato y el que le hizo Carlo W. Aliseris (presentes en algún momento en sus sucesivos despachos), Ramón también incluyó profusamente en el estamario otros muchos retratos de artistas, escritores y personajes que le interesaron.
- ⁹⁷ El de la calle de la Puebla, 11.
- ⁹⁸ Las pipas —ancladas a su mesa de trabajo— forman parte fundamental de la imagen de Ramón, tanto en su retrato por Diego Rivera como en las fotografías y numerosas caricaturas que se conservan de él, así como en las semblanzas que le dedican otros escritores.
- ⁹⁹ José-Carlos Mainer. “La Novela y el ensayo”. En *La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Volumen II. Letras, ciencia, arte, sociedad y culturas. Historia de España Menéndez Pidal. T. XXXIX*. Espasa Calpe, Madrid, 1999., p. 169. “Los años —escribe Mainer— le fueron inclinando hacia una literaturización más excluyente de su experiencia vital. Se convirtió así en el Ramón por antonomasia, un testigo de analogías imprevistas, metáforas deslumbrantes, transformaciones inauditas en el seno de una incertidumbre cósmica. Ese fue el mundo de la *greguería*... aunque también el mundo de Ramón fue el de un ambiguo cariño por lo decimonónico, una obsesión de signo fetichista por lo sexual y una ginecolatría que en cualquier momento se trueca en misoginia”.
- ¹⁰⁰ Fernando Castillo Cáceres. *Capital aborrecida. La aversión de Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*. Ediciones Polifemo, Madrid, 2010, p. 215.
- ¹⁰¹ Germain Bazin. *El tiempo de los museos*. Daimon, Madrid, 1969. pp. 62-63.
- ¹⁰² *Guía del Museo Municipal de Madrid. La Historia de Madrid en sus colecciones*. Ayuntamiento de Madrid, Museos Municipales, 1995, p. 111. El texto correspondiente al capítulo “El Madrid del siglo XX” fue redactado por el autor de estas líneas.
- ¹⁰³ Monte-Christo. *Los Salones de Madrid. Con láminas fotográficas de Franzen*. Publicaciones de “El Album Nacional”. 1898.
- ¹⁰⁴ Seudónimo que nos recuerda al personaje literario de Dumas, que se rodea también de una sobresaturada decoración orientalista en su palacio cuando alcanza la libertad y la riqueza.
- ¹⁰⁵ Esta imagen está reproducida en Juan Manuel Bonet. *Ramón en su Torreón*. Fundación Wellington, Madrid, 2002, p. 27. abajo a la izquierda, junto a unos cuadros de Magritte. No pertenece al libro de Monte-Cristo, *Los salones de Madrid*, como hemos comprobado. En este mismo plano, podemos colocar la inserción en los biombos de imágenes de despachos de diversos escritores y hombres de ciencia.
- ¹⁰⁶ “Ramón —escribe Umbral— tiende a cerrar un ámbito para defenderse de él. Vive en un torreón de la madrileña calle de Velázquez, y el torreón también nos sugiere una idea de circularidad (...) el universo de Ramón... es el universo cerrado, poblado y complicado de los barrocos. Un universo circular”. En Francisco Umbral. *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 49-50. También Umbral ha dejado en este mismo libro un juicio muy penetrante sobre ese coleccionismo de Ramón: “Librado a la minucia y la bagatela, Ramón no es un coleccionista de cosas raras, aunque este aspecto sea el más glosado en él, sino un coleccionista de lo cotidiano” (p. 149).
- ¹⁰⁷ Véase para las relaciones entre estos museos y su formación, Eduardo Alaminos López. *Actas del Patronato y de la Comisión ejecutiva del Museo Municipal (1927-1947)*. Museo Municipal de Madrid, 1997, pp. 13-32. Sobre este tipo de coleccionismo véase también, Eduardo Alaminos López. “La colec-

ción de Abanicos del Museo Municipal de Madrid”. En Catálogo de la Exposición *Abanicos. La Colección del Museo Municipal de Madrid*. Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1995 y Eduardo Alaminos López. “Consideraciones acerca del coleccionismo de porcelana a finales del siglo XX y principios del XX”. En Catálogo de la Exposición *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1999.

- ¹⁰⁸ Punto X del Manifiesto Futurista: “Queremos demoler los museos, las bibliotecas...”; punto XI: “¡Museos cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen!. Dormitorios públicos donde se duerme siempre junto a seres odiados o desconocidos (...) ¡Que se les haga una visita cada año como quien va a visitar a sus muertos llegaremos a justificarlo!... ¡Pero ir a pasear cotidianamente a los museos, nuestras tristezas, nuestras frágiles decepciones, nuestra cólera o nuestra inquietud, no lo admitimos!... (...) En verdad que la frecuentación cotidiana de los museos, de las bibliotecas, de las academias (¡esos cementerios de esfuerzos perdidos, esos calvarios de sueños crucificados, esos registros de impetuosidades rotas...!) es para los artistas lo que la tutela prolongada de los parientes para los jóvenes de inteligencia, esfervecidos de talento y voluntad! (...) ¡Con nosotros vienen los buenos incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Heles aquí! ¡Heles aquí! ¡Prended fuego en las estanterías de las bibliotecas! ¡Desarraigad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos!” (Traducción de Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo*, nº 6, 1909).
- ¹⁰⁹ Agnés de la Beaumelle. “El gran estudio”. En Catálogo de la exposición *André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1991-2, pp. 55-68.
- ¹¹⁰ Isabelle Monod-Fontaine. “El recorrido de los objetos”. En Catálogo de la exposición *André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, pp. 71-74. También Agnés de la Beaumelle lo considera “un taller siempre activo, la verdadera “fábrica” del surrealismo”, pero “sobre todo un lugar de trabajo personal”. Véase, Agnés de la Beaumelle. “El gran estudio”. En catálogo de la exposición *André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1991-2, pp. 55-68. “Pero, bueno, estabas diciendo que llegaste aquel día a casa de André Breton. Te abrió esta la puerta y sí que tenía aires de poeta. Leoninos aires de poeta decimonónico y hugoliano: aire de vate vaticinante, en una palabra. Te hizo entrar Breton en el apartamento que iba a traspasarte y te lo estuvo enseñando —relata Federico Sánchez—. De un lado, orientado al bulevar Clichy y a la cima de Montmartre, se encontraba el estudio. Te quedaste estupefacto al contemplar la acumulación de obras de arte que había en tan pequeño espacio. Naturalmente, ni las telas de Picasso, ni las máscaras de Insulindia o del África Negra te las iba a traspasar André Breton. No estaba previsto en el contrato. Te iba a traspasar el piso mondo y lirondo”. En Jorge Semprún. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Diario Público, [Barcelona], 2010, pp. 93-94.
- ¹¹¹ Advértase las similitudes con las fechas de los despachos de Ramón.
- ¹¹² “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (...) El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo...”. Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 169-170.
- ¹¹³ Agnés de la Beaumelle. *Op.cit.* En este texto, también nos recuerda que Breton, en los años 1917-1918, en el hospital de Val-de-Grâce tenía “colgadas en las paredes de su cuarto, reproducciones de obras de Picasso, Matisse... dibujos de Kisling, Modigliani...”. “Hasta ahí —subraya— la gestión es banal y el

gusto, tímidamente “moderno”. Breton no empieza a actuar como coleccionista más que a partir del momento en que sostenido por Simona [su mujer], trabaja para Jacques Doucet. Valery le llama “joven que ve cosas”. Esta definición de Breton bien puede enlazar con el mundo de Ramón, “psicólogo de las cosas”, como le califica Azorín. En este mismo sentido, Francisco Umbral, en el epígrafe “La aventura americana” de su libro citado —*Ramón y las vanguardias*— subraya que para Ramón “el mundo, para él, tiene que entrar por los ojos, que sólo entiende las ideas mediante las imágenes” (p. 209).

- ¹¹⁴ En “La belleza será convulsa”, *Minotauro*, n° 5, mayo de 1934.
- ¹¹⁵ Publio López Mondéjar considera que “Ramón Gómez de la Serna... dedicó muchas líneas a la fotografía, aunque pocas veces pasó de la finta dialéctica, del relámpago verbal”, si bien “entre los escritores del 98 y del 14, la ignorancia de la obra de los fotógrafos es casi absoluta, con pocas excepciones como las de Unamuno, Azorín y Gómez de la Serna”. En Catálogo de la exposición *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*. Comunidad de Madrid, 2014, pp. 328-331 y 16 respectivamente.
- ¹¹⁶ Marcel Proust. *A la busca del tiempo perdido. I. Por la parte de Swann. A la sombra de las muchachas en flor*. Valdemar, Madrid, 2000, p. 199. Es interesante también traer a colación la descripción del salón de otro de los personajes de la novela, el de Mme. Verdurin, “su casa albergaba una colección de calentapiés, cojines, relojes de péndulo, biombos, barómetros y jarrones de porcelana, en una acumulación de réplicas y un revoltijo de obsequios” (p. 186).
- ¹¹⁷ Ramón Gómez de la Serna. *Lo cursi y otros ensayos*. Editorial Sudamericana, 1943, pp. 7-54. Juan Manuel Bonet en *Ramón en su torreón*, Madrid, Fundación Wellington, 2002, confirma que “es uno de los grandes textos de Ramón... uno de los grandes textos de la teoría estética europea de entreguerras. Texto directamente relacionado con la problemática del Torreón, en la media en que muchos, por no decir la casi totalidad, de los objetos que poblaban aquel, caen dentro de la tan intraduciblemente palabra española de lo cursi”. También recuerda Bonet, cómo en una carta a los pombianos, Ramón manifestaba “su deseo de tener en su casa “el salón de lo perfectamente cursi”. En el *Diccionario Akal de Estética*, Akal Ediciones, Madrid 1998, p.406, Fernando Castro Florez, en su definición de la voz “cursi”, sostiene que “Ramón Gómez de la Serna entendió lo cursi como una forma de la libre pasión, la experiencia intensa de la decadencia y la fragilidad. Lo cursi como el humor —un concepto central en la obra de Ramón—, acepta lo más nimio de la vida y, al hacerlo con ternura, ofrece un nuevo espacio para lo artístico. Lo cursi es para Ramón —señala Fernando Castro— el fondo humano del mundo, el lugar desde el cual se puede “suspirar mejor por la belleza y la pasión” (...). Hay un fondo salvaje e inexpresable en lo cursi... su terrible remisión a la soledad. Es la forma más depurada del desengaño, del escepticismo frente a todo lo rectilíneo, lo claro, lo cortado (...), lo cursi es lo excesivo, lo desbordado, lo entrañable, tal vez por ello incomunicable. La temporalidad de lo cursi se adensa en una regresión hacia el pasado y hacia el futuro, “pues lo más grato del porvenir —dice Gómez de la Serna— es que tendrá sus nuevas formas de cursilería” (...). Esta reflexión ramoniana sobre lo cursi desacraliza lo estético, dirige nuestra atención hacia lo excluido, apuesta por una articulación cotidiana, personal, de la experiencia estética”.
- ¹¹⁸ Para la faceta surrealista de Ramón, C.B. Morris. *El surrealismo y España. 1920-1936*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ¹¹⁹ Curiosamente el Torreón de Velázquez era una buhardilla.
- ¹²⁰ El crítico de arte, Sebastián Gasch en el artículo “Cosas vivas”, dedicado a Joan Miró —al que luego citaremos a propósito de un cierto tipo de coleccionismo—, publicado en *La Gaceta Literaria*, n° 75 (1 de febrero de 1930), escribía en este sentido: “Amo, cada día con más intensidad, las cosas vivas

(...). Permutaría todos los kilómetros de pintura muerta por el misterioso escaparate de gomas del Arco del Teatro, por el alucinante rótulo luminoso de la calle del Este, por las bouleversantes pinturas que decoran las paredes de una taberna de la calle Mediodía (...). Todas aquellas maravillas insignificantes del distrito quinto barcelonés. Maravillas insignificantes, de una banalidad obsesionante (...). Hay que entregarse al elogio del mal gusto (...). Una de aquellas vulgares tarjetas postales de escenas napolitanas —de colorines flamantes y detonantes—, una de aquellas litografías de cajas de pasas o de habanos —aquellos horribles cromos que los artistas de todo el mundo han esgrimido siempre como detestables— me impresionan más fuertemente que las delicadas, aladas y etéreas realizaciones de los sublimes productores de finas armonías colorísticas. Las decoraciones murales que descubrimos —emocionados— Joan Miró y yo, en un bar, en una taberna, durante nuestros frecuentes excursiones por los barrios bajos de Barcelona, me emocionan más profundamente que la gracia alada de muchos fresquistas italianizantes. El estilo llamado *loge de concierge*, de un mal gusto definitivo, hace vibrar más intensamente mis cuerdas sensibles que todos los interiores Artes Decorativas 1925 que pueda ofrecernos cualquier mueblista de moda (...). Amo, cada día con más intensidad las cosas vivas. Detesto las cosas muertas. Por una cosa viva, permutaría todos los kilómetros de pintura muerta, que se desenvuelven —interminables— sobre las paredes de nuestras salas de exposiciones”. El artículo lleva esta dedicatoria a Miró: “A Joan Miró, entusiasta de aquellos “dessus de portes, peintures idiots, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, opéras vieux, refrains naïfs”, que amaba Rimbaud.

- ¹²¹ Sin duda es una alusión a la existencia de las casas baratas construidas en tiempo de la Segunda República.
- ¹²² Ioana Zlotescu. “Preámbulo al espacio literario de los “Escritos autobiográficos” y “Prólogo” en Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia (1888-1948)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, pp. 13-53
- ¹²³ Citamos por la edición, Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia (1888-1948)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998.
- ¹²⁴ Juan Pérez de Ayala. “Los dibujos-greguerías de Ramón”. En Catálogo de la exposición *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*. Fundación MAPFRE, Madrid, 2002, pp. 11-18. Como señala Pérez de Ayala el ramonismo, que se desarrolla entre los años 10 y 20 se rige “por la observación penetrante de la realidad cotidiana... Ramón busca el descubrimiento de lo sorprendente, de lo insólito, en la vulgaridad de las cosas o en los comportamientos triviales de la sociedad de su tiempo”, y en esa dinámica los escaparates cumplen una papel funcionalmente importante. En el catálogo se reproduce algún dibujo de escaparates, como otros muchos temas de la iconografía popular de las ciudades.
- ¹²⁵ Ramón Gómez de la Serna. *Variaciones con curiosas ilustraciones del autor. (1ª Serie)*. Publicaciones Atenea, Madrid, 1922, pp. 76-79. “Nunca encontramos nada en estos escaparates de las cacharrerías, pero siempre nos asomaremos a ellos con un afán enorme de encontrar un juguete del pasado, un soldadito de Fernando VII, una de aquellas pastorcitas con miriñaque que vendían en las antiguas verbenas, un pito con extraño floripondio. Hemos llegado muchas veces tarde a muchos sitios y quizás hemos perdido alguna vez el tren, por detenernos en los escaparates de las cacharrerías que hemos encontrado en nuestro camino. Estos escaparates de cacharrería están revueltos, y en ellos se mezclan unas cosas con otras, las cosas prácticas con los juguetes”, para concluir “¡Que esas grandes Arcas de Noé de los escaparates de cacharrería sigan tan confusas, tan inclasificados!”.
- ¹²⁶ Cito por la edición Ramón Gómez de la Serna. *Ismos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, pp. 329-

350. En uno de los fotograbados que insertó Ramón en *La Sagrada cripta de Pombo*, el que lleva por pie “Cosas de mi torreón Testero que respalda mi asiento” se ve casi entero el cuadro, delante del cual sobre una repisa hay colocados varios ídolos africanos, un bote de farmacia y un pequeño candelabro. Debajo varias máscaras y dos pequeños retratos. En el apartado II de capítulo dedicado al *Riverismo*, Ramón, además de explayarse en disquisiciones sobre la pintura cubista, describió y analizó pormenorizadamente este retrato: “(...) y cada vez noto que me parezco más a él... Ahí está mi anatomía completa (...). El retrato que me hizo Diego es un retrato verdadero, aunque no sea un retrato con el que concursar en los certámenes de belleza. Con este retrato me siento seguro y desahogado (...). Yo, ¡qué queréis!, estoy muy satisfecho de ese retrato, que tiene la condición de que es de perfil y de frente al mismo tiempo, y tengo el gusto de explicarlo con un puntero, como quien explica Geografía, pues somos verdaderos mapas más que trozos de paisaje. Al hacerme ese retrato Diego Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo, y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto que cuando volvía del paseo —y no es broma— me parecía mucho más que antes de salir. El pintor tampoco se estaba inmóvil (...). Este retrato es el más estupendo retrato mío (...). El gran pintor... llegaba por las tardes a mi casa (...) y se ponía a trabajar en un ángulo de la habitación (...). Me ponía a solas con mis pensamientos y mis gestos, permitiéndome los bostezos de sentirme solo. No estaban excluidos tampoco esos pequeños gestos de delirio, esos cambios de miradas con los objetos, las cosas y las paredes que se tienen en la soledad con un vivo juego de ojos y torcimientos de cabeza. (...) No me martirizó con esa mirada inquisitiva y abrumadora de los pintores fotográficos (...)”.

¹²⁷ El retrato de Ramón Gómez de la Serna (1915) por Diego Rivera (en colección privada) es, sin duda, una de las fuentes iconográficas más importantes sobre el primer despacho ramoniano organizado con objetos provenientes del Rastro. Por la fecha en que fue pintado, se trata del despacho de la calle de la Puebla, 11. Rivera ha centrado la composición con la figura de Ramón en el instante en que sostiene en su mano derecha una plumilla y con la izquierda la pipa —objeto que le caracteriza en muchas de las caricaturas que se conservan de él— y lo retrata en un instante que conjuga dos acciones: la del estar concentrado, pensando, en lo que va a escribir y la del momento en que va a escribir sobre la hoja en blanco lo que acaba de pensar o vislumbrar. Ramón, pese a que el cuadro no representa de forma naturalista el espacio en el que está ejerciendo su oficio, parece estar rodeado, literalmente invadido, de objetos y cosas que crean una atmósfera un tanto opresiva, aunque el pintor ha “reproducido” solo unos pocos: sobre la mesa, una pistola “browning”, unos tinteros de cerámica, y varios libros —*El Rastro*, *El libro mudo*, *Greguerías*— una espada y una enigmática figura, que quizá aluda a la muñeca de cera. En el ángulo superior derecho, se recorta un pequeño rectángulo —¿ventana? o ¿dibujo?— con una vista de tejados y chimeneas. La chimenea más grande por su forma recuerda al farol que Ramón tenía en su despacho. Con el humorismo que le caracteriza al escritor, en el capítulo dedicado a Rivera en *Ismos*, recuerda que “entre los comentarios que hacía el público —cuando el retrato estuvo expuesto en la calle del Carmen— abundaba —escribe— el de aquel era el historial de un crimen”, “crimen que había yo cometido matando a mi víctima —cuya cabeza quedaba a mi espalda— con la browning que tenía a mi lado y degollándola después con esa gran espada con cabellera en el colodrillo del puño, que también se ve en el cuadro”. Rivera acertó a retratar al escritor como centro de un mundo que le rodea y estimula en su acto creativo.

¹²⁸ Isabel García García. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2044, pp. 43-57

- ¹²⁹ “Yo tengo en mi despacho un retrato cubista, cada vez noto que me parezco más a él” (esta frase recuerda la que se dice que Picasso le dijo a Gertrude Stein cuando esta vio por primera vez el retrato que le había hecho el artista: “Con el tiempo se parecerá a usted”). “La pintura cubista —continúa Ramón—, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto. Cuando... pintó mis ojos... no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los “retratistas”, pero no para un gran pintor como él [Diego Rivera], sino que los observó como un técnico, como un “óptico” y se dio cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato y que eran complementarios y aclaratorios de los otros. En el ojo redondo está sintetizado el momento del deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo, el momento de comprensión (...). El pensamiento vive en los ojos (...). Así apuntó mi ojo redondo, con pestañas en forma de estrellificación de la luz en una estrella negra; mi ceja en forma de tilde rabiosa, exaltada, zigzagueante de una ñ (quizá la ñ de la pestaña); mi otro ojo apaisado, entornado, rasgado, ojo con el que niveló —como un nivel de agua— lo que el otro ve con locura, con deslumbramiento y embriaguez (de mi otra ceja no hablemos, porque está caída y disimulada, ya que lo digno es no tener más que una ceja elevada y disparatada como los augustos de circo); mi nariz tonta, y mi boca, que aunque un poco tumefacta, se salva a su tumefacción gracias a este gesto que ha recogido Rivera y que es como una X de aspas curvas. ¡Cuántas cosas resueltas!. Todo es acierto en este retrato, hasta la posición de las manos que tiene la pipa de fumar en sus tres momentos: primero, el de llevarse la pipa a la boca; segundo, el de tenerla en la boca, y tercero, el de reposar la pipa en el cuenco de las manos; los tres instantáneos, seguidos, casi simultáneos, en amalgama que él consiguió casi sin el punto muerto del guión entre el uno y el otro, porque era el primer pintor que se daba cuenta de que el arte de pintar es un acto de movimiento. La pesadez de una parte de mi cuerpo necesitó un color más oscuro y con cierta espesura, así como la levitación de la otra parte es difuminación y color vivo, más vivo de lo que en apariencia es. Los colores no son mezclas estúpidas y naturalistas, no. (...) En el retrato de Rivera estoy rotativo.”. La presencia de ese ojo circular, en el centro de la composición, dominándolo todo, podríamos relacionarla con las “estrategias pictóricas que el Bosco utiliza para activar las capacidades visuales del espectador” en la *Mesa de los pecados capitales* del Museo del Prado, donde “en el centro de esta imagen figura un gran círculo que muestra el “ojo de Dios” que todo lo ve... bajo el cual un texto en latín, advierte: “Cave, cave, dominus videt (cuidado, cuidado, Dios ve)”. Véase, Reindert L. Falkenburg. “El diablo está en el detalle. Maneras de ver los “paisajes del mundo”. En Catálogo de la exposición *Patinir. Estudios y catálogo crítico*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p.70. Ilía Ehrenburg al evocar la figura de Diego Rivera recuerda que “el cubismo le enseñó muchas cosas a Rivera; (...) a veces pintaba retratos, como el del escritor español Ramón Gómez de la Serna, que transmitía el carácter pintoresco y excéntrico del modelo (en París Ramón había dado una conferencia acerca del arte moderno encaramado a la espalda de un elefante de circo)”. En Ilía Ehrenburg. *Gente, años, vida (memorias, 1891-1967)*. Acantilado, Barcelona, 2014, p.256.
- ¹³⁰ En Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia (1888-1948)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, p. 880
- ¹³¹ En esa enumeración desfilan las bolas de cristal, bargueños, velones, cornucopias, vírgenes de la Soledad, Cristos, espadas, alfanjes, pistolas, polichinelas, de los cuales afirma que “en mi repliegue de lo teatral” los tiene en racimos, “en escala que sube al techo, un gran racimo que señala a los que llegan diciendo: “el pueblo”, la codorniz de reclamo, “con la que engaño a los cazadores tempraneros” con su canto “Pal-pa-lá... Pal-pa-lá... Pal-pa-lá... Pal-pa-lá... Pal-pa-lá... Pal-pa-lá... Pal-pa-lá... Pal-pa-lá...”, cajas de música que “ponen un fondo de tapiz musical y... crean esa cuarta dimensión por la que pasearse”, un reloj segoviano, “en que ella y él se miran eternamente”, ese diablillo de Descartes,

mariposas de Indochina, una veleta en un globo de cristal, los ídolos negros [a los que ya nos hemos referido], objetos de prestidigitación, un pulsómetro, el libro maravilloso, “del que voy enseñando estampas —las estampas como vehículo de la imagen que tanto atraen a Ramón— que cantan, mugen, ladran, o dicen “¡Papá! ¡Mamá!, según el registro de que se tire”, un pájaro artificial, “que lanza un trino con algo de carmañola entusiasta”, un corazón en un frasco, comprado “en una tienda de objetos de medicina”, un carrillón de cristales colgantes, plumas estilográficas, un cuadro de Mariana Pineda y Diego de León “hecho de pajuelas de colores”, mariposas de lentejuelas, una esfera geográfica iluminada, lámparas de mesa, las numerosas bolas de cristal, colgadas en el techo “—verdes, azules, rojas, moradas, doradas, plateadas—, peceras de uno mismo y de sus objetos, espejos —tan importantes los espejos en Ramón que, aquí en este capítulo le hacen recordar los “esferizados espejos” que los pintores flamencos colocaban en sus cuadros,— en que se refleja uno y toda la habitación”—imagen *en abismo* de sabor barroco—, una cometa, golondrinas, pelotas de goma, de cuero y celuloide, esferas o bolas [a las que dedica una extenso comentario, casi filosófico]; “mi techo está lleno de ellas, y gracias a esa familiaridad con tales esferas he logrado completar un ensayo sobre su extraño sentido litúrgico,”son las peceras de las almas”, “mi tesoro son estas bolas”, “tendré más de mil”, “reproducen y aumentan mi cuarto por cómo lo repiten”, “en ellas están los destinos, los destinos de muchos días”, “a estas bolas suben las almas de mis recuerdos, y yo sé que en ellas se esconde todo lo que se me olvidó”, “en lo alto repiten nuestro acto de escribir como si fuesen multicopistas, y nos dan confianza en la prolijidad”, “todo lo mágico ha sido visto en estas bola”, “por un momento miran el mundo desde fuera del terráqueo, como providencia que atisbe su secreto”, caretas de bronce, manos de llamadores, objetos de bazar, bailarinas sobre cajas de música, pelotas listadas, muñecas rusas —las hoy populares katuskas—, objetos de broma, una ave de madera con brillantes en las alas, una lápida de cementerio, de la que transcribe el epitafio que la exorna, y, por fin, “mi primera muñeca de cera, magnífico maniquí que lució corses durante sesenta años en La Hurí de los barrios bajos”, “la adquirí en el Rastro naturalmente, una tarde de quemado ocaso en que destacaba desnuda como una esclava en el puesto sombrío”.

- ¹³² En paralelo con esa doble caracterización del despacho —laboratorio inhóspito y espacio lindante con las pesadillas— Mariano Tudela ha comentado como “El mundo ramoniano, anunciado en la calle de la Puebla y en el hotel de María de Molina, acababa de llegar a su máxima expresión aunque habría de maximizarse aún más con nuevas adquisiciones y regalos que casi llegaron a convertir en inhabitable el Torreón de Velázquez. Para llegar a su nuevo retiro —en el que había de trabajar durante algunos años como un forzado— tenía que avanzar por pasillos estrechos como de casa de miedo de verbena, y su atmósfera contenía la substancia misma de su ismo particular, formado con su nombre”. En Mariano Tudela. *Ramón Gómez de la Serna. Vida y gloria*. Madrid, Hather Editorial, 1983, pp. 103-104.
- ¹³³ Una radiografía de ratón, una fotografía de Landrú, caballitos de mar, un retrato de Charlot —al que dedicó un capítulo en *Ismos*—, un panorama de París y la Torre Eiffel, un niño dormido, un cocodrilo saliendo de un huevo, un paisaje de verano, otro de invierno, “la paradoja fotografía” de un gato acariciando a una paloma... un japonés muy gordo, una anémona de mar como una flor viva, un león comiéndose una cebra... un cocodrilo pequeño, un abanico romántico, un reloj época, un quinqué de petróleo, mariposas de lentejuelas, retratos de Mata-Hari”.
- ¹³⁴ Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías onduladas*. Edición de Nigel Dennis. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2012.
- ¹³⁵ De 28 de octubre de 1930, “Ramón y su micrófono”.

- ¹³⁶ En realidad se trata, técnicamente hablando, de fotograbados. Por eso en lugar de estamperío, debió haberse llamado, siguiendo la inventiva ramoniana para los vocablos, *fotograbario*. El término estampa (resultado de la estampación de una imagen sobre una matriz por medios diversos), tiene también una acepción popular, que es la que utilizó Ramón, que abarca, podríamos decir, a cualquier imagen reproducida. El término estampa, en este caso, se puede asimilar al de las primeras estampas populares de contenido devocional y religioso. El despacho y su estamperío como un altar donde se oficia el rito de lo moderno, lo nuevo y la vanguardia. Es común en otros ámbitos sociales la construcción de esos pequeños altares a base de estampas y objetos de carácter devocional.
- ¹³⁷ Ya hemos hecho una referencia al surrealismo y a Ramón a propósito del libro de C.B. Morris, *El surrealismo y España. 1920-1936*. Para ahondar en este tema, véanse además los textos de Emmanuel Guignon, “El uso de lo cotidiano” y de Juan Manuel Bonet, “Ramón y los objetos y el surrealismo” en el Catálogo de la exposición *El objeto surrealista en España*. Museo de Teruel, Teruel, 1990, pp. 11-19 y 25-31 respectivamente. Guignon recoge una curiosa cita de Martí Font en *La Publicitat*, a propósito de la celebración, en febrero de 1934, de la *Exposició del mal gust*: “Entre los pequeños objetos hay muchos fascinantes, especialmente entre los llamados del mal gusto. Nada comparable a la sorpresa experimentada cuando entramos en la casa de una familia menestral cuya última generación ha conservado todos los regalos y recuerdos. Os hacen entrar en la salita del piano, la cual está atiborrada de figurillas, cojines para agujas, fotografías mejoradas de los antepasados. Es, verdaderamente, un momento de misterio”. Esas “chucherías pasadas de moda” fueron las que fascinaron a Ramón en “sus peregrinaciones por el Rastro”, que el autor pone en relación con André Breton —y su novela *Nadja* (1928)— y las exposiciones surrealistas de objetos, todo un capítulo fundamental de la historia del Surrealismo. “Evidentemente hay algo mágico —concluye el autor— en esta decisión de reunir lo disperso”. Juan Manuel Bonet ha subrayado “el temprano conocimiento de Ramón por el psicoanálisis, el mundo de los sueños, su pasión por el humor negro, su afición al juego de los absurdos dibujados, al juego del mosaico que es casi la escritura automática o la kleksografía, una manera de fomentar el automatismo plástico, —y, por supuesto— su pasión por los objetos”. Para el análisis de *Nadja*, la relación de Bretón con el “mercado de las pulgas de Saint-Ouen y la inclusión de fotografías e ilustraciones en la edición de 1928, véase la introducción a cargo de José Ignacio Vázquez a la edición de Cátedra (2009).
- ¹³⁸ George Didi-Huberman. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 20.
- ¹³⁹ Juan Antonio Ramírez (dir). *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid, Editorial Siruela, 2006.
- ¹⁴⁰ El que los califique de amarillos se debe a que la pintura que los cubre (luego tapada por entero con las imágenes) era amarilla como se puede apreciar en uno de ellos que debió dejar sin cubrir a propósito. También eran amarillas las hojas con su membrete en las que escribía.
- ¹⁴¹ Relacionemos esa “pedagogía” con la que advertíamos en el prólogo de Emilia Pardo Bazán en el libro *Los Salones* de Monte-Cristo.
- ¹⁴² Ioana Zlotescu cuantifica la obra de Ramón en “más de veinte mil páginas en libros y otras tantas en periódicos y en revistas de España, Francia, Italia o Argentina”. Ioana Zlotescu. “Apuntes sobre el ramonismo: 1909-1931”. En Catálogo de la exposición *las greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. Instituto Cervantes, Museo ABC. Centro de arte / dibujo / ilustración, 2012, p. 21.
- ¹⁴³ José Gutiérrez-Solana. *La España negra*. La Veleta, Granada, 1998., pp. 251-259.

- ¹⁴⁴ En el libro *Ramonismo* (1923), el propio Ramón comenta: “Con la pluma del escritor están hechos esos dibujos, de los cuales me siento orgulloso por lo malos que son, pues solo así no repugna a mi temperamento el amaneramiento del dibujo. Intentan hacer más expresivo y alegre lo que va escrito, y en ninguno está afonada la monotonía abrumadora de la insistencia”, cita recogida en el texto de Ioana Zlotescu abajo reseñado. Además del texto de Pérez de Ayala citado supra, véase, el texto de Juan Manuel Bonet, “Ramón en la casa de Ramón”, en Catálogo de la exposición *Dibujos de Ramón Gómez de la Serna*. Murcia, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. [4-5]. “Ningún otro escritor español de aquel tiempo —escribe Bonet— se interesó tanto por las artes plásticas como Ramón. Ninguno frecuentó tanto a pintores y dibujantes. En su vida y en su obra, se entrelazan, entre otros muchos del ciclo que conduce del simbolismo a la modernidad, los nombres de José Gutiérrez Solana —su mayor descubrimiento—, Julio Romero de Torres, Julio Antonio, Ismael Smith, Bartolozzi, Gustavo de Maeztu, Romero Calvet, Picasso, Juan Gris, Diego Rivera, María Blanchard, Jacques Lipchitz, Bagaría, César Abín, Bon, Marie Laurencin, Barradas, Robert y Sonia Delanuay, Norah Borges, Dalí, Bores, Eduardo Vicente, Maruja Mallo, Ángeles Santos, Ramón Acín, Almada Negreiros, José de Creft, German Cuetos... con muchos de ellos nos topamos en las páginas de *Ismos* (1931)”. “El inventor de la greguería —continúa Bonet— debe ser recordado, desde el ámbito de lo visual, como dibujante... su obra dibujada... constituye un macizo apenas explorado todavía. Entreverado con su prosa, el dibujo prolifera en libros como *Variaciones*, *Ramonismo*, *Caprichos*, *Gollerías* o el más tardío *Trampanojos*... El dibujo enriquece esos y otros libros, como enriquece sus colaboraciones en diversos diarios y revistas, entre ellas Blanco y Negro”. De Juan Manuel Bonet, véase también “Mapa del iceberg (un siglo español)”. En Catálogo de la exposición *Colección ABC. El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*. Museo ABC. Centro de arte / dibujo / ilustración, Madrid, 2010, pp. 198-199, cuyas greguerías ilustradas considera Bonet “instantes de la vida moderna, retenidos con tres trazos, con instinto de poeta”. Véase además, Catálogo de la exposición *Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. Instituto Cervantes, Museo ABC. [Madrid], 2012, con textos de Inmaculada Corcho, “Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna” e Ioana Zlotescu, “Apuntes sobre el ramonismo: 1908-1931”. Desconozco si algún especialista lo ha subrayado, pero se pueden establecer ciertos paralelismo entre los dibujos de Franz Kafka y los de Ramón. Para los dibujos de Kafka, véase: *Franz Kafka. Dibujos*. Edición a cargo de Niels Bokhove y Marijke van Dorst. Madrid, Sexto Piso, 2011.
- ¹⁴⁵ Ramón Gómez de la Serna. *José Gutiérrez Solana*. Barcelona. Ediciones Picazo, 1972. Ese alma de las cosas es lo que también le interesaba desvelar a Ramón mediante imágenes perturbadoras.
- ¹⁴⁶ Juan Antonio Gaya Nuño. *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975, pp. 284-288. Le dedica también comentarios a las biografías de Ramón sobre Goya, El Greco, Velázquez y el libro *Ismos*, que lo considera “algo así como una enciclopedia de tendencias artísticas novecentistas, en la que se crean neologismos casi monstruosos, como estantifermismo y toulouselautrecismo. Estas mismas denominaciones —escribe Gaya— bastan para incitar con gula a la lectura de este tratado libérrimo de expresión y rebosante de toda suerte de audacias verbales y lúcidas”.
- ¹⁴⁷ Cito por la edición Ramón Gómez de la Serna. *José Gutiérrez Solana*. Barcelona, Ediciones Picazo, 1972.
- ¹⁴⁸ Carlos Morla Lynch. *En España con Federico García Lorca. [Páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2008, pp. 389-390. “Hasta en los momentos previos a la hecatombe [la Guerra civil] los poetas —escribe Sergio Macías Brevis— se reunían en algunas casas, como la de Rafael Alberti y María Teresa León, en Marqués del Riscal esquina a Ferraz; en la de Carlos Morla y Bebé Vicuña, primero, en Velázquez, frente al torreón donde escribía hasta largas horas de la noche

- Ramón Gómez de la Serna y, luego, en Alfonso XII. A estas, desde 1934 hasta 1936 se sumará la de Pablo Neruda, convidando a su Casa de las Flores en el barrio de Argüelles”. En Sergio Macías Brevis. “Relaciones literarias entre Chile y España: Carlos Morla Lynch, la embajada y algunos escritores chilenos en la Guerra Civil”, En Carlos Morla Lynch. *En España con Federico García Lorca. [Páginas de un diario íntimo, 1928-1936]. Op. cit.* p. 9. En el libro se recoge el recitado (29 de febrero de 1932) por Federico García Lorca del soneto de Ramón “Nieva” (compuesto solo con esta palabra), “Cosas de Ramón Gómez de la Serna”, apostilla Morla Lynch. (p. 205).
- ¹⁴⁹ Véase “Apéndice. Algunas opiniones españolas, americanas y extranjeras sobre Gómez de la Serna” en Ramón Gómez de la Serna. *Automoribundia (1888-1948)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998., pp. 883-888.
- ¹⁵⁰ Cita recogida en Eduardo Alaminos López (comisariado). En catálogo de la exposición *La Escuela de Vallecas. Mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2013, p. 21
- ¹⁵¹ José Moreno Villa. *Memoria*. El Colegio de México, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2011.
- ¹⁵² Cita recogida en Eduardo Alaminos López (comisariado). *Op. cit.*, p. 29.
- ¹⁵³ Emmanuel Guigon. “El uso de lo cotidiano”. En Catálogo de la exposición *El objeto surrealista en España*. Teruel, Museo de Teruel, 1990. pp. 11-19. “Yo soy de la tierra, los pies sobre la tierra. Como un árbol. Es la tierra la que me hace crecer. Mis esculturas vienen de ahí. Objetos recogidos, encontrados, cargados de savia”, concluye Miró.
- ¹⁵⁴ Iona Zlotescu, “Preámbulo al espacio literario del “Ramonismo” y César Nicolás, “La cornucopia vanguardista” en Ramón Gómez de la Serna. *Ramonismo. I. El Rastro. El circo. Senos (1914-1917)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 13-33 y 37-68 respectivamente.
- ¹⁵⁵ Aunque en un texto muy posterior —“Más allá de la pintura” (1936)—, Marx Ernst se definía como “un hibridor, un casador de discordancias”, texto que Emmanuel Guigon en su *Historia del collage en España* considera imprescindible para cualquier reflexión sobre el collage.
- ¹⁵⁶ Yves Coppens. “Dos hipótesis, East Side Story y el evento (H) Omo, dos destinos”. En Catálogo de la exposición *La cuna de la Humanidad. The Cradle of Humankind. Volumen I*. Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, 2014, pp. 77-78. Recordemos que Ramón se refirió a su despacho como “pinacoteca parietaria” (capítulo LXXXII de su *Automoribundia*, *ed. cit.*).
- ¹⁵⁷ Se podría establecer un cierto paralelismo con el mojón que había en el cerro Almodóvar, “Cerro Testigo”, donde Alberto y Benjamín Palencia inscribieron sus respectivos principios plásticos e ideológicos y algunos nombres para ellos de referencia: Einstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros. Recordemos que la estética plástica de los vallecianos —de la Escuela de Vallecas— se inscribe en los fundamentos estéticos de lo que se ha llamado “Arte Nuevo”.
- ¹⁵⁸ El subrayado es nuestro.
- ¹⁵⁹ Jacob Bañuelos Capistrán. *Fotomontaje*. Editorial Cátedra, Madrid, 2008.
- ¹⁶⁰ *Diccionario del Arte del siglo XX*. Bajo la dirección de Gérard Durozoi. Akal Ediciones, Madrid, 1997. Voz “collage”, pp. 138-139. El redactor de la voz —J.C.B. — apunta una idea muy interesante al destacar que se abren frente al collage dos vías: “una que insiste en la reunión, yuxtaposición y contaminación metafórica de las imágenes (la vía surrealista de Max Ernst con sus grandes conjuntos narrativos) y la otra más fiel a los gestos iniciales de Picasso y Braque que insiste sobre la pura violencia del impacto que produce el material y las posibilidades poéticas y formales que libera”. Sin duda, la pos-

tura de Ramón se ajusta y participa más de la primera de las opciones señaladas.

¹⁶¹ Jacob Bañuelos Capistrán. *Op. cit.*

¹⁶² Jacob Bañuelos Capistrán. *Op. cit.* p. 24.

¹⁶³ Emmanuel Guigon. *Historia del collage en España*. Teruel, Museo de Teruel, 1995, pp.12-24. Al referirse a la “prehistoria” del *collage*, Guigon alude a la *Historia del collage* de Herta Wescher, en cuyo primer capítulo menciona como antecedentes “los gabinetes de curiosidades del siglo XVII [donde] se encuentran obras de arte de los materiales más extraños, como cuadros-mosaicos de escarabajos o semillas”; los iconos “verdaderos collages”; las pinturas religiosas que integran objetos reales, piedras preciosas, brocados o inscripciones; los Quod libets, “cuadros trompe-l’oeil...”. Todos estos trabajos quedan como productos del arte manual popular o de aficionados, en las líneas colaterales del desarrollo artístico sin influir en él. Sería en el siglo XX cuando el collage en manos de artistas creativos se transforma en un medio de expresión” (pp. 78-79). Ya nos hemos referido a los gabinetes de curiosidades al relacionar su museografía con los despachos ramonianos.

¹⁶⁴ Vicente Jarque. “Cien años de collage”. En *Cuadernos del IVAM*, 18, [2012], pp. 10-21.

¹⁶⁵ Hans Richter. *Historia del dadaísmo*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973., pp. 145-162

¹⁶⁶ “El arte y la vida de Schwitters —escribe Ritcher— son una epopeya viviente (...) Cuando no escribía poesía, hacía *collage*, y cuando no pegaba, construía su “columna”... declamaba, dibujaba, imprimía, recortaba revistas... editaba *Merz*, escribía cartas... preparaba todos los impresos publicitarios para Günther Wagner (para asegurarse un ingreso fijo), enseñaba dibujo académico, pintaba retratos horriblemente malos (que adoraba) y que despedazaba enseguida para utilizarlos, trozo por trozo, en *collages* abstractos, montaba muebles rotos en cuadros *Merz*... y en todo ese tiempo no se olvidaba jamás, dondequiera que fuese, de recoger desechos de todas clases para llenarse con ellos los bolsillos (...) el azar siempre era su cómplice. (...) hubo una creación suya en la cual quiso concretar todas sus aspiraciones: su bien amada *Schwitters-Säule* (“columna Schwitters”). (...). Esta obra maestra era una creación pura y perfectamente invendible. (...). Encastrada primero en una y luego en más habitaciones de su departamento, la columna estaba en perpetua transformación: a cada momento la forma de la víspera desaparecía bajo nuevas capas que la ocultaban. (...). Por esa época (alrededor de 1925) [la columna] ocupaba poco más o menos un cuarto de la habitación y llegaba casi hasta el techo. (...). Pero eso era algo más que una simple escultura; se trataba de una obra que, cambiando día a día, era un documento vivo de Schwitters y sus amigos (...). Cada una de esas formas individuales tenía un “significado”. En efecto había una caverna Mondrian y cavernas Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevich, Mies van der Rohe y Ritcher. Una cavidad para su hijo, otra para su mujer. Cada una contenía detalles muy íntimos de la persona a quien estaba dedicada [cada una tenía objetos personales] y la columna seguía creciendo. Tres años más tarde, cuando le hice una nueva visita, la columna había cambiado por completo. Las pequeñas cavernas y protuberancias donde antaño “habitábamos” habían desaparecido. “Ahora están en el fondo”, declaraba Schwitters, y era verdad, allí se encontraban ocultas por un crecimiento monstruoso de la columna, cubiertas por nuevas excrescencias plásticas, personajes, formas, colores y detalles nuevos. Una suerte de vegetación que no se detenía jamás (...). Y si bien la columna, al principio, presentaba un aspecto más o menos constructivista, en esta ocasión aparecía mucho más redondeada. Así continuó creciendo siempre, y creció hasta tal punto que acabó por rebasar las paredes de la [habitación]. (...) desalojó a los inquilinos del piso superior, agujereó el techo y continuó su columna. Jamás la he visto terminada... y, en efecto, jamás lo estuvo. (...) [tras su salida de Alemania] en Noruega comenzó otra estructura y luego, tras su partida una tercera en Inglaterra, pero jamás perdonaría a los nazis haber destruido [en Hannover] la obra de su vida (pulverizada por

las bombas), esa obra con la cual se identificaba más que con cualquier otra y que literalmente había evolucionado y crecido con él, física y espiritualmente, durante toda su vida. En Westmoreland... encontró un granero donde podía trabajar libre de preocupaciones materiales. Ya enfermo, comenzó allí un *collage* que cubría las paredes; lo consideraba la tercera columna Schwitters [a poco murió, en 1948]”. Nótese el paralelismo de las fechas entre ambos autores.

- ¹⁶⁷ Carlos Pérez. “Ramón, constructor”. En Catálogo de la exposición *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna*. Rosario, Museo Histórico provincial de Rosario Dr. Julio Marc, 2004, pp. 19-24
- ¹⁶⁸ En el Catálogo de la exposición *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. *Op. cit.*, p. 63, se publica como de Alfonso Sánchez Portela, s.f. [sin fecha], perteneciente al Archivo ABC. Esta reproducción no incluye la imagen completa que, en el libro de Pérez Ferrero, es apaisada. La incluye también Gaspar Gómez de la Serna en su biografía de Ramón, *op. cit.*, entre las pp. 96 y 97 con otro pie: “Ramón, en la calle de Villanueva” y fechada en 1930. El ejemplar que hemos utilizado perteneció a Ramón y forma parte de la biblioteca del Despacho que se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- ¹⁶⁹ Véanse, *supra*, las notas 3 y 4.
- ¹⁷⁰ Esta imagen (recortada aquí) se reproduce, atribuida a Alfonso Sánchez Portela, en Juan Manuel Bonet. *Ramón en su Torreón*, *op. cit.*, p. 167. Este libro reproduce un número amplio de fotografías “antiguas” de los despachos, que reseñaremos en nota.
- ¹⁷¹ Reproducida en el Catálogo de la exposición *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, *op. cit.*, p. 23, como perteneciente también al Archivo ABC.
- ¹⁷² “El torreón de la calle Velázquez” (pp. 8 y 22); “Muñeca de cera de Ramón (fotografía de Alfonso Sánchez Portela)” (p. 26); “Ramón entrando al torreón de la calle Velázquez” (p. 35); “Ramón en el torreón de la calle Velázquez 6 de Madrid” y “Rincón con el retrato cubista que pintó Diego de Rivera en 1915” (p. 37) —esta última, es un recuadro con una composición de tres fotografías distintas (una, la de “Ramón en su torre, en 1933” —incluida en la biografía de Gaspar Gómez de la Serna—; dos, la de “Testero que respalda mi asiento”, incluida en *La sagrada cripta de Pombo*; y tres, otra que es un fotomontaje de algunas imágenes del estamperío con las bolas de cristal flotando, que podemos relacionar con la que hemos comentado del libro de Pérez Ferrero, y que nos hace preguntarnos si se hicieron más de ese tipo, y quién fue su autor—; ““El rincón del farol” en el torreón de la calle Velázquez” (p. 39); “El espejismo de un Palacio Real” (p. 40) —ese espejo convexo a lo *van eyck* que prolonga el abigarramiento de la habitación, con una imagen del retrato de Cervantes en primer término; “mujer de cera” (p. 41); “en mi repliegue de lo teatral...” [con los dos chinos a la entrada] (p. 42); “Ramón en su despacho de la calle Villanueva 38 de Madrid. Fotografía de Alfonso Sánchez Portela” [la correspondiente a “Ramón solo” (p. 45); “Despacho de Ramón en Buenos Aires” (p. 48); “Los pisapapeles miran pero no oyen nada...” (p. 49); “cosas, cosas, cosas...” (p. 50); “Doctor en pegatoscopia” (51); “Contraventanas del torreón de Buenos Aires” (p. 52) —con el retrato triple de Luisa Sofovich y su autorretrato—; “detalles de los biombos” (p. 53); “El rincón de la fantasía en porcelana: los guantes enamorados y pianísticos” (p. 55); “Ramón mostrando la fotografía de Chopin que encoló en su despacho de Buenos Aires” (p. 56); “Ramón con su esposa, Luisa Sofovich, en su casa de la calle Hipólito Irigoyen de Buenos Aires y “detalle de una de las paredes de la vivienda” (p. 57) — esta última también se reproduce en el catálogo citado de *Escrituras en libertad* con el pie “Despacho de Ramón en su casa de Buenos Aires, s.f.” (Archivo ABC) (p. 72); y “Despacho de Ramón en la calle Hipólito Irigoyen. 1974-76” (p. 59); “Ramón en su despacho de la calle Velázquez 6 de Madrid.

Fotografía de Alfonso Sánchez Portela.” (p. 88-89) (la foto con la calavera); “Despacho de Ramón en la calle Hipólito Irigoyen 1974-76 de Buenos Aires” (p. 91); “detalles del despacho de Ramón” (pp. 92-93); fotografía sin pie (p. 143); “El rincón del farol” en el torreón de Ramón en la calle Velázquez de Madrid” (p. 155); fotografía sin pie (p. 161) (detalle de Ramón junto al retrato de Luisa Sofovich y otros objetos); “Ramón con su muñeca de cera. Fotografía de Alfonso Sánchez Portela” (p. 167); fotografía sin pie (p. 171) (pisapapeles); fotografía sin pie (p. 174) (manos al piano); y “Ramón con el globo terráqueo luminoso de su despacho de Buenos Aires” (p. 181).

¹⁷³ *ABC*, 26 de febrero de 1956. El pie de la fotografía con Casariego reza: “El gran Ramón charlando con J.E. Casariego. Al fondo, a través de un espejo curvado, se perfila, afantasmada por el cristal [se refiere a uno de los espejos convexos], la figura del poeta Bustamante, cantor y amigo de España”. La otra fotografía con Luisa Sofovich y Bustamante pone de pie lo siguiente: “El gran angular permite captar el fondo de la torre porteña de Ramón. El maestro, entre su esposa y Bustamante, aparece rodeado del extravagante y originalísimo mundo “ramonesco”, tan característico en su vida y en la genialidad de su obra. La tercera fotografía es una reproducción de su autorretrato: “no es una pintura mural de Herculano o Pompeya —reza el pie de foto—. Es el autorretrato de Ramón, colgado, en su torre de Buenos Aires, sobre una pared empapelada con los recortes y estampas más heterogéneos”. Casariego en este reportaje escribe: “El otro día me pasó la tarde con él, y con su mujer, Luisa Sofovich (...). En dos salones corridos, se amontonan allí, con un ordenado y personalísimo desorden, los cachivaches y las estampas más heterogéneas. Faltan la muñeca de cera y el farol de esquina, pero está la colección de pisapapeles, la mesita de escribir, que recuerda uno de esos bancos de la rana que traga las chapas (a lo que tanto se jugaba antes en la Bombilla), las pinzas metálicas con forma de llamador de casa de burgués provinciano, pendientes de cadenas y que sujetan rimeros de octavillas amarillentas, listas para recibir las ideas de su dueño. Hay espejos cóncavos y convexos, que le retratan a uno de Don Quijote o de Sancho, y unas pinturas sorprendentes, hechas por la propia mano de Ramón, que parecen algo así como frescos muy frescos, sacados de Herculano o Pompeya. Hay también unas enormes bolas de cristal pegadas al techo, que se asemejan a los globos esos que regalan a los niños y al verlas pensáis dónde se quedaría el niño que las perdió, llorando y con las manecitas hacia el cielo. Hay floreros sin flores, fanales sin santos y peceras sin peces, pero las vitrinas están llenas de porcelanas, vasijas y muñequitos raros. Las paredes y el techo están empapelados con estampas, “fotos” y recortes de revistas. Las ventanas tienen cristales de colores y alas de gaviotas, que dan a aquello un aire de Gran templo consagrado para el culto extravagante al Supremo Chamarilero, donde oficia a diario, como Sumo sacerdote, el más genial carambolista de la literatura castellana”. La fotografía “El gran Ramón charlando con J.E. Casariego...” la reutilizó Rafael Florez en su artículo “Entrevista de Ramón Gómez de la Serna con Pitigrilli”, en *Blanco y Negro*, del 14 de abril de 1962. En este artículo, —este singular y atípico biógrafo de Ramón— escribe al principio del mismo: “Ramón Gómez de la Serna vive feliz en América.... La mampostería le separa de la tierra y la bóveda celeste americanas. Se interponen en este mundo y el suyo la lámpara incandescente, el juguete, el espejo convexo “mais grande do mundo”, la única fotografía que le hicieron a Chopin, los retratos de Landrú y de sus víctimas y la información gráfica de la que se enorgullece como el coleccionista más puro, del suicidio conyugal de Stephan Zweig y su mujer en un hotel de Río de Janeiro. Se intercalan también entre él y la telúrica del hemisferio los mil y un centelleos de la vida de casa, gran baúl de sorpresas, a cuya puerta ha clavado Ramón Gómez de la Serna su placa de habitante del piso: la cinta de aluminio, grabada en relieve por una máquina tragaperras, que debe recordarle las estaciones ferroviarias de España y las verbenas madrileñas de otros tiempos”.

¹⁷⁴ Documental “El mundo mágico de Ramón” (1967). Archivo de Radio Televisión Española. Además del testimonio de Luisa Sofovich, que también podemos incluir en el apartado de las fuentes literarias

primarias, están los de Giménez Caballero, Julio Gómez de la Serna y Miguel Pérez Ferrero. Las palabras que pronuncia Luisa son las siguientes: “Yo soy Luisa Sofovich y así era Ramón: En esta casa de la calle Hipólito Irigoyen en la ciudad de Buenos Aires, compartí 30 años de su vida, de la vida de un artista. Este globo con rosas vivas adentro, le hizo decir a Ramón que los poetas se habían equivocado al cantar lo efímero de la rosa. Esta lata de aceite con el caballero de la mano al pecho de *El Greco* fue elevada por Ramón a rango de obra de arte. Cuando llegaba el atardecer encendía el viejo farol y me decía: Luisita, ya está el coche. Y éste es el gran ojo que lo ve todo como decía él. El pájaro mecánico lo consolaba en los días nublados. Esta era su única arma ¡y hay que ver lo que pesa! El rincón de los guantes enamorados y pianísticos. Y ahora su zoológico particular. El cuervo lo tenía en recuerdo de su amado Poe. Tampoco podía faltarnos un gnomo. Este vaso, lleno de bolitas le hizo decir a un millonario:

—Todo lo comprendo, pero ¿y estas bolitas? A lo que respondió Ramón:

—Muy sencillo, las bolitas son mi tesoro. Vd. tiene acciones y yo bolitas.

El espejo bombée más grande del mundo. Psiquis que tanto trabajo costó que la biselasen. El espejo Napoleón. Los espejos cubistas, como aperturas hacia otra dimensión. Los que están en lo alto, Ramón sostenía que daban a un colmao de la calle Echegaray de Madrid. Ramón decía que su buena visión se debía a que podía mirar fijamente el filamento de las bombillas eléctricas. Y aquí está su celebre frasco de las ideas sobre el mueble que guarda sus obras completas, 120 volúmenes, más los traducidos que Ramón protegía con este cartel para que nadie se llevase un tomo. Las dos vertientes de Ramón, la humorística y la fantasmagórica. Su mesa de trabajo, frente a la que pasaba 16 horas de labor ininterrumpidas. Fue añadiendo alas a su escritorio, que en realidad son varias mesas arrimadas y unidas por él. Luego le fue agregando llaves para las luces, radio, teléfono. De modo que pudiese manejarlo todo desde su sillón, al que le había cortado las patas para no tener que agacharse demasiado, decía cuando se le caían las cosas al suelo.”

¹⁷⁵ Juan Manuel Bonet. *Ramón en su Torreón*. Fundación Wellington, Madrid, 2002, p. 36.

¹⁷⁶ El primero se publicó en el diario *Arriba*, el 27 de noviembre de 1966. Véase “Inventario del despacho de Ramón Gómez de la Serna” reproducido en *Boletín RAMÓN* 6, PRIMAVERA 2003, pp. 55-58 con dos fotografías a las que ya nos hemos referido, la de Ramón leyendo con su eterna pipa rodeado de su estamperío y de la Enciclopedia Espasa Calpe y otra con Ramón leyendo el diario *Omnibus* y Luisa, sentados en su casa bonaerense. Conservadas en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, ambas pertenecen a la misma serie de las que están clavadas en los biombos conservados en el Museo de Arte Contemporáneo.

¹⁷⁷ Citaremos a continuación cronológicamente algunas de las referencias aparecidas en la prensa, sin entrar a un análisis de las mismas, gran parte de ellas incluyen también fotografías del despacho. En el *Diario Informaciones* (7-7-1961), Susana Gómez de la Serna, sobrina del escritor, publica un artículo ¡A mi tío Ramón le brotan las “greguerías” constantemente”, en el que, en forma de titular secundario, se indica “En la Casa de la Panadería le ofreció el Ayuntamiento un piso”. El periódico *Arriba* (16-10-1965) inserta desde Buenos Aires “Carta abierta al Alcalde de Madrid” firmada por Luisa Sofovich de Gómez de la Serna ofreciendo el legado ramoniano. No me resisto a transcribir unas líneas: “Me urge dejar en orden de posteridad la gigantesca y genial obra de Ramón... y su humilde mesa de escritor... y sus queridos “objetos” —precursores de ese “poparte” que ahora recorre el mundo entero—. Mi retrato y su autorretrato, pintados por él con pincel genuinamente racial, y miles de notas inéditas pertenecen a Madrid y, ayudada por los madrileños, quiero entregárselo. Usted decidirá, señor Alcalde”. *ABC* (24-3-1966) publica la nota “Ramón Gómez de la Serna tendrá un torreón y un monumento en Madrid. En

el Museo Municipal se instalará el despacho del escritor, donado por la viuda”. *ABC* (19-11-1966) recoge “El Despacho bonaerense de Ramón y sus obras serán adquiridos por el Ayuntamiento de Madrid”. La nota terminaba con este párrafo: “Por último, a preguntas de los informadores, don Carlos Arias Navarro manifestó que si bien no eran ciertas las afirmaciones aparecidas en algunos periódicos en relación con la proyectada instalación en el Museo Municipal del despacho y obras de Ramón Gómez de la Serna, lo cierto es que por parte del Ayuntamiento ha sido comisionado el embajador en Buenos Aires, señor Alfaro, para gestionar con la viuda del escritor madrileño la adquisición de su despacho bonaerense, así como todas sus obras, con el fin de que sea instalado en el Museo Municipal con todos los honores”. La periodista María Luz Nachón Riano publica en el diario *Informaciones* (26-11-1966) “El Legado de Ramón Gómez de la Serna es pura “Greguería”, con el subtítulo: “El Despacho completo comprende, entre otras rarezas: un frasco de farmacia con “ideas” y un ojo de gabinete de anatomía, cien bolas de cristal plateado que forman el “cielo ramoniano”, una jaula con ruiseñor mecánico y la colección de pipas”. En el interior advierte que “el legado del autor de las “greguerías” será instalado provisionalmente en la Hemeroteca Municipal o en la Casa de la Panadería, para posteriormente trasladarlo al Museo Municipal, una vez realizadas las necesarias obras de adaptación”. *Arriba* (27-11-1966) bajo el epígrafe “Museo Ramón Gómez de la Serna” y el titular “El Museo de Ramón debe llevar a la puerta un farol de gas y dentro el cuadro de Solana sobre la Tertulia de Pombo” recoge otra carta de Luisa Sofovich al Alcalde e inserta un inventario del despacho. *ABC* (9-9-1967) incluye una extensa nota de la agencia *Efe*, “La viuda de Ramón Gómez de la Serna asistirá a la inauguración del monumento a su marido en el Rastro”, “Los muebles y libros del insigne escritor esperan, embalados, para ser trasladados al Museo Municipal”. En el texto de la noticia se recoge que “la casa en que vivía el creador de las greguerías aparece desmantelada, aunque no tanto para que no pueda percibirse el espíritu del escritor desaparecido. De la habitación donde trabajaba Ramón sólo quedan las múltiples cosas curiosas que gustaba pegar en techo y paredes”. Entrecomilladas se recogen las siguientes palabras de la viuda: “Es lástima que todo este mundo de íntimos recuerdos no puedan trasladarse a Madrid acompañando a los muebles y libros que han de ir para allá, al Museo Municipal”, se lamenta la señora Sofovich. Porque sin duda el genial literato vivía rodeado, inmerso en este clima, en contacto con los más mínimos detalles que tanto gustaba guardar. Por ejemplo, en este montón de fotografías, recortes y raros objetos aparece un anuncio muy significativo, testimonio del afán de un coleccionista minucioso. Se trata de un recuadro periodístico donde se anuncia un sillón para inválidos, con el precio bien destacado: 450 pesos”. En *ABC* (7-10-1967) María del Rosario González Vegas entrevista a Luisa Sofovich, con los siguientes titulares: “El Despacho de Ramón será instalado en la Hemeroteca Municipal”, “Su viuda, Luisa Sofovich, ha venido para hacer la donación”, “Más que un museo será la prolongación del espíritu ramoniano”. En la entrevista confirma que la idea de traer el despacho de Ramón fue suya y que en Buenos Aires recibió críticas de un sector de la juventud y la propuesta de La Sociedad privada Amigos de Ramón de conservar el piso y celebrar en él tertulias semanales. En *ABC* (24-10-1967) se recoge, en un suelto, “El despacho bonaerense de Ramón se instalará en la planta noble de la Casa de Carnicería”, y se da noticia de que las cajas que contienen el despacho ya han llegado por barco a Barcelona. También se advierte que “después de un detenido reconocimiento de distintos locales para su instalación, por una comisión de la delegación municipal de Cultura y la propia viuda del escritor, se ha decidido que sea un una dependencia de la planta noble de la Casa de Carnicería, en la Plaza Mayor, La estancia —termina el suelto— tiene cuarenta metros cuadrados y un vestíbulo, con lo que el despacho y las cosas ramonianas van a quedar perfectamente instaladas”. *ABC* (3-12-1967) confirma el “Traslado del despacho de Gómez de la Serna de Barcelona a Madrid”, que había llegado a la ciudad condal a bordo del trasatlántico español “Cabo de San Vicente, el pasado 12 de octubre. *ABC* (9-12-1967) confirma que “El

despacho de Ramón, en la Plaza Mayor”, “que en veintitantas cajas llegaron de Barcelona”. En la noticia se comenta también que “hemos visto las maderas de una ventana del citado despacho, que ha sido traída con todos los papeles que tenía pegados, y para cuya instalación se ha construido un falso hueco, con luces de apariencia exterior”, como también que “en cuanto a las paredes repletas de estampas pegadas, aún no se ha decidido si se recurrirá a reproducciones en color o al despegado de las superficies”. *Nuevo Informaciones* (2-1-1968) publica una entrevista con Luisa Sofovich “El “secreto” ha sido desvelado” “Visita a los trastos de Ramón “Su despacho era su inspiración (dice la esposa del escritor)” en la que se comenta que probablemente la inauguración sea para San Isidro. La viuda en la entrevista comenta que para Ramón el despacho era su taller de creación: “No, no lo necesitaba como inspiración, sino como descanso. Cuando nos fuimos a Argentina, al estallar la guerra civil española, al perderlo todo, intentamos vivir sin su despacho. Pero todo fue inútil; él lo necesitaba. Era su taller de creación; allí comíamos, allí se pasaba los días sin salir”; “este despacho no era salón de visitas; no recibíamos a nadie aquí”. *ABC* (31-1-1968) publica un extenso reportaje “El Chalet de las cosas. Por aquí se va a Ramón” de Salvador Jiménez con fotografías de Sanz Bermejo. Dos de ellas, son reproducciones de dos cartelones realizados por Ramón; uno sobre la genealogía de Lope de Vega y el otro sobre la famosa comparación «bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas» de Lautremont. *ABC* (25-7-1972) publica un escueto suelto “El “Despacho” de Ramón Gómez de la Serna ya puede ser visitado”. “Ha quedado abierto al público el despacho-museo de Ramón Gómez de la Serna, instalado en la Casa de Carnicería de la Plaza Mayor, número 3 (Junta Municipal del Distrito Centro), que podrá ser visitado todos los días laborables, de diez a trece horas”. Un salto en el tiempo nos lleva al *ABC* (5-10-1975), a la sección Mentidero de la Villa, en la que bajo el título “El Estudio-Museo de Ramón en la Casa de Carnicería” se recoge lo siguiente: “Traído desde Buenos Aires, por iniciativa municipal, con todo y sus calcomanía y estampas adheridas a las paredes, sus libros y cachivaches, esas cosas —redimidas del olvido por el especial franciscanismo de Ramón, que alcanzaba hasta lo inerte— el eutrapélico Estudio-Museo minimizado, de Gómez de la Serna, parte del cual estuvo en tiempos en aquel desaparecido torreón de la calle de Velázquez, permanecía encerrado en una sala de la Casa de la Carnicería. Ahora, según me informa don Antonio Aparisi, los estudios de los dos grandes Ramones madrileños ocuparán los dos torreones fronteros que rematan el edificio del Museo Municipal, de la calle de Fuencarral. Allí serán instalados los dos entrañables despachos, con lo esencial de los dos escritores, cuyas obras son tan madrileñas como las piedras históricas y las tradiciones folklóricas de la Villa”.

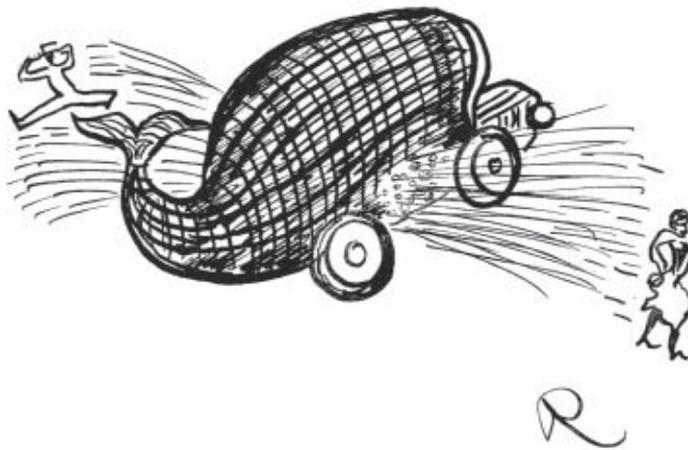
¹⁷⁸ Donde el autor de estas líneas lo vio instalado por primera vez, incluida, así lo recuerda, la célebre muñeca.

¹⁷⁹ La primera instalación fue con motivo de la exposición *Ramón en cuatro entregas* (1980). Posteriormente formó parte de la exposición permanente del Museo Municipal en el contexto de la apertura de las primeras salas permanentes dedicadas a la colección de arte contemporáneo. Esa instalación se recoge en la *Guía del Museo Municipal de Madrid. La historia de Madrid en sus colecciones*. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura y Medio Ambiente, Museos municipales, 1995, p. 111.

¹⁸⁰ Instalado en el contexto de la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

¹⁸¹ Tomás Borrás. “El despacho de Ramón”. Revista *Villa de Madrid*. 1972, núm. 35-36, pp. 70-72. “Madrid —escribía Borrás—. por decisión de su Municipio, ha puesto a Ramón su despacho (...). Recuerda el célebre de la calle de Velázquez número 4, torreón famoso en el cosmopolita grupo de los musarañeros. De Buenos Aires, última habitación (...). Techo y paredes de su despacho eran una

composición como la del fotomontaje, que representaba y decía la presencia eterna de lo fugaz (...). Personas, figuras, objetos de la realidad eran su universo. Por lo que recortaba de páginas museales y hojas de periódicos los hechos plásticos, los rostros de los días, los logros, los contornos, las rarezas, las extravagancias y las significaciones de cuanto brotaba, en catarata hacia lo alto, del manantial eterno. Y lo apresaba uniéndolo así, clavándolo, en las paredes y el techo de su despacho, ilimitando la dimensión de su laboratorio de destilaciones líricas, su aquelarre bueno de brujo angelizado. El despacho de Ramón, abrumación de hallazgos inesperados, de sensaciones mágicas, de burlas y grotescos, de raíces cósmicas, de muecas de color y caprichos —sobre todo de caprichos—, no terminaba en perpendiculares de tabiques. Ramón abría a cien horizontes su visión imaginaria, pero concreta, y mediante tanta estampa, tantísima foto, tantas sugerencias y tan acumulantes duplicar de casos insólitos, genialidades y figulinas, quedaba solo, dominador cercado, en el centro geométrico de su universo. Y su universo le cantaba al oído, inspirándole sus fantásticos desbordamientos”. (...) Mas lo que falta aquí del despacho de Ramón, es su atmósfera. Falta la bóveda y los muros que sustentaban su mundo aparential de papel, adherido a la materia densa, convirtiéndoles en cristal transparente del caleidoscopio constante. Ha sido imposible cortar un trozo del edificio y traerlo. Figuraos, haced ese esfuerzo, lo que sería este despacho de Ramón con millares de láminas y evocaciones gráficas, panoramas mezclados, superpuestos, revueltos y en torbellino, sin dejar más neutro alisamiento que el suelo (...). Ramón se reflejaba en su despacho”. Una nota al final de texto indica: “Texto de Tomás Borrás grabado en cinta magnetofónica para que sirva de guía del despacho, que instalado en la Casa de la Carnicería, ha sido abierto al público últimamente”.



*Pasa la ballena que riega las calles polvorientas y asadas.
Lanza los bigotes de sus chorros con
marcada inconsciencia...*

Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, 3^a
Blanco y Negro, núm. 2.153, 18 de septiembre de 1932
Museo ABC, Madrid

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Eduardo Alaminos López

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Vicente Patón y Alberto Tellería

GRAFICA

Carlos Serrano GAH / Ricardo Serrano / AM3

PRODUCCIÓN GRAFICA

Taller de Serigrafía

MONTAJE

Horche
Exmoarte Proyectos y Diseño

ILUMINACIÓN

RMAS

ENMARCADO

Estampa Marcos

TRANSPORTE

Ordax

RESTAURACION

Roa Estudio

AUDIOVISUAL

Creamos Technology

PUBLICACIÓN

TEXTO

Eduardo Alaminos López

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Serrano GAH / Ricardo Serrano / AM3

FOTOMECANICA

Lucam

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Advantia Comunicación Gráfica

FOTOGRAFÍAS

Archivo General de la Administración (AGA)
Museo ABC. Centro de Arte / Dibujo / Ilustración
Museo de Arte Contemporáneo. Madrid (MAC)
Hemeroteca Municipal. Madrid
Biblioteca Histórica. Madrid
Pablo Linés

© de la presente edición: Ayuntamiento de Madrid

© de los textos: sus autores

© Archivo Alfonso, VEGAP, 2014

ISBN: 978-84-7812-768-9

D.L. M-33147-2014

Cubierta:

El despacho de Ramón por BON

Frontispicio:

Ramón. Dibujo-caligrama incluido en *Ismos*

Portada:

Caricatura de las conferencias-maleta de Ramón

Colofón:

*Cuando se clavan las tijeras en el parquet
se ve lo que tienen de bailarinas*

Ramón Gómez de la Serna

Dibujo para una *greguería*. AGA



*Entre las cosas que quedan en las papelerías
con destinación a futuras liquidaciones están las manos doradas
para coger en su pinza los papeles...*

Ramón Gómez de la Serna. *Cifras de ahora, 1ª*
Blanco y Negro, núm. 2.063, 30 de noviembre de 1930

Museo ABC, Madrid



Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías, 1ª*
Blanco y Negro, núm. 2.254, 30 de septiembre de 1934
Museo ABC, Madrid

El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid agradece la inestimable colaboración de las siguientes Instituciones y personas:

Archivo General de la Administración (AGA)

Mercedes Martín Palomino.
Julio Martín-Varés Carmona
Juan José Villar Lijarcio

Filmoteca Nacional

Miguel Valle-Inclán
Cristina Bernáldez

Corporación Radio Televisión Española (RTVE)

Manuel Adrián Ventero Velasco
Silvia Rubio Madrigal
Sara Martín Olmo

Museo ABC. Centro de arte / dibujo / ilustración

Inmaculada Corcho
Jimena Aguirre Araujo

Fundación MAPFRE

Pablo Jiménez Burillo
Paloma Casero

Dirección General de Patrimonio Cultural y Calidad del Paisaje Urbano. Madrid

José Francisco García López
M^a José Rodríguez Relaño
Emilio Esteras Martín

Biblioteca Histórica. Madrid

Asunción Aguerri
Ilda Pérez García

Hemeroteca Municipal. Madrid

Inmaculada Zaragoza García
M^a Josefa Blazquez
María José Imbernón García
Ángeles Hernández Fernández

Museo de Historia. Madrid

Eduardo Salas
Isabel Tuda
Sonia Fernández
Ester Sanz Murillo

Este
libro quiere evocar con
palabras del escritor francés
Valéry Larbaud escritas en 1923 “La
habitación de Ramón encendida toda la
noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es
seguramente algo con lo que sueñan los que le
conocen..., y cuando se viaja y se llega al amanecer
a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón
iluminado en el alba, allá lejos, en Madrid, como luz
de navío en las avanzadas de Europa”, palabras
traídas aquí con motivo del montaje del Despacho de
Ramón, en el Museo de Arte Contemporáneo, en
Conde Duque, “bello monstruo marino” como
calificó Ramón al Cuartel de Conde Duque.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN DICIEMBRE DE
2014

