

● viaje hacia el interior: el despacho de ramón gómez de la serna

por Ana Ávila y John McCulloch

“Lo inerte y lo distante se enlazan
y vemos fantasmas y sueños del
despertar que están ante nosotros.”
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

DESDE su primer viaje a París en 1909 y sus recorridos por las capitales europeas durante y después de la I Guerra Mundial, hasta su auto-exilio en Buenos Aires en 1936, donde finalizará sus días, viajar siempre ha constituido una experiencia clave para Gómez de la Serna. Estos viajes no sólo consistieron en recorridos geográficos, sea su deambular por el París de la preguerra, donde escribió **El alba** después de observar muchos amaneceres, o sus itinerarios en tren por un mundo que despertaba de los horrores de la gran conflagración que había sacudido a Europa y redefinido las fronteras políticas entre los estado-naciones. Para muchos de ellos no tenía que salir ya que consistían en viajes virtuales desde su despacho: un mundo en sí, sin límites ni fronteras, donde la imaginación puede vagar libremente sin ningún obstáculo por un mundo caótico de imágenes y objetos amalgamados y acumulados con el anhelo de liberar el proceso creativo, y explorar el mundo desde múltiples perspectivas, tal como habían hecho los cubistas.

El despacho siempre fue para el escritor un espacio vital, donde pasaba largas horas prendido de las cuartillas y colgado a su pluma. Se ha de entender como un ámbito de honor, una especie de guarida¹ en la que se refugia en un deseo perentorio de lograr la soledad necesaria para la creatividad, pero también una burbuja en la que organizar un mundo propio alimentado de ilusiones y obsesiones, en el de Buenos Aires también de recuerdos y nostalgia. Es tópica la imagen del intelectual que se aísla para favorecer su labor literaria, siendo muy difundida desde el siglo XV su representación rodeado de libros en su estudio y las de autorretratos en las que la melancolía acompaña al genio atribulado. La portada con la que Bon ilustra **El novelista** (1923) aparenta un retrato del propio Ramón concentrado junto al escritorio. Políticos e investigadores de la época optaron por ser retratados en acción en el marco del despacho como estandarte de su actividad. Este ámbito puede llegar a convertirse en una torre de marfil, inexpugnable ante posibles contaminaciones, escasamente visitada, donde la entrada de un foráneo es considerada una excepción y una oportunidad única. El aislamiento que ansiosamente se busca hace que este espacio se parangone a una celda conventual, término que se le llegó a aplicar al torreón del número 4 de la calle Velázquez, donde el escritor profesa hasta el límite del ascetismo.² Su ocultamiento y la imagen del escritor entregado intensamente al trabajo hasta verter su sangre sobre las cuartillas –solía escribir con tinta roja y papel amarillo– hace que el despacho sea equiparado a una catacumba. Dado el carácter cerrado y funcional del despacho Gómez de la Serna no consideraba apropiado este término prefiriendo el de “cámara de trabajo”.³ A su vez, este ámbito nos ayuda a comprender a uno de los autores más innovadores y vanguardistas de los años veinte y treinta, pero a la vez más enigmático, ya que viene a ser la confirmación plástica de su visión del mundo y de su estética.

En **El novelista**, una de sus obras más elocuentes, Gómez de la Serna rompe con las convenciones narrativas tradicionales presentando al lector una visión fragmentada de la realidad, a partir

1.
Bonet, J. M., “Ramón y los objetos y el surrealismo”, *El objeto surrealista en España*, cat. exp., Teruel, Museo de Teruel, 1990, pp. 25-31.

2.
Gómez de la Serna, G., “Ramón, en su torre”, *ABC*, 3 de julio de 1962.

3.
La sagrada cripta de Pombo (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 679.

de un mosaico de tramas y anécdotas, para rechazar la mirada estática del mundo. El personaje-escritor Andrés Castilla se desplaza entre tres casas diferentes, ubicadas en zonas distintas de la ciudad, para poder percibirla desde distintas perspectivas. En una época en que las certezas de un universo regido por las leyes newtonianas de la ciencia estaban en declive, reemplazadas por las teorías de Heissenberg y Einstein, el creador sentía la necesidad de observar el mundo no a partir de un punto de referencia fijo sino desde múltiples ángulos, para expresar su complejidad. El despacho de Ramón se debe entender dentro de este contexto, como un espacio donde confluyen imágenes y objetos sacados de su entorno usual, y aglomerados para presentarnos un mundo multifacético y complejo. Lo que surge es una visión disgregada, descoyuntada, donde la suma de las partes es más importante que el producto final. Como los surrealistas, Ramón busca una belleza que no se adscribe al mundo orgánico y que no está necesariamente en armonía con el universo. El despacho viene a ser una expresión del subconsciente mismo, una forma de proveerle de una fisicalidad, donde sendos objetos desarraigados se mezclan y “desfamiliarizan”, y en el que confluyen muchas realidades como en el territorio de los sueños. Como en el subconsciente, en el despacho de Ramón no se vislumbra un respeto al contexto –tan fundamental al arte y a las concepciones estéticas decimonónicas– sino el microcosmos de una mente creativa en constante ebullición, no interesada en atar los cabos sueltos de un mundo complejo que estaba en incesante cambio. El autor confirma su estética en su ensayo “Las palabras y lo indecible”, cuando dice: “El punto de vista de la esponja –de la esponja hundida en lo subconsciente y avizora desde su submarinidad– trastorna todas las secuencias y consecuencias, desvaría la realidad, se distrae en lo despreocupado, crea la fijeza en lo arbitrario, deja suponer lo indesmentible [...]. Se acabó esa visión con dos ojos y sólo en el camino y en la línea de puntos de lo que alcanzan esos ojos. La borrachera de cosas en la cabeza, la complejidad del resultado de mirar, nos hace ser un alma entre muchas cosas y estar ante lo multiojeado [...]. Esa masa captadora, esponjaria y agujereada, que tenemos en la cabeza, tiene que intentar en adelante la supervisión, abandonando el absurdo enfoque rectilíneo”.⁴

Este “absurdo enfoque rectilíneo” es fundamental para interpretar el despacho de Ramón. No cabe duda de que este afán de amalgamar imágenes y objetos del mundo real para recombinarlos al antojo del solipsista autor no sólo proviene de las nuevas tendencias artísticas y literarias que pretendían romper con la estética tradicional, sino de los paseos del autor por las calles de Madrid y por el Rastro. Similar a la compunción que sentía André Breton por frecuentar Le Marché des Puces en París, la fascinación que tenía Ramón por el mercado madrileño es conocida, y sin duda informa su estética personal. El escritor era un asiduo del Rastro, y muchos domingos paseaba por sus laberintos recogiendo objetos diversos, algunos de los cuales llevaría a su despacho y vendrían a inspirar sus greguerías. “Las cosas quieren decirnos algo pero no pueden”, nos dice, y es más, otorga a los objetos un valor casi humano proclamando “Fuimos cosas y volveremos a ser cosas”,⁵ visión que se palpará frecuentemente en sus novelas, donde los personajes apenas se exploran en profundidad, pero en las que el mundo material ocupa un lugar cada vez más importante, como es el caso de una de las más emblemáticas, **El secreto del acueducto** (1922). Pero su interés en los objetos no era simplemente por su valor estético. Ramón expresa que “De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa reforma transformadora del mundo que le da mayor sentido”,⁶ como si en los objetos existiera el secreto de nuestro universo. En la referida novela el protagonista, don Pablo, pasa la mayor parte de su tiempo observando el monumento segoviano y transformándolo a través de imágenes poéticas y metáforas, buscando el secreto que se oculta en sus piedras. La contemplación de la realidad ocupa un lugar de mayor importancia que la trama, ya que es a través de la observación cómo el acueducto cobra vida, lo cual hace eco de las palabras de Ortega y Gasset (a

4. Gómez de la Serna, R., “Las palabras y lo indecible”, *Revista de Occidente*, 1936, 51, pp. 64-65.

5. Gómez de la Serna, R., “Las cosas y ‘el ello’”, *Revista de Occidente*, 1934, 45, p. 192.

6. *Idem*, p. 196.

quien Ramón dedica esta novela) cuando dice “veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación”.⁷ El filósofo añade que el objetivo principal del arte y de la novela es el de “ver”: “El arte tiene una misión contrapuesta, y va del signo habitual a la cosa misma. Le mueve un magnífico apetito de ver”. Este afán por lo visual es fundamental para entender el espacio del despacho ramoniano. Tal era su interés por el mundo objetual, que le llevará a escribir uno de sus primeros libros dedicado a un mercado de objetos, **El Rastro** (1914), que Francisco Umbral entiende como “La asociación fortuita, azarosa y poética de los objetos, liberados ya de su utilidad y de la escala de valores que les da el rito”,⁸ estética que se hará sentir en su extensa obra literaria, donde las cosas cobran un valor especial, en un replanteamiento deliberado de la jerarquía establecida. En Ramón, la cosificación se extiende al ser humano, que se transforma en un objeto o se comporta como tal.

El despacho que se recrea en la exposición es el de la calle Hipólito Irigoyen 1974-6 de Buenos Aires.⁹ Instalado en América con motivo de la guerra civil, la ciudad no le era extraña pues no solamente la había visitado sino que estaba casado con la escritora argentina Luisa Sofovich (1932). Gómez de la Serna pretendió llevar una vida similar a la que disfrutaba en Madrid (Velázquez, 4; Villanueva, 38), consagrado al trabajo¹⁰ y rodeado de libros y objetos que iban poblando su universo particular. El ambiente que vemos en las fotografías del torreón que ilustran **La sagrada cripta de Pombo** preside el del despacho de Buenos Aires en donde Ramón procuró reproducir los espacios madrileños testigos de su extensa creatividad.¹¹ La búsqueda independencista de los años gloriosos se dinamiza ahora con la compañía de una mujer, Luisita, sustituta ejemplar de su muñeca de cera, por lo que el despacho argentino adquiere también una connotación de lugar para la conversación. De hecho fue por ella definido como “sala-estudio”,¹² pues aparte de la mesa de trabajo y de las estanterías con libros el ámbito lo ocupan otros muebles y un sofá apto para la charla, además de estar poblado de cosas distribuidas con un sentido ornamental. En todo caso, también lo denomina “taller de creación”, donde, según ella, el escritor trabajaba dieciséis horas diarias y del que apenas salía,¹³ convertido ahora en sus años argentinos no en un anacoreta sino en un hombre encerrado con sus recuerdos, y Creador de un universo propio también arrastra a su mujer como especie a proteger en su particular Arca de Noé.

El despacho de Buenos Aires estaba poblado de cosas, funcionales y decorativas, la mayoría conservadas en el Museo Municipal de Madrid. Entre el mobiliario no solamente su mesa de trabajo, también una auxiliar (de la que cuelga un bloc de cuartillas con membrete, amarrado por el propio escritor) y entre otras, dos veladores de tablero circular, soportes de objetos, uno de ellos cubierto con una tela pintada al óleo con la representación de un mapa de América. La de su mujer tiene la particularidad de que se ornamenta con una labor de cerámica simulando una ejecución pianística a cuatro manos, los “guantes enamorados y pianísticos”, dice Ramón en **Automoribundia**.¹⁴ Un aparador para la vajilla, dos archivadores, butacas y sillas, además del sofá y dos estanterías para los libros llenan el espacio. Antoni Bonet Castellana diseñó la poltrona BKF (iniciales que corresponden a su apellido y a los de sus socios Kurchan y Ferrari-Hardoy, con quienes fundó un grupo en Argentina), también conocida como *Butterfly* (1938-39), pieza dedicada a Ramón en el reverso del respaldo en 1949. Tres biombos cruzan el territorio plagados de ilustraciones que también se extienden a la mesa de Luisita, al frente del aparador, a los postigos de un ventanal e incluso forraban las paredes y el techo, decorado con bolas de cristal, mientras que en el friso, en los muros y en el ventanal destacan espejos recortados (montañas, cabezas humanas) –que denominaba futuristas y picassianos y él mismo diseñaba– y sobresalen tres convexos (uno de gran tamaño) que contribuían a amplificar ilusoriamente el espacio, reflejándose en ellos el entorno y cuestionando los límites: “Colocar espe-

7. Ortega y Gasset, J., “Ideas sobre la novela”, en *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid, Espasa Calpe, 1936 (2ª ed.), p. 1015.

8. Umbral, F., *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 172.

9. Montero Alonso, J., “Ya no escribiré más que greguerías”, dice Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires”, *ABC*, 24 de mayo de 1962.

10. Pérez Ferrero, M., “Ramón y el primer Pombo” (1946), *Ramón en cuatro entregas*, cat. exp., 2, Madrid, Museo Municipal, 1980, p. 51.

11. Gómez de la Serna, R., *Morbideces* (1908), en *Prometeo. I. Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. de I. Zlotescu, “Obras Completas”, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 501-503; *Tapices* (1913), *idem*, p. 908.

12. *ABC*, 9 de septiembre de 1967.

13. Soto, M., “Visita a los trastos de Ramón”, *Informaciones*, 2 de enero de 1968.

14. Buenos Aires, Sudamericana, 1948, lám. xxii.

42. Despacho de Ramón en Buenos Aires





jos en los muros –declara Ramón– es el método más práctico para agrandar los aposentos”.¹⁵ Creemos que la reproducción del *Matrimonio Arnolfini* que decora uno de los biombos, puede obedecer a la presencia del espejo circular del fondo que funciona como elemento de proyección, uno de los elementos claves de la obra. Los de formas irregulares funcionaban como ventanas que permitían que respiraran quienes estaban en el interior.¹⁶ Para el escritor, estas placas luminosas también proporcionan silencio a la habitación, por lo cual se las recomendaba al quisquilloso Juan Ramón Jiménez: “Los espejos todo lo recogen, menos el ruido [...]. En los espejos se reflejan las cosas, los gestos, hasta el fondo de los ojos, pero la palabra no se ve...”.^{16bis} Una conocida fotografía de Ramón lo muestra en la superficie brillante de uno de los espejos del café Pombo,¹⁷ mientras que ya en el torreón madrileño captaba su propia anamorfosis mirándose en espejos transformadores¹⁸ –dos de este tipo se conservan en el despacho bonaerense–, prueba de su interés por realidades perturbadoras que tanta afición suscitó entre los dos siglos.

Es en este territorio donde Gómez de la Serna no sólo tenía libros y material de trabajo sino que estaba rodeado de objetos diversos, sacados de su contexto usual, que re combinados por la imaginación del autor vendrían a ser material para sus famosas greguerías y novelas. Ramón consideraba que los objetos con los que se convive influyen sobre su propietario, e incluso el cambio en su disposición, pues se es un poco “hijo del ambiente de cosas en que se vive”.¹⁹ Para él, que se autodefine como “el protector de las cosas”, estos elementos de la vida material, nada pretensiosos ni trascendentales, tenían alma propia, una impronta que les daba “carácter”.²⁰ El repertorio es diverso, aparentemente anodino. El escritor dijo que su despacho bonaerense había surgido a partir de una botella con una vela plantada en el gollete. Se trata de cosas simples, pequeñas, casi podríamos decir de bibelots, adquiridos, indica, en rastros y prenderías de la baratija,²¹ no en vano es un abanderado de lo cursi e hizo un elogio de la habitación con objetos de sospechosas y recurrentes formas.²² Lo sencillo se aúna a lo curioso y extravagante. El factor sorpresa, un elemento acorde con la estética ramoniana, surge a través de los reflejos (espejos, bolas brillantes en el techo, pisapapeles de cristal, faro del coche), de la capacidad de transformación de varias piezas con la obligada manipulación, y del sonido de los objetos mecánicos (reloj, pájaro enjaulado). En una estatuilla de bronce representando a una ninfa, ella se queda desnuda cuando ayudamos a un fauno a desplazarle la ropa, pieza que forma parte de la mesa del escritor, y asimismo en otra a la joven que está acostada boca abajo se le descubre su desnudez en el momento de retirar la ropa de la cama, “broma muy ramoniana”, puntualiza su mujer en el inventario del despacho. En éste consta como un azucarero la mosca de porcelana con la cabeza, las patas y las alas metálicas que al ser éstas levantadas aparece la oquedad del recipiente al que supuestamente acuden estos insectos. Un bailarín de “La diablada”, danza popular andina, impulsa la impronta mágica del despacho. Un *Retrato de Ramón Gómez de la Serna escribiendo* (1931), de Carlo Washington Aliseris, un *Autorretrato* (1951) y el *Retrato triple de Luisa Sofovich* (1937) pintado por él mismo²³ y considerado por ella la pieza a la que tenía más cariño, evidencian el interés del escritor por el arte también desde el punto de vista de su práctica, de la cual es testimonio una caja de pintura y un par de maniqués.

El propio Ramón definió su torreón madrileño como un “conjunto abigarrado y monstruoso”, y esa misma impresión se destila de las imágenes fotográficas que captan el de Buenos Aires.²⁴ Este ambiente acumulativo de cosas heterogéneas y simples ha hecho que se le compare con un puesto del Rastro, popular mercado del que era un asiduo visitante y que con una monografía elevó a la dignidad literaria. Por su carácter de gruta en continuo crecimiento se le ha relacionado con la *merzbau* de Schwitters.²⁵ Otra de las referencias podría corresponder a la casa-taller de André Breton (Centre d’Art Georges Pompidou) plagada de cosas variadas donde las obras de arte se sitúan en el mismo plano

15.

Guilmain, A., “Ramón Gómez de la Serna”, *Madrid*, 19 de febrero de 1955.

16.

Agradecemos a Gladys Dalmau de Ghioldi, nuera del escritor, los datos que nos proporcionó acerca del despacho.

16 bis.

El doctor inverosímil, Madrid, Alrededor del Mundo, 1921, p. 181.

17.

Automoribundia, lám. xv.

18.

La sagrada cripta de Pombo, pp. 738, 742; “Los espejos grotescos”, en *Variaciones*, Madrid, Atenea, 1922, pp. 26-31.

19.

“Estantifermismo”, en *Ismas* (1931), Buenos Aires, Poseidón, 1947, p. 145.

20.

“Las cosas y ‘el ello’”, pp. 190-208.

21.

Santiago, J. de, “Ramón nos habla de su ‘Automoribundia’”, *Arriba*, 6 de agosto de 1948.

22.

Gollerías, Valencia, Sempere, 1926, pp. 299-300.

23.

Catálogo de las pinturas. Museo Municipal de Madrid, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1990, pp. 252, 278-279.

24.

En *La sagrada cripta de Pombo* la descripción del despacho está ilustrada con abundante material fotográfico. Las fotografías conservadas en el archivo de *ABC* son de gran interés, algunas con la presencia del matrimonio (núm. 16.961, fundas 3 y 5). Agradecemos a su director, Javier Aguado, las facilidades que tuvimos para estudiar este material y consultar los recorres de prensa.

25.

Bonet, J. M., “Introducción” a *Ramón en cuatro entregas*, cat. exp., 1.

- 26.** Geist, A. L., *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso: 1918-1936*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 60.
- 27.** Cansinos Assens, R., *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1925, p. 372.
- 28.** Nachón Riaño, M^a L., “El legado de Ramón Gómez de la Serna es pura ‘greguería’”, *Informaciones*, 26 de noviembre de 1966.
- 29.** *Arriba*, 27 de noviembre de 1966.
- 30.** “El despacho de Ramón será instalado en la Hemeroteca Municipal”, *ABC*, 7 de octubre de 1967.
- 31.** Pérez Ferrero, M., “Ramón, cuatro años”, *ABC*, 12 de enero de 1967.
- 32.** Este material fue arrancado y destruido, si bien se consideró la oportunidad de conservarlo o de hacer fotografías por detalles de tamaño natural.
- 33.** “Carta abierta al alcalde de Madrid”, *Arriba*, 16 de octubre de 1965.
- 34.** Según había indicado su sobrina Susana Gómez de la Serna, la Plaza Mayor, por donde le gustaba pasear a Ramón, era un lugar ideal para sus libros, precisando que el Ayuntamiento había ofrecido un espacio en el referido edificio (*Informaciones*, 7 de julio de 1961).
- 35.** “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 su viuda”, *ABC*, 24 de marzo de 1966; “El despacho bonaerense de Ramón y sus obras serán adquiridos por el Ayuntamiento de Madrid”, *ABC*, 19 de noviembre de 1966.
- 36.** “Instalación del despacho de Gómez de la Serna”, *ABC*, 24 de octubre de 1967; “Traslado del despacho de Gómez de la Serna, de Barcelona a Madrid”, *ABC*, 3 de diciembre de 1967.
- 37.** “El despacho de Ramón, en la Plaza Mayor”, *ABC*, 9 de diciembre de 1967.
- 38.** “El ‘despacho’ de Ramón Gómez de la Serna ya puede ser visitado”, *ABC*, 25 de julio de 1972; Borrás, T., “El despacho de Ramón”, *Villa de Madrid*, 1972, 35-36, pp. 70-72. Agradecemos a la conservadora de las colecciones municipales, Isabel Tura, las facilidades que tuvimos para estudiar el conjunto.

que las cosas aparentemente banales en una atmósfera de magia. A Marie Laurencin, con la que el escritor madrileño tenía amistad, el sobrecargado torreón le recordaba el despacho de Apollinaire. En **Ismos** Ramón dedica un capítulo al escritor francés (considerado por muchos como el que aplicó la estética cubista a la literatura y el primero en emplear la palabra “surrealismo”), a quien conoció brevemente y tuvo en alta estima. Su interés por Apollinaire no es sorprendente, ya que éste pregonaba la importancia de lo conceptual por encima de la imitación para romper con el realismo decimonónico. Como Ramón, el autor de *Calligrammes* estaba en el vórtice del mundo vanguardista, pero a la vez inspirado e informado por una rica tradición literaria que dejará huellas en su obra.

El despacho de Ramón como espacio creador es fundamental para entender la obra del autor, ya que su estilo literario deriva, en gran parte, de la habilidad de escribir poética y humorísticamente de cualquier objeto (muchas de sus greguerías funcionan así), para demostrar que el artista no tiene que estar necesariamente influenciado por temas tradicionalmente tratados por la literatura, sino que puede hacer poesía de cualquier cosa. Anthony Leo Geist asevera que “Los elementos de la nueva poesía concuerdan en una orientación hacia el objeto”,²⁶ con afán de deshacerse de imágenes que han sido desgastadas por el cansancio y el cliché literario. La primacía de la imagen por encima de lo anecdótico no era peculiar a Ramón: es también lo que informó al ultraísmo, breve tendencia en la literatura iniciada por Cansinos Assens y Guillermo de Torre en 1919 que pretendía otorgar categoría al objeto, y destilar al poema de todo aquello que pudiese resultar anecdótico. El alma máter de El Colonial, la otra tertulia, reconoció la importancia de lo objetual en la obra de Ramón, característica que, en su opinión, le acercaba a los cubistas: “En Ramón Gómez de la Serna vuelve a encenderse una nueva antorcha de entusiasmo puro y a manifestarse en una nueva voluntad de arte [...]. Su obra literaria se corresponde con las nuevas tendencias pictóricas de cubistas e integrales. En algo que supera ya nuestra más alta combinación estética y hasta podría decirse nuestra más amplia facultad de comprenderlas. Es una obra verdaderamente pánica, de cuyo afán de representación nada queda excluido y es que ningún aspecto de las cosas es olvidado por el artista”.²⁷

Este afán de atenuar la narrativa y lo anecdótico no sólo identifica la obra ramoniana, sino que nos ayuda a entender su interés por los objetos desplazados de su entorno habitual, y amalgamados en un espacio donde adquieren otra valoración. Si se pudiera resumir el eje central del arte vanguardista de la época, sería la importancia de lo inorgánico y lo desarraigado lo que sin duda informa la disposición del despacho de Ramón.

El despacho argentino fue entregado a Madrid por la viuda del escritor, quien levantó un inventario manuscrito enviado al alcalde²⁸ y publicado en la prensa.²⁹ Ella confesó lo engorroso que fue el embalaje y las presiones que recibió por parte de sus paisanos que se consideraban dueños morales de la herencia del escritor.³⁰ Asimismo, había recibido ofertas de universidades norteamericanas.³¹ Cotejando las fotografías del recinto bonaerense con el legado madrileño se constata rápidamente la falta de las superficies empapeladas de las paredes y del techo lo cual aportaba un carácter singular al recinto y lo diferenciaba drásticamente del torreón. La propia viuda se lamentaba de la dificultad de trasladarlas quedando así cercenado.³² En 1965, en una misiva dirigida al alcalde de Madrid, preocupada por la suerte que podían correr las pertenencias del escritor, ésta ofrecía el despacho para que en la capital española se convirtiera en “atracción de turistas y peregrinación de admiradores”, además de centro de estudios ramonianos,³³ siendo aceptado a través de la misma modalidad. Se mencionará como destino provisional la Casa de la Carnicería, como se sugirió años atrás,³⁴ antes de ser instalado en el Museo Municipal.³⁵ El despacho arribó a Barcelona en octubre de 1967,³⁶ quedando constancia de su llegada a Madrid en los primeros días de diciembre.³⁷ Luisa Sofovich se encargó de su instalación, si bien no se abriría al público hasta junio de 1972.³⁸





a.3. Despacho de Ramón en Buenos Aires

Presentar un detallado inventario de todos los objetos y reproducciones artísticas y cotidianas que se encuentran en el despacho cae fuera de los límites de este trabajo, pero es necesario mencionar algunas piezas y rasgos del despacho que lo destacan. Llegar a conclusiones definitivas sobre un mundo tan heterogéneo no es fácil, y el mismo autor nos advierte sobre el peligro de intentarlo. Ramón siempre ha sido un personaje difícil de encajar, un divulgador de las vanguardias pero sin perder la reverencia por los grandes autores y artistas clásicos. Confirmación de esto son los trabajos biográficos que escribió acerca de autores y artistas por igual. Sus comentarios sobre figuras literarias como Quevedo (1950), Lope de Vega (1954), Galdós e incluso John Ruskin³⁹ confirman su profundo diálogo con la tradición literaria. En el mundo del arte ocurre algo similar: a pesar de su trato con figuras como Picasso, Juan Gris y Dalí, su extensiva obra sobre El Greco, Velázquez, Goya y Gutiérrez Solana⁴⁰ son indicio de su vasta y ecléctica preparación cultural. Definir las influencias que se palpan en la obra de un autor que escribió sobre figuras tan diversas como Ibsen, Apollinaire, Kafka, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Marinetti, Charlie Chaplin, Jean Cocteau y Maruja Mallo (por nombrar tan sólo unas cuantas) no es fácil. Característica de su obra es una fascinación por lo antiguo y por lo nuevo, algo fundamental para entender la nomenclatura de su despacho. Confirmación de ello es su propia biblioteca, parte de la cual se recrea en esta exposición. Los libros abarcan numerosos países, épocas y temas, así como los retratos que se insertan en el estamario: desde Shakespeare a Proust, de Pope a Bécquer o Valle Inclán, pasando por Thackeray, Molière y Antonio Machado. De alguien que se crió en un ambiente culto, en una familia de políticos e incluso con una tía escritora (Carolina Coronado), este rico trasfondo cultural era de esperar. Ramón nos avisa de la dificultad de encajonarle como escritor, confirmada también por la diversidad de imágenes y objetos de su despacho: “Mi péndulo oscila entre dos polos contradictorios, entre lo evidente y lo inverosímil, entre lo superficial y el abismo, entre lo grosero y lo extraordinario, entre el circo y la muerte”.⁴¹

La asociación de Ramón con los movimientos vanguardistas es fundamental para comprender su obra. En sus viajes por Europa conoció a figuras importantes del mundo del arte y la literatura. En 1909 tradujo el primer manifiesto futurista y en agosto de 1910 acudió a la *Exposition des Indépendants* en París. Estos contactos le abrieron a nuevas sensibilidades y trató con creadores tan singulares como Apollinaire, Tristan Tzara, Breton, Borges, Huidobro, Picasso, Dalí y los Delaunay, quienes habían dejado la capital francesa al comenzar la I Guerra Mundial para refugiarse en Madrid. La influencia de un grupo tan diverso se hace palpable no sólo en la obra del autor, sino en la composición de su despacho, particularmente en las imágenes extendidas por las paredes y los biombos. Sin embargo, el lado innovador de Ramón sólo representa una faceta de su personalidad y obra, pues siempre ha sido consciente de la influencia del pasado. A pesar de su afán de presentarse como defensor de las vanguardias, el escritor se siente incierto ante el futuro. En una ocasión dijo “Ni tenemos pasado ni porvenir”,⁴² frase que desvela una actitud que se hace sentir en muchas de sus novelas y en el propio estamario.

Esta diversidad de influencias se evidencia tanto en sus obras literarias, como en el repertorio del empapelado del despacho. En éste no solamente se refleja el mundo que emerge de la I Guerra Mundial, con sus avatares culturales y avances tecnológicos, sino también apuntan hacia el pasado. Tal como vemos en las mamparas de los biombos se recrea la realidad desde múltiples fragmentos de diferentes épocas, que comparten un espacio por azar, sin ningún ordenamiento lógico sino por los antojos del autor. Desglosar cada una de las imágenes que se registran en ellas es un trabajo que se extendería por muchos volúmenes e incluso entraría en lo absurdo. Sería como intentar interpretar cada línea en un dibujo automático. Este afán de recogerlo todo es clave en la obra narrativa

39.

Gómez de la Serna, R., *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, 1945.

40.

Biografías de pintores (1928-1944), ed. de I. Zlotescu, “Obras Completas”, xviii, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001.

41.

AM, p. 805 (estas siglas corresponden a *Automaribundia*, obra que será así mencionada).

42.

Gómez de la Serna, R., *Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 224.

de Gómez de la Serna; así, al final de **El novelista**, el protagonista Andrés Castilla, viviendo una vida contemplativa en la costa, explica el eje central de la novela cuando dice: “Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico, que hay que perpetuar. Todas las combinaciones del mundo son necesarias para que éste acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables.

”Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón.”⁴³

Ese ahínco por captarlo todo, como nos dice este *alter ego* de Ramón, nace de un reconocimiento de que el ser humano es efímero, y el mundo atropellado en el que le ha tocado vivir un día pasará a la historia. Por medio del estamario, Ramón no sólo deja constancia de aquello que le influyó, sino que registra un sin fin de narrativas, inacabadas, como un río que se bifurca en cientos más pequeños, pero que nunca confluyen. Al escritor no le interesaba dejar una obra finalizada, como las decimonónicas. Lo que le preocupaba era atrapar fragmentos diversos, sean del mundo del cine o del deporte, la escultura egipcia o romana, el arte primitivo o moderno, y amalgamarlos sin respetar el contexto, tal como funciona el subconsciente. Así están construidas sus greguerías. El autor coge un objeto o una idea, y lo transforma en algo diferente, o le saca un lado que antes no era visible, a través de su humor y genio creador. Por lo tanto, no nos sorprende cuando en uno de los biombos vemos una fotografía de Charlot al lado de una foto de una máscara africana. En **Automoribundia**, Ramón constata esta agregación deliberada de imágenes: “La imagen de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras, herirla en el pecho.

”La vida tiene que aparecer bajo un aspecto de desvariación, necesitamos complicar la bonachona transparencia de las cosas.

”Los artistas y los escritores quieren lograr la carambola difícil de las imágenes más dispares y como es una carambola que no puede preverse, unos aciertan y otros no. Ya el acierto es una cosa ciega que responde al tropiezo que las imágenes tengan en bandas lejanas del espíritu, a la reacción de los reflejos interiores, a la simpatía de lo secreto.

”¿Podríamos explicar esa combinación de imágenes?

”No deberíamos ni intentarlo, sobre que muchas veces el símbolo está disimulado en medio de sus recovecos, en la coyuntura de sus ensamblajes.

”Tan asendereados por las mismas imágenes como estábamos, tan cansados de ver siempre lo mismo desde ángulos diferentes, teníamos que llegar a la contemplación de lo esotérico como medio de amenizar nuestras vidas.”⁴⁴

Qué mejor superficie que la de los biombos para recrear un universo compuesto de partes de diversa naturaleza, para combinar lo erótico con lo religioso, lo moderno con lo clásico, imágenes de guerra al lado del hedonismo de los felices años veinte, arte occidental y del oriente, paisajes de caza ingleses al lado de imágenes sacadas del mundo del cine.

Poniendo en práctica la técnica del collage ligada a las vanguardias,⁴⁵ el despacho que Gómez de la Serna ocupó en la calle Villanueva ya tenía las paredes recorridas con ilustraciones recortadas, tal como capta una conocida fotografía de Alfonso y describen sus amistades,⁴⁶ entretenimiento que persistió en el de Buenos Aires: “Mi casa volvió a ser la casa de la estampa y el recuerdo pegado a las paredes”. En Ramón, estas superficies trascienden el carácter funcional: “Nadie da valor a las paredes, y las paredes son el sostén del pensamiento. [...] Las paredes y los techos crean la inspiración”.^{46bis} Casi todos los que pasaron por el domicilio porteño destacan la originalidad de estas superficies, casi una marca

43.
El novelista, Valencia, Sempere, 1923, p. 390.

44.
AM, pp. 641-642.

45.
Guigon, E., *Historia del collage en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1995.

46.
AM, lám. xiv.

46bis.
Gómez de la Serna, R., *¡Rebeca!* (1936), Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 63.



d.4. **Alfonso Sánchez Portela**

Ramón en su despacho de la calle Villanueva de Madrid

Colección Artística de ABC, Madrid

ramoniana.⁴⁷ Pero no se trata únicamente de las paredes y el techo (en algún momento llegó a revestir parte del suelo protegiéndolo con cristal) sino que el empapelado se extiende a los muebles: los biombo, los postigos de un ventanal, un aparador y el tablero de la mesa de su mujer.

Ti-Fan-To, inventor del biombo es el título que encabeza uno de sus escabrosos relatos,⁴⁸ mientras que *El biombo* corresponde a una de las novelas grandes de Andrés Castilla, el protagonista literario de una de sus obras.⁴⁹ Este mueble llegó a ser empleado por el escritor en una de sus conferencias,⁵⁰ y no está ausente de entre los objetos del Rastro donde Ramón encontró uno pequeño con retratos de japoneses.⁵¹ También en el último despacho madrileño dispuso de algún biombo, al menos mientras estuvo realizando la monografía sobre El Greco: su carácter era funcional pues pegaba reproducciones de obras del pintor que le ayudaban en la redacción.⁵² Al estar profusamente ilustrados aparentan libros entreabiertos en cuyas hojas se puede leer a través de imágenes que parecen captar la historia universal por su variedad temática y apabullante información. Ramón le da un giro al uso habitual del biombo: si tradicionalmente sirve para ocultar, lo convierte en algo que revela y como “bastidor de la decoración monstruosa de los despachos”, se indica en **El novelista**, es un mueble que identifica el bonaerense. Los tres, con soporte amarillo, están ilustrados por ambas caras: dos de ellos formados por tres paneles, el otro por cinco, y los resalta con hermosas metáforas, como “polípticos”,⁵³ entrando en el terreno de la greguería.

En este deseo de cubrir las superficies con papel debe haber un poso de recuerdo infantil, pues en su autobiografía rememora cómo de niño se pasaba los días “leyendo en el espacio y en el empapelado”, aunque ello le llevara a un atracón de flores estampadas. Pero el propio Ramón nos informa del origen de esta práctica: el cubículo del retrete de la casa familiar donde su abuela había pegado ilustraciones de diversa procedencia, eminentemente populares, que lo cubrían todo, desde el techo hasta el zócalo e incluso la puerta.⁵⁴ Consciente de que su acción no es una novedad, el escritor menciona algunas referencias de paredes empapeladas con partituras, menús, sellos de correos, naipes, cartas de amor, también los minúsculos ámbitos de los zapateros.⁵⁵

En su etapa argentina Gómez de la Serna se prometió a sí mismo no caer en la tentación de empapelar el despacho, tal como había hecho en los precedentes madrileños, optando por paredes desnudas,⁵⁶ y bastándole, decía, con una mesa y una bombilla. Pero poco a poco fue traicionando su juramento y al tiempo que compraba objetos triviales y curiosos, fue recortando y pegando ilustraciones, convirtiéndolo en, según denominaba, una “pinacoteca paretaria”, lo que tenía por más peculiar del recinto.⁵⁷ Tal como el presidiario aislado en su celda se dedica a hacer inscripciones en las paredes, el escritor, indica Ramón, tiene necesidad de ornamentar su entorno, también desde el aislamiento. Tras rechazar un mundo lleno de cosas vulgares que le esperaban afuera, organiza su universo con imágenes que evocan lo que para él de original proporcionaba la vida y el arte.

La apabullante sensación de que no hay una rendija por donde la mirada pueda huir de un ambiente cargado es una característica innata en el despacho bonaerense. El propio escritor indica que los recortes lo han cubierto todo como una enredadera, y habla del agobio que en un principio le causaban las ilustraciones en su despacho de Villanueva, lo cual le llegaba a provocar desvanecimientos dada la “presión metafórica”.⁵⁸ En Buenos Aires continúa con la misma pretensión de ahogar los espacios, dejando tan sólo un hueco en blanco, pues tenía la impresión de que si lo cubría todo, moriría. Para Gómez de la Serna este planteamiento –horror vacui⁵⁹ y variedad de imágenes– tiene connotaciones ligadas a un nuevo modo de ver el mundo, no bajo un punto de vista único sino polivalente: “la monstruosidad de la fantasía actual es la monstruosidad del mundo reunido y barajado”.⁶⁰ Estas ansias de llenarlo todo había sido expresada en “Las palabras y lo indecible” (1936): “El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebel-

47.

Miquelarena, J., “Ramón Gómez de la Serna ha publicado su ‘Automoribundia’”, *Ya*, 20 de agosto de 1948; “Semblanza biográfica”, *ABC*, 15 de enero de 1963.

48.

Caprichos, Barcelona, AHR, 1956, pp. 87-88.

49.

El novelista (1923), pp. 357-379, 382.

50.

Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia), Alcoy, Marfil, 1957, p. 189.

51.

El Rastro, ed. de L. López Molina, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 482.

52.

Pérez Ferrero, M., *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p. 55.

53.

En *Automoribundia* el autor habla profusamente de su estamperío.

54.

AM, p. 77.

55.

Idem, p. 494. Las habitaciones juveniles y las carpetas de los estudiantes donde se ponen de manifiesto heterogéneos gustos y en las cuales es posible ver un cantante o un actor al lado de un deportista y de una obra de arte rememoran la vieja práctica de construir universos particulares.

56.

Entrevista inédita a Luisa Sofovich realizada por Pedro Massa en agosto de 1963 (Archivo *ABC*).

57.

AM, p. 646.

58.

Idem, pp. 494, 635, 641.

59.

Rasgo del que habla Camón Aznar como una de las invariantes de su novela: cohesión de imágenes distanciadas, atropellado delirio de metáforas, espectáculo de comparaciones y realidades enconadas... , *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 79.

60.

AM, p. 642.

día del horror al vacío, una reacción contra ese horror, nerviosos, alterados y frenéticos de dislates”. Esta interpretación se evidencia en sus novelas, las cuales se pueblan de personajes solitarios que están buscando sentido en un mundo de dimensiones absurdas, donde las leyes de la ciencia racional son reemplazadas por el azar. A nivel formal, lo anecdótico se atenúa reemplazado por una diversidad de imágenes, similar a la estética que se aprecia en el estamperio.

Al constituir un variopinto mosaico de ilustraciones –“saturada cultura de imágenes”– no hay una invitación a ser leídas siguiendo un criterio determinado. La vista baila y una lleva a la otra en un ritmo donde la pausa no está permitida arrastrando al contemplador por una ristra donde se funde el pasado con el presente como expresión gráfica de la permeabilidad de las fronteras y del surgir de un mundo donde la modernidad se imbrica en la tradicional herencia. La imperiosa necesidad de identificar lugares, tiempos y personas produce una patológica inquietud, pues también se nos conduce por el columpio de las asociaciones fortuitas buscando un punto de apoyo al que asirnos. La arbitrariedad de este universo se aleja del tipo de fotomontaje de los dadaístas alemanes, donde se procura un encadenamiento en beneficio de un mensaje (Hannah Höch, Heartfield), no meras combinaciones de juegos formales y estéticos.

El carácter extraordinariamente visual de estas superficies está justificado por parte del escritor. “La vida es mirar”, dice en su autobiografía, y el hombre exige cosas que ver, que tener delante y alrededor, pero muchas simultáneamente. Ya en tempranas fechas, se autoproclamó no como un escritor ni como un pensador, sino como un “*mirador*, la única facultad verdadera y aérea: Mira. Nada más”.^{60bis} Su viuda indica cómo le gustaba abstraer la vista en estos horizontes, mientras fumaba en pipa viajando con su indiscutible agilidad mental por épocas y lugares, recreando situaciones y encontrándose con amigos y con los desconocidos que pueblan los paisajes mentales. También su contemplación tenía para él propiedades curativas, pues cuando se sentía enfermo le arrastraban para que abandonara el malestar, y mientras los médicos retratados le cuidaban, una mujer con sombrero floreado le animaba ante la proximidad de los años finales. La facultad que tienen las ilustraciones de llevar al espectador hacia territorios inexplorados o adormecidos se desprende de la aseveración del escritor cuando dice que “agrandan la vida y traen recuerdos que de otra manera hubieran estado muertos o encerrados entre las hojas de los libros”.

La disposición ortogonal de las ilustraciones, su separación mediante el tijeretazo y la diversidad de lenguajes hace pensar en una inconsciente defensa del orden. A través de las fotografías del despacho y de lo conservado podemos apreciar una ingente cantidad de imágenes, un repertorio aparentemente infinito que llega a dilatarse a través de los espejos. El propio escritor habla de un “panorama forajido”. Personajes, escenas, interiores, vistas urbanas y campestres, monumentos, máquinas, animales, flores, objetos, etc. se van sucediendo en un incesante fluir bergsonianiano, como si se procurara atrapar el universo al mismo tiempo y concentrarlo en un espacio reducido, formular un todo a base de fragmentos. El contraste es apabullante: al lado de una cabeza humana es probable que aparezca un artefacto, un naípe, un animal o una flor. Parece una incongruencia ver retratos de la época junto a cabezas romanas y vírgenes cerca de modelos de moda, así como escenas representadas en cuadros o grabados del pasado al lado de las callejeras del momento. Lo chocante encuentra en estas superficies empapeladas una justificación, pues es como estar frente a la vida misma, por ello abunda lo espeluznante al lado de lo lírico, lo extravagante cerca de lo simple, imágenes en torbellinos que atraen la mirada. Así considera Ramón que es la época que le ha tocado vivir: todo visto simultáneamente y hormigueante, donde los límites se quiebran, donde parece que todo está al revés, nada en su sitio.⁶¹ Décadas convulsivas, de revueltas sociales, crisis políticas y enfrentamientos bélicos, en los que los avances tecnológicos no aminoraron la pobreza al tiempo que los esca-

60bis.

Tapices (1913), en *Prometeo. I. Escritos de juventud (1905-1913)*, p. 905.

61.

Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia), pp. 33-41.

parates y las revistas reflejaban el ritmo consumista de la vida moderna. Los empalmes escalonados de los recortes se superponen en un encadenamiento arbitrario dejando constancia de un universo trepidante y como si se quisiera expresar mediante el collage las imbricaciones espaciales que proponían los futuristas y los expresionistas alemanes.

Ahora bien, el escritor habla de que a veces surgen “remolinos” que proporcionan un argumento en el caos, así, un paisaje de verano aparece al lado de otro invernal y unas piernas femeninas podrían pertenecer a un grupo de señores con sombrero de copa, si bien Ramón sugiere que es el azar el que ha ido formulando los contrastes. Aunque se emplee el término de cariz dadaísta, la espontánea confrontación de imágenes descubre paralelismos formales y hasta temáticos, como reconoce él mismo. De esta vinculación de realidades diferentes en un mismo plano parece desprenderse la impronta del collage surrealista, en el que cuanto más chocante es la asociación mayor chispazo poético produce. Es probable detectar detalles en los que aparentemente Gómez de la Serna ha seguido un planteamiento. Abunda la cercanía de personajes en un deseo, premeditado o inconsciente, de establecer paralelismos ya sea para demostrar semejanzas como para insistir en las divergencias: bustos antiguos con retratos contemporáneos, esculturas femeninas del pasado con modelos posando... La cabeza de un sátiro grecohelenístico se sitúa al lado de una máscara africana, la de Kefrén se enfrenta al retrato cubista de Braque pintado por Picasso, el *Autorretrato* de Goya aparece al lado de una de las cabezas de El Fayum, la del As de oros se opone a la de Rita Hayworth... Pero incluso las sugerentes chimeneas de La Pedrera se vinculan con cabezas humanas... Las de los hombres se emparejan con las de perros, como demostración, indicaba Gómez de la Serna, de la nobleza que reside en el animal. Un asno se sitúa cerca del grabado por Goya en “Los Caprichos”, y otro parece sorprender a una pareja en un restaurante amenizado por violinistas... En las posturas de los personajes también se constatan rebuscadas asociaciones formales, como vemos, entre tantos ejemplos, en el aparador, donde dos mujeres elevan los brazos: una corresponde a una figura de marfil del arte minóico, la otra a una actual en bañador. La Psique de la pintura de Proudhon que decora un panel de uno de los biombos, en disposición casi horizontal aparenta un aspa más de las hélices de la hermosa fotografía que está al lado... Unas manos alzan un jarrón mientras que las flores se sitúan en otro recorte en su condición de naturaleza muerta. Pero en otras zonas las concomitancias van más allá de lo formal, de la época o del cotejo estético, pues no en vano la fotografía de una escalinata recorrida por cadáveres tras un bombardeo⁶² aparece al lado de uno de los “Desastres de la guerra” de Goya, junto con el trágico *Enterrar y callar* de la misma serie.

El cuerpo humano es una constante, expresado en los totalmente al descubierto o semidesnudos, en figuras de la mitología, en santos, en bailarinas, en las modelos, en las actrices, en las contorsionistas... El erotismo –una de las características de la novela de Gómez de la Serna– se desliza a través de la sensualidad de la mujer, abiertamente expresada en las Venus pintadas por Botticelli, Giorgione, Tiziano, Lucas Cranach, Velázquez... La especialmente entregada *Dánae recibiendo la lluvia de oro* corresponde a uno de los cuadros más elogiados con motivo de su emblemática visita nocturna al Museo del Prado,⁶³ de un erotismo intensificado al iluminar el farol las piernas de la mujer recostada. Igualmente personal es el tema interpretado por Rembrandt (Ermitage). En un sello aparece *La maja desnuda* de su admirado Goya (que se repetía en la pared), referencia para Manet en su *Olimpia* que también la decora, mientras que en una mampara se aprecia la plástica desnudez de Meret Oppenheim fotografiada por Man Ray. Los enfrentamientos estéticos a partir del desnudo debieron ser un tanto premeditados. No deja de ser sospechosa la aparición en un mismo espacio de la Leda leonardesca, la Venus de Tiziano, la de Cranach y, además, como otro cotejo, una *Bañista* de Renoir. Rembrandt, de quien sugiere la oscuridad de su paleta en uno de sus relatos,⁶⁴ y cuyos grabados se

62.

AM, lám. xxv.

63.

La sagrada cripta de Pombo, p. 711.

64.

Caprichos, 1956, p. 81.





mencionan oportunamente como modelos para Goya, también es el autor de *Betsabé en el baño*, otro de sus trémulos desnudos. Entre las escasas obras escultóricas que aparecen decorando el despacho se puede localizar el detalle de uno de los más soberbios grupos de Bernini, *Apolo y Dafne*, correspondiente a la honesta ninfa en el momento de ser atrapada por el dios, la cual parece escapar de una impresionante Manhattan colocada a su lado. *Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas en el baño* no debió ser un cuadro seleccionado por su autoría (Escuela de Fontainebleau) sino por la curiosa acción de una de las mujeres palpando el pecho a la otra, de gran contenido simbólico, no obstante. *El harén* de Ingres se opone conceptualmente a *Le dejeneur sur l'herbe* de Manet y a las gráciles mujeres pompeyanas, y el carácter etéreo de *Psique elevada por céfiros* de Proudhon es un contrapunto a la eternidad de la *Paolina Borghese* de Canova. Un grupo escultórico de *Las tres Gracias* vistas de espaldas no se representa enteramente sino recortado destacando la parte más comprometida. Otra interpretación del cuerpo de la mujer corresponde a los de Seurat y los de las de Tahití donde se refugió Gauguin, de quien Ramón no pasa por alto su búsqueda de lo primitivo,⁶⁵ y selecciona *Nevermore*, uno de sus más conocidos cuadros con la imagen de una nueva Venus.

Éstas y otras tantas mujeres dinamizan las superficies, desnudas, ligeramente cubiertas –no en vano es autor de **Senos** (1917)–, en traje de baño, anunciando corsés, echadas en sugerentes actitudes, ajustándose las medias, bailando (son frecuentes las imágenes de bailarinas, sobre todo de ballet, y de algunas solamente se recortan las piernas), incluso en su condición de mujeres artificiales a través de su versión en maniquí... Las prendas interiores son frecuentemente mencionadas en sus novelas, como en **¡Rebeca!**, mientras que **Tapices** está plagado de danzas, bailes y descripciones de bailarinas, tema también para las greguerías. Las piernas constituye uno de los fetiches de Gómez de la Serna tal como se advierte en los recortes de los biombos –uno corresponde a un anuncio de medias de seda con piernas multiplicadas casi hasta el infinito– y en su producción literaria. El cuerpo fragmentado (también se constatan ojos recortados) constituye una de las improntas de los surrealistas.

La tragedia y la comicidad son dos caras de la misma moneda. En uno de los bastidores los payasos forman un mosaico de caras de risa y colorido pero *El Guernica* pone un contrapunto. Lo escatológico, lo mágico, el lirismo y lo curioso, se extiende por el estamario. *El Auto de fe* de Pedro Berruguete no debió ser seleccionado por el interés que este pintor del renacimiento despertaría en el escritor sino por lo macabro de la acción, como también lo es el tema de *Judit y Holofernes*, un asunto cruento –tenido en cuenta con humorismo en un relato⁶⁶– que se manifiesta a través de Botticelli y del Tintoretto de las “Historias bíblicas” del Museo del Prado, cuadro resaltado con motivo de su apoteósica visita nocturna. El Bosco, pintor que junto con Brueghel considera modelo para Solana, atraía –pensemos en los surrealistas– por sus cuadros donde el mundo está puesto patas arriba. Un detalle del tríptico de las *Tentaciones de san Antonio* del Museo de Lisboa se reproduce en **Ismos** (“Humorismo”), y este autor es retomado a propósito del origen de algunos sueños: sus diablos,⁶⁷ los cuales pueden perfectamente verse en *El infierno*, de *El Jardín de las Delicias*, que el escritor clavó en la pared. El capítulo dedicado al surrealismo en el referido libro lleva la reproducción de una *Alegoría del verano* de Arcimboldo, que también dispone en los postigos del ventanal del despacho. Originales o de seguidores (en una lámina de **Automoribundia** destaca uno de éstos) las extravagantes cabezas atraparon la atención del escritor interesado por la metamorfosis. Lo lúdico teñido de esperpento se manifiesta por medio de escenas de carnaval, como la de *El entierro de la sardina*, pintada por Goya y Solana.

La muerte, uno de los temas ramonianos, se constata en cadáveres, esqueletos, suicidios, y se sugiere en algunos pasajes de la pasión de Cristo y en los cuerpos de santos mártires. Es rápidamente visua-

65.

Ismos, 1947, p. 58. Entre los recortes del despacho conservados en el Museo Municipal de Madrid figura un amplio reportaje dedicado a este artista: Carpeta de Ramón Gómez de la Serna, núm. 25.

66.

Caprichos, 1956, p. 257.

67.

Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia), pp. 157-159.

lizada junto a la mesa de Luisita a través del tremebundo *In ictu oculi* de las “Postrimerías de la muerte”, de Valdés Leal, de quien no margina el aspecto más macabro de su producción al relacionarla con el esqueleto de la muerte.⁶⁸ Como contraste o “aviso”, buscado o surgido al azar, al lado una pareja de Renoir está bailando inconsciente del final, al más puro estilo de las *vanitas* del XVII. Curiosa es sin duda la fotografía en que una joven está sobre el simulacro de un esqueleto. *La Magdalena* del entorno de Luis de Morales no sería seleccionada por su atribución sino por la presencia de la calavera en la mano de la mujer arrepentida. El poder de “la huesa”, como la denominaba Solana, se manifiesta en el cuadro de Baldung Grien en que se representa a un caballero llevándose a una joven mientras el esqueleto de la muerte no la deja escapar tirándole de la ropa. El suicidio de una pareja, la del escritor Stefan Zweig y su mujer en la cama de un hotel de Brasil (el libro que dedicó a este país se encuentra en la biblioteca del despacho), comentado en **Automoribundia**, destaca en uno de los biombos sin poder deducir si están dormidos o muertos. Un cráneo humano visto a través de los rayos X se detecta en las superficies estampadas de las mamparas, nada extraño en quien discurrió sobre su “retrato radiográfico”,⁶⁹ dedicando a esta técnica uno de los capítulos de **El doctor inverosímil** y algunas greguerías. En cuanto imagen doble, es un tema que se insertó en el universo de los surrealistas.

La *Última Cena* de Leonardo es uno de los escasos temas sacros que se detectan en el estamario, y otros están ligados al hedonismo del cuerpo humano (*San Sebastián*, del Sodoma; *Cristo a la columna*, de Maçip; *San Felipe en su martirio*, pintado por Ribera) y a su predilección por El Greco (*Expolio*, *Entierro del señor de Orgaz*, *Piedad* de la colección Niarchos...), Velázquez (*Cristo crucificado*) y Goya, de quien habría que citar el carácter festivo de sus pinturas de San Antonio de La Florida y la *Última comunión de San José de Calasanz* realizada para la iglesia madrileña de los padres escolapios a cuyo colegio acudió Gómez de la Serna siendo niño.

Por contra, lo dionisiaco salpica el universo de imágenes con las que Gómez de la Serna pretende convivir. Si se advierte en el sátiro de una de las esculturas de bronce del despacho, la *Bacanal* de Mantegna aporta brío a una de las caras del mayor de los biombos, hermoso grabado espectacular también por su tamaño. El *Fauno Barberini*, una de las más famosas piezas de la Glyptoteca de Munich, se muestra entregado a las miradas. Lo festivo y lúdico se constata a través de obras como los “Cartones para tapices” de Goya, también del baile, uno de los motivos recurrentes, y no se oculta determinada visión de la mujer según vemos en algunos “Caprichos” del aragonés (*Ya tienen asiento*, *El pelele*).

Aunque hay reproducciones de obras de arte abstractas –Paul Klee, *Azul nocturno*–, predomina la figuración. El tiempo es aleatorio: personajes de diversas épocas conviven en el mismo plano, el registro temporal se altera una y otra vez pasando de la antigüedad romana al siglo XX con pasmosa rapidez y despreocupación. Así Ramón logra detener el tiempo y defender la permeabilidad de las fronteras. Dada la arbitrariedad, los autores de las obras de arte conviven en una transgresora proximidad cronológica, así, se puede detectar a Picasso cerca de Leonardo, El Bosco, Goya... Lo mismo ocurre con los escritores, a la par que sus variados trabajos sobre ellos. El mundo conglomerado no permite la clasificación. Por ello admiraba el arte negro, porque no amenazaba con su distribución por épocas e influencia (**Ismos**). En alguna ocasión el autor aparece en el mismo espacio que el de sus obras, como Dalí en una de las mamparas. Varias de una misma mano llegan a verse en un territorio común: tres cartones para tapices de Goya se constatan en el ventanal, cinco son las obras del pintor aragonés que recorren uno de los rectángulos de un biombo, mientras que seis Dalí ilustran idéntica superficie. También es llamativa la repetición de una misma obra, como la *Maja desnuda* de Goya y el *Bar del Folies-Bergère* de Manet, o mostrar dos versiones de la misma, como la leonardesca *Leda y el cisne*. Aunque podamos detectar tan sólo un tema de *Cristo en la cena de Emaús*,

68. *Biografías de pintores (1928-1944)*, “Obras Completas”, p. 439.

69. *La sagrada cripta de Pombo*, pp. 665-668.

4.7. Despacho de Ramón en Buenos Aires





el pintado por Vermeer, varios Rembrandt con este asunto se hallan entre los recortes del despacho siendo así un asunto bíblico que preocupaba al escritor. Uno de los paneles parece destinado al circo a través de las numerosas cabezas de payasos, un territorio explorado por Gómez de la Serna de lo que hay muestra en **El circo** (1918), en su propia intervención en determinados números y en sus amistades, recibiendo honores por parte de la Academie de l'Humour de París y teniéndose por "Cronista Oficial del Circo". No es casual la inclusión en los biombos de *Miss Lala en el circo Fernando*, un óleo debido a Degas.

Es interesante la presencia constante del arte y de la literatura a través de autores y obras, dos vertientes que constituyen una constante personal y creadora por parte de un escritor que también pintaba. "Todo es mentira, y, sin embargo, la pintura y la literatura son verdad que postexiste, el único certificado, el único espejo no roto, el único día de santo completo", dice en la biografía de El Greco. En la introducción a **Ismos** se hace una apología de la imbricación de las artes, de la cual surgirá el "arte nuevo", por lo cual, como en las superficies ilustradas del despacho, se comenta la figura y obra de Apollinaire con tanto interés como las de Picasso.

Escritores (en los biombos, gran número de ellos están identificados a mano y habitualmente ocupan los bordes), artistas y obras de arte tienen a menudo una relación directa con Gómez de la Serna. De algunos pintores redactó monografías (El Greco, Velázquez, Goya, Gutiérrez Solana...) o aparecen en **Ismos** y en otras publicaciones, también entre las greguerías. Algunas pinturas están muy ligadas al escritor, como **La tertulia de Pombo** de Solana, mientras que el considerado retrato de *Juana de Castilla*, atribuido al Maestro de la leyenda de la Magdalena, que decora el aparador tendría que ver con un interés preciso hacia la hija de los Reyes Católicos de la cual redactó una novela (**La superhistoria**, 1944). La mirada del escritor hacia las artes plásticas se advierte en sus escritos, en sus amistades y en su cotidianidad. Asiduo a los museos, el del Prado es frecuentemente mencionado en sus obras, no solamente en **El Paseo del Prado** (1922) sino en **La sagrada cripta de Pombo**. "Tenemos envidia de ser cuadro", dice en el texto que dedicó al cretense. En 1949 anunciaba que estaba escribiendo una *Historia Universal de la Pintura*.⁷⁰

Podríamos discurrir también sobre la desacralización de la obra de arte, pues en el despacho su connotación artística se evade al lado de personajes populares, escenas cotidianas, animales... Cuestiones de gusto y de amistad, pero también debido a la carga sugerente que se desprendería de seres humanos, composiciones, posturas, formas y temas, debemos considerarlas como motivos para proceder al recorte de las reproducciones, a través de las cuales, no obstante, se nos advierte de los conocimientos del escritor sobre las manifestaciones artísticas de diversas épocas, de las que no solamente tenía libros sino revistas especializadas. En cualquier caso, también habría que sugerir que no siempre al recortarlas estaba vertiendo en ellas exclusivamente su interés como obras de arte pues una cabeza, unas piernas, un balcón, un paisaje, etc. podían tener para él la propiedad de un nuevo lenguaje y por tanto de una lectura más allá de lo artístico.

Estampas que regalaban en los paquetes de chocolate, obsequios de almacenes y perfumerías, ilustraciones de cuentos infantiles, etc. constituyeron el estamperío que la abuela de Ramón fue distribuyendo en el excusado familiar. En su despacho también se ven tarjetas, estampas de recordatorio, barajas y vetustos cheques, pero mayoritariamente los recortes corresponden a ilustraciones procedentes de libros y revistas: "lo mismo me da, dijo, desmochar un libro caro que una revista de colección". Tenemos la certeza de que descuartizó una publicación francesa, *L'illustration*, correspondiente a un monográfico dedicado al deterioro en el patrimonio artístico sacro provocado con motivo de la guerra civil: "Le martyre des oeuvres d'art. Guerre civile en Espagne" (enero 1938). Algunas obras de arte seleccionadas (Giorgio de Chirico, Man Ray, Giacometti, Max Ernst, Dalí...)

70.

Hernani, J. de, "Ramón, entrevista en el 'Urbasa', *El Correo Español*, 23 de abril de 1949.

se reprodujeron en *La Révolution Surréaliste* y *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, mientras que en *Minotaure* apareció la fotografía de Man Ray con el carretón de Óscar Domínguez y la modelo con el vestido de Lucien Lelong, precisamente en un número, el 10 de 1937, cuya portada, debida a Magritte, también encontramos en otra cara del mismo biombo. En el Museo Municipal de Madrid se conservan decenas de recortes de revistas, hojas sueltas o artículos completos, material en el que destaca “I Maestri della Pittura Italiana”, y reportajes de revistas francesas sobre Toulouse-Lautrec (tenía en el techo del torreón un cartel suyo arrancado de una valla de París, antes de ir cubriéndolo con bolas de cristal) y Braque. En una de las paredes del despacho se puede detectar la hermosa ilustración debida a Oliverio Gironde que aparece animando “Croquis sevillano” en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1923), obra que entusiasmaba a Ramón, y de un autor al que admiraba y tenía entre sus mejores amistades.

Fotografías en que aparece él trabajando en su torreón, detalles de este ámbito, de escritores (varias de Verlaine en el café) y reproducciones de obras de arte –Esquivel, Gisbert, Solana– que ilustran **Pombo** y **La sagrada cripta de Pombo** se detectan en el estamario. Asimismo, algunas de las que recorren **Ismos**, como el humorista G. B. Shaw, el *Retrato de Pierre Loti* de Henri Rousseau, *Los dos hermanos* de Picasso, e *Interior metafísico* de Giorgio de Chirico, mientras que en **Automoribundia** se reproducen fotografías del matrimonio y el retrato de Gómez de la Serna con Azorín mirando un libro (sobre quien escribió una monografía), pero también se destaca la tapa de la monografía que dedicó a la citada botillería.

Una herramienta de trabajo, propia de los practicantes del collage, debía ser de extrema cotidianidad en el despacho, las tijeras. Tijeretear, verbo por él empleado, constituiría un pasatiempo cargado de magia. Este instrumento entra en el terreno de la greguería: “Las largas tijeras de cortar papel están ansiosas de dar tijeretazos largos en el papel [...]. Lo esperan tentándonos. Nos encontramos con ese anhelo de ellas siempre que las miramos”.⁷¹ El siguiente paso implica distribuir y afianzar los recortes mediante un adhesivo.

Muchos tubos de sindetikón –su mujer indicaba que tenía a gala ser doctor en “pegatoscopia”– se invirtieron en el despacho bonaerense. El efecto de la humedad que el escritor fue percibiendo producía el deslizamiento y levantado del papel, por lo que usaba pequeños clavos para mantenerlo con firmeza, puntas de las que empleaban los zapateros para las orlas de las medias suelas. Se confesaba un impenitente “clavador de clavos” atribuyendo a la práctica connotaciones más allá de lo meramente funcional. Existen ilustraciones intercaladas con otras que quedan camufladas o de las que aún se detecta cierto lado, de esta manera, al cubrirlas las entierra –habla de “superposición de cadáveres”– porque ya han dejado de ser atractivas. Tanto en los biombos como en el ventanal se detectan varias capas de papeles, y en la parte inferior de los postigos restos de cuadernos de notas que estuvieron también clavados. “Lo que en realidad maravilla al hombre –aseveró Ramón– es ver las cosas superpuestas. La superposición que consigue en construcciones, en ideas, en fantasías, es lo que cree que le hace trascendente” (“Las palabras y ‘el ello’”). Algunas ilustraciones están alteradas mediante la práctica del collage, transformando la realidad: a un edificio de la Gran Vía le incorpora el detalle de otro y la naturaleza muerta del *Bar del Folies-Bergère* está camuflada bajo un anuncio de bebidas embotelladas.

Ramón se aleja de la realidad atrapándola en su estamario y desde el observatorio de su despacho se asoma a un mundo por él seleccionado entre retales del pasado y del presente, como cuando se contempla un panorama onírico desde una atalaya. La ingente cantidad de imágenes y su carácter enciclopédico imposibilita un corto comentario. Aparecen obras desde la antigüedad hasta el último de los ismos, insistiendo en determinados artistas y tendencias. La dedicación que hace en **Ismos** hacia el

71.

Ramonismo II. Greguerías, Muestrario (1917-1919), ed. de I. Zlotescu, “Obras Completas”, iv, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, pp. 338, 750.

arte negro encuentra su paralelismo en los biombos a través de abundantes ídolos y máscaras, y no faltan vistas de las pirámides y de Gizeb, cabezas y relieves egipcios y romanos y estatuas antiguas, sobresaliendo obras singulares, como la *Loba capitolina* y la *Dama de Elche*, busto funerario que retorna a España en los inicios de los años cuarenta. *La Gioconda* destacaba a través de una enorme reproducción en una de las paredes, una imagen para él fetichista sobre la cual escribió desde temprana fecha, se inserta en relatos cortos y es abordada humorísticamente en las greguerías, sin olvidar su robo, del que se acusó a Apollinaire.⁷² El Greco (*El caballero de la mano en el pecho* se reproduce en una lata de aceite argentina presente en el despacho, y en una conferencia mediante un artificio le hacía bajar el brazo), Velázquez y Goya aparecen con obras de diferente temática, estando especialmente atento al artista aragonés a través de retratos, cartones y grabados, también de algunas composiciones religiosas. Las vanguardias recorren las superficies, abundando las obras de Picasso y de Dalí, pero no faltan las de Giorgio de Chirico, de Giacometti, del maquinista Léger (representante del “Tubularismo”) y de los dadaístas (Man Ray, Duchamp) mientras que el surrealismo está ampliamente representado (Max Ernst, Hans Arp, Miró, Tanguy, Magritte, Delvaux...), viéndose algunos objetos (también de Óscar Domínguez y Kurt Seligmann), que definen una de las vertientes más interesantes del movimiento –“El sueño, indicó en una greguería, es un depósito de objetos extraviados”–, y una fotografía de André Breton hecha por Man Ray. Todo ello teniendo como precedente a Matisse, Henry Rousseau y los postimpresionistas, también abordados en **Ismos**.

Entre los numerosos objetos del despacho, se ve claramente la fascinación que tenía Ramón por lo que ha pasado de la vida a la muerte. No cabe duda que este interés en lo inanimado deriva en parte de una visión cartesiana de la vida, que concebía el ser humano como algo muy alejado del ser racional de la tradición aristotélica, como una fusión de cerebro en un cuerpo casi automatizado. Una de las preocupaciones cartesianas consistía en el intento de llegar a entender cómo podían funcionar estas dos entidades tan incompatibles a primera vista. Lo artificial frente a la vida era una preocupación surrealista también, la de explorar ese mundo fronterizo entre la vida y lo inerte. El interés de Ramón por la cera, un material con el que se podía imitar la forma humana pero que se distorsiona y complica bajo el calor pergeñando imágenes macabras, era central en el referido movimiento artístico-literario. Esta idea de la mujer artificial está muy presente en la obra ramoniana, el busto de una mujer cerúlea en el despacho bonaerense es indicio de ello. La mujer inorgánica constituyó una de las fijaciones de la vida y de la obra de Gómez de la Serna, siendo la de cera uno de sus fetiches.⁷³ En el torreón madrileño tenía una pareja de criados orientales hechos con este material, y su compañía preferida era la de una muñeca de cera, sublime expresión de belleza eterna, imagen de la mujer ideal. En su etapa argentina, su mujer Luisita suple a la cerúlea pues en ella encontró aquellos aspectos que admiraba de la inorgánica. Ahora no estamos frente a un maniquí, sino ante un busto, aunque con el mismo tono que Lucía, la protagonista de **La mujer de ámbar** (1927). La artificialidad de los personajes ramonianos priva al lector de cualquier posibilidad de identificarse con ellos. Vienen a ser creaciones estéticas, sin profundidad humana. Esta interpretación del ser humano informa también la novela **Cinelandia** (1923), donde Ramón nos confirma su interés por el mundo del cine (en los biombos están representados personajes de este medio, como Rita Hayworth, Fred Astaire, Charlot, Eisenstein y Disney) pero mostrando el lado sombrío y los temores que sentía ante la ciudad moderna. La visión del ser humano es desolada y lúgubre. Cuando uno de los personajes, Abel, se encuentra con la actriz Virginia, sus palabras resumen el sentir general: “¿Por qué has venido? [...] Aquí hay el mismo vacío, por más que la mañana sea una alegre mañana de playa [...]. Tenemos violada el alma por los grandes focos”.⁷⁴

d.8. Alfonso Sánchez Portela

*Ramón con su
muñeca de cera*

Colección Artística de ABC, Madrid

72.

Gómez de la Serna, R., “Las dos Giocondas”, *Prometea*, 1909, iv, pp. 81-83; Gómez de la Serna, R., *Greguerías*, ed. de R. Cardona, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 164, 248; *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 59; *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)*, p. 101; “La Gioconda y el ladrón”, en *Caprichos*, 1956, pp. 95-96.

73.

Ávila, A., “El ‘ente plástico’: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 2001, xii, pp. 143-182.

74.

Gómez de la Serna, R., *Cinelandia*, Madrid, Valdemar, 1995, pp. 142-143.



No cabe duda de que a pesar de la fascinación que sentía Ramón por la modernidad y los avatares vanguardistas, su obra está penetrada por un sentimiento de vacío ante la vida: “En el ambiente incorruptible de Pombo, rodeados del vacío absoluto, nos damos más absoluta cuenta de este ardite vivo que la intemperancia de lo social –inorgánico, ambiguo, inhumano– sume más en nosotros y nos lo hace asumir más”.⁷⁵

Objetos que funcionan mediante la mecánica fueron del agrado de Gómez de la Serna, un gusto adecuado a la época y con larga tradición. En **La sagrada cripta de Pombo** menciona sus cajas de música y su codorniz mecánica, pero también un pájaro artificial en una jaula adquirida en Le Paradis des Enfants de la Rue Rivoli, al que daba en vez de terrones de azúcar aspirinas. En **El incongruente** (1922) se cita un pájaro autómatas, y un ejemplar de este tipo está entre las pertenencias del despacho de Buenos Aires. Una muñeca automática también formó parte del territorio objetual del Ramón madrileño, así como un reloj segoviano en que una mujer y un hombre se miraban a los ojos según el ritmo del péndulo, un reloj de cuco y otro con compases musicales. Uno de sus relatos cortos tiene como tema un reloj que ríe, que lanza carcajadas cada minuto, o sea, el “reloj de la risa”, tal como lo titula.⁷⁶ En el despacho porteño un reloj en el cuerpo de un hombre aparece entre los objetos, el cual puede apreciarse en la fotografía que ilustra la lámina XXIV de **Automoribundia**, con el escritor en primer término. En realidad, el reloj es uno de los objetos más mencionados en su creación literaria, no solamente por su funcionalidad sino por constituir una antigua alegoría de la vida y la muerte, con una connotación lúdica los que imitan la figura y los movimientos de un ser animado.

Lo relativo a enfermedades y tratamientos medicinales, así como a la observación de la naturaleza física del ser humano constituyó una de las obsesiones de Gómez de la Serna, tanto a nivel literario como en lo personal, que encuentran su más intensa manifestación en **El doctor inverosímil** (1921), aunque también en muchas páginas de su autobiografía⁷⁷ y en relatos como “El gran griposo” (1927) o “Se presentó el hígado” (1937). Su afición farmacológica puede proceder de sus años infantiles, pues en sus memorias recuerda haber ido muchas veces a la Farmacia Militar, próxima al Palacio Real. Los recipientes con pócimas aparecen en su obra literaria con cierta regularidad. Así, en una de sus greguerías: “Los frascos de las farmacias, esos vasos como pequeños jarrones funerarios, son las urnas cinerarias de los que con más fe y en más cantidad tomaron los medicamentos exclusivos y especiales de esas farmacias. ¡Hermosa señal de gratitud del boticario!”.⁷⁸

El tarro con “Ideas” es una invención propia, muy semejante al que poseyó en el torreón de Madrid,⁷⁹ y está ligado a la inspiración creadora. En **La sagrada cripta de Pombo** lo dibuja, explicando su existencia: “Frasco de botica que saqué en el banquete a Grandmontagne y del que extraje las ideas de mi discurso”.⁸⁰ Como es lógico, al impartir una conferencia se precisa agilidad mental y poseer un buen arsenal de asuntos y palabras para desarrollar el discurso. La presencia de un tarro con ideas del que aprovisionarse ayuda a la buena disertación, por ello Ramón, empedernido conferenciante, se lo llevaba con frecuencia a sus presentaciones en público. Para Gómez de la Serna parecen vitales las ocurrencias, que él denomina ideas, que aspira a patentar, y no están ausentes de su repertorio de greguerías, como la siguiente: “Cuando un hombre muere, sus ideas quedan archivadas; pero se pierde la llave del archivo y el archivo”, mientras en otro momento compara el libro con un “hojaldre de ideas”.⁸¹ Dramática, en cambio, es una de sus fórmulas de su cotidianidad argentina sumida en estrecheces económicas, pues para esperar la idea de un cuento o un tema original para un artículo se precisa un año, para atrapar la idea un mes, para repensar el asunto y madurarlo dos meses, y para poner en limpio la idea después de estar trabajando durante una noche, la cantidad de cinco horas. Todo ello para recibir un total de treinta monedas.⁸²

75.

Pombo, p. 226.

76.

Caprichos, 1956, p. 62.

77.

AM, pp. 686-703.

78.

Ramonismo, p. 177.

79.

La sagrada cripta de Pombo, p. 669. Aparece al lado de un idolo negro, sobre una repisa, delante del retrato que le pintara Rivera.

80.

Idem, p. 522.

81.

Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. de R. Cardona, pp. 153, 248.

82.

AM, p. 733.

83.

Gómez de la Serna no ignora la afición que tuvo Jean Cocteau por el opio, “la droga más difícil de sonsacar”; el autor de *Opium*, a la pregunta del español de si ha vuelto a fumar este alucinógeno, confesó negativamente pero reconociendo que su perfume era inolvidable, poniendo en boca de Picasso la aseveración de que los tres perfumes más fuertes de la vida eran el del opio, el del circo y el de los puertos, *París*, ed. de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 101.

Un frasco de “Opio” también figura en el despacho bonaerense,⁸³ mientras que uno con la palabra “Cicuta” estaba entre las cosas de su torreón madrileño, por si alguna vez tenía que envenenarse.

Sobre una de las estanterías del despacho destaca un ojo de madera de gabinete anatómico, con la peculiaridad de que es desmontable. Es “el ojo que lo ve todo”, indicaba el escritor cuando las amistades le hacían preguntas.⁸⁴ Ya en Pombo la palabra “Ojo” fue una de las adornadas en una de las curiosas actividades del café.⁸⁵ Gómez de la Serna describe en la monografía que le consagró cómo en la calle de Carretas estaban las mejores tiendas dedicadas a productos relacionados con la

observación del cuerpo humano y la ortopedia: en sus escaparates se podía ver “el ojo que se nos puede saltar” y “el corazón imitado, el corazón con todo el ramaje de que cuelga, todo agrandado para que figure bien en la imaginación de los estudiantes”.⁸⁶ También un corazón que se abre por la mitad forma parte de la cotidianidad objetual del escritor. Sin embargo, hay que indicar que ya en su despacho de la calle Velázquez poseía un corazón, aunque natural, introducido en un frasco.⁸⁷ El corazón es uno de los elementos que aparece en los dibujos caricaturescos del escritor en su despacho que ilustran **La sagrada cripta de Pombo** y **Automoribundia**, como el de Bon.

Con su humorismo característico, en varias ocasiones es este órgano vital el motivo de sus disquisiciones. En “El que ha pensado mucho en el corazón” se confiesa “corazonista”, es decir, especialista en el corazón, definiéndolo con descripciones como la siguiente: “El corazón es un estuche vacío, es una cosa seca, apretada, que se parara como un péndulo tan

lejano a los posibles dolores del reloj [...]”, también “una bombilla de goma o caucho rojo, al que mueve y aprieta [...], si no una mano, una presión misteriosa [...]”.⁸⁸ No en vano el doctor inverosímil –o sea, él– estaba convencido de que moriría de un simple constipado que se complicaría con un problema coronario, aunque Ramón también señaló que era un enfermo que gozaba de buena salud. “La acinesia y el corazón” es un amplio relato en que una cascada de metáforas evidencia el interés del escritor por esta parte del cuerpo, alegoría de los sentimientos y del paso de la vida, por tanto máquina de la muerte: “Azulado y rojo vivo y rojo oscuro, es la bandera de nuestra vida, el pingajo de nuestra languidez, la bolsa de nuestra verdadera riqueza”.⁸⁹ Con nueve simpáticos dibujos el propio Ramón ilustra un amplio tratado de los corazones en **Gollerías**, dándoles títulos en los que identifica el carácter de su poseedor o su condición personal: “El corazón en un puño”, “Grande como una casa”, “Veneno”, “Corazón de borracho”, “Corazón de jugador”, “Corazón estropeado”, “Corazón maternal”, “Corazón volcánico”, “Corazón romántico”.⁹⁰

Asunto presente en **Caprichos** (1956), el título de una de las novelas grandes de Andrés Castilla, protagonista de **El novelista** (1923), es precisamente *El corazón artificial. La que no existió*, o sea, otra de sus mujeres artificiales. En sus últimos años argentinos, el corazón sigue siendo tema de ocupación, sintiéndolo ahora como poso de silencio, recuerdos y angustia.⁹¹ Esa idea de la muerte está presente en su repertorio de greguerías: “Pensamos alguna noche que la cuerda del corazón va a saltar como la de un reloj, cuando ella tan enrolladita se distiende y se abre en un rizo amplio y desrizado [...]. Así parece que se ha ido desrizando en el pecho el corazón y ahora lo ocupa por completo, sin tensión y sin fuerzas para recomenzar mañana”.⁹² También es testigo del tiempo:

d.9. Bon

Ramón en su torreón



84.

AM, p. 641.

85.

La sagrada cripta de Pombo, p. 292.

86.

Pombo, pp. 19, 20.

87.

La sagrada cripta de Pombo, pp. 671-672.

88.

El doctor inverosímil, pp. 265-272.

89.

Revista de Occidente, 1935, 47, pp. 241-274.

90.

Valencia, Sempere, 1926, pp. 259-262.

91.

Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia), pp. 20-21. El capítulo 7 lo encabeza con “Verdades del corazón”.

92.

Muestrario, Madrid, Biblioteca Nueva, s/f, pp. 171-172 (*Ramónismo II. Greguerías, Muestrario (1917-1919)*, p. 569).





d.10. Despacho de Ramón en Buenos Aires

“El corazón no puede ser sordo, porque los teléfonos de las arterias le comunican lo que va sucediendo en la vida” y “El corazón mide con sangre todo lo que pasa”.⁹³

Una tabla de gabinete de anatomía con un corte longitudinal del cuerpo humano constituye otra de las raras piezas del despacho bonaerense, que sin duda recuerda el monumental cuadro anatómico que tenía en su torreón madrileño, que se descubría tras abrir una puerta y frente al cual aparece en una interesante fotografía.⁹⁴

Diversos objetos están vinculados a otro de los temas que interesaban a Gómez de la Serna, la muerte. Se manifiesta en un par de cráneos – “La calavera es un reloj muerto”⁹⁵–, en el pie de un crucifijo con una calavera entre dos amorcillos llorando, y en un reloj de arena – “En el reloj de arena el Tiempo se alimenta a sí mismo”⁹⁶–, ligado a sus recuerdos adolescentes cuando su padre llegó a casa con un reloj de este tipo,⁹⁷ así como en una placa metálica con la frase “Peligro de Muerte” y su representación más usual, un elemento protector de su biblioteca a fin de defender sus libros del robo.⁹⁸ Poseyó una semejante entre las cosas del torreón de Velázquez, aunque con una referencia más precisa.

Con tres dibujos con cráneos Gómez de la Serna ilustró un amplio texto donde pone a punto su capacidad para ser transigente hasta con la muerte manejando su característico humorismo.⁹⁹ Él, quien se consideró “Cronista de los muertos”, tal como aparece en una de sus tarjetas de visita de la etapa madrileña, trata la muerte como una constante de la vida, siendo su amigo Gutiérrez Solana un paralelismo literario y visual. Precisamente en su torreón apreciaba sobremanera un cuadro con la representación de *La muerta viva*, una mujer medio cadáver de tamaño natural. **Automoribundia** y **Nuevas páginas de mi vida**, ambas obras autobiográficas escritas durante sus años argentinos, expresan la idea de la vida sentida con la melancolía de una *vanitas*. **Los muertos y las muertas** (1935), que cierra con el capítulo “Última hora”, constituye un repaso por la vida y la muerte, donde se aúnan esperpento y humor agrio dentro de la vieja tradición literaria y artística española.

Un buen número de animales disecados encontraba Gómez de la Serna en su transitar por El Rastro, los cuales en el ambiente del mercado expresaban nuevas ideas al estar descontextualizados.¹⁰⁰ No falta la tortuga. Precisamente una pequeña forma parte del despacho bonaerense, con la particularidad de que su concha se puede manipular y apreciar la interioridad del animal como si de un cofre se tratara. En sus años argentinos también adquirió una gallina disecada cuyo interior, con un huevo, se podía contemplar. En algunos relatos menciona otros animales disecados –en el despacho también hay un par de pájaros, uno en su nido–,¹⁰¹ siendo una imagen significativa en **El chalet de las rosas** (1923): Amanda, una de las conquistas de Roberto, un asesino de mujeres, llevó al chalet sus pertenencias, un pajarito entre ellas, que sería por él embalsamado; cuando se trasladaron a París, el criminal consideró que la mejor manera de permanecer desapercibido por la justicia sería protegerse mediante la profesión de naturalista-disecador, siendo el escaparate de una tienda de este tipo, que abundaban en la ciudad, su “burladero ideal”, aunque tal vez recurriera a esta estrategia para poner en práctica una nueva modalidad criminal puesto que se estaba aburriendo de su compañera y ya la veía como una mujer disecada.¹⁰²

Como Roberto en la referida novela, Ramón también poseía su propia colección pues a los citados animales se incorporó un grupo de mariposas introducidas en una caja, actualmente deterioradas. La afición del escritor por las mariposas hizo que, de cerámica, se posaran en las paredes del torreón madrileño, cerca de su muñeca de cera, tal como también revoloteaban en el despacho bonaerense. En el ambiente tertuliano de Pombo uno de los vocablos de adorno que se dibujó fue “Mariposa”, aludiendo sin duda a una de las pasiones de Ramón, mientras que en **Gollerías** (1946) se

93.

Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. de R. Cardona, pp. 94, 191.

94.

La sagrada cripta de Pombo, p. 720; *ABC*, 3 de julio de 1962.

95.

Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. de R. Cardona, p. 128.

96.

“Greguerías póstumas de Ramón”, *ABC*, 12 de enero de 1964.

97.

AM, pp. 131-134.

98.

Idem, pp. 342-343. Esta misma frase debería figurar junto a los cuadros en forma de abanico que podrían formar parte de su soñada habitación cursi (*Gollerías*, pp. 299-300).

99.

Gollerías, pp. 126-130.

100.

El Rastro, pp. 182-185.

101.

Gollerías, p. 150; *Ramonismo II. Greguerías, Muestrario (1917-1919)*, p. 203 (en ambos se menciona un gato). Gustavo también expresa su interés por disecar pájaros (*El incongruente*, p. 52).

102.

Madrid, Castalia, 1997, pp. 121, 140, 153-159.

inserta en “Las palabras truculentas” y es el tema de diversos dibujos propios.¹⁰³ A estos insectos les dedicó un amplio tratado¹⁰⁴ y entre las conferencias que impartió una de ellas versó sobre este argumento con la presencia de cartones en los que tenía clavadas algunas de tela y lentejuelas. Una de este tipo y tres de bisutería, así como una de gran tamaño y hermosa en su colorido y luminosidad que adorna, protegida por un cristal, uno de los paneles de un biombo del despacho, demuestran el intenso interés del escritor por estos animales –se llegó a confesar un “lepidopterólogo”–, afición que se extendía a su vestimenta pues gustaba ponerse corbatita de lazo, la prenda que las atraía, e incluso a tener una silla-mariposa en su despacho argentino. Veía en ellas propiedades ausentes en el ser humano, pero envidiables, como la metamorfosis. También destacaba su capacidad para el camuflaje a través de su mimetismo, en un paralelismo con el ser humano quien también se disfraza metafóricamente contra lo que teme. Aunque trata con cierto carácter científico la variedad de mariposas, con humorismo las clasifica obedeciendo a planteamientos humanos en su condición de mensajeras. En el estamperío del despacho estos insectos se posan en cuerpos humanos, en una asociación de lo efímero y del mariposar femenino (en los citados dibujos adquieren aspecto antropomorfo), y recortadas revolotean sobre las flores. Pero estas hermosas “tarjetas de visita que anuncian la primavera”, eminentemente poéticas, por su belleza y fugacidad, su capacidad para la transformación y su aletear a medio camino entre lo real y el terreno de la ilusión, fueron objeto de atención por parte de los surrealistas, palabra que no está ausente en el referido ensayo del escritor.

Entre los objetos del despacho argentino destacan varios pisapapeles, a los que Ramón tenía como un “supertesorero”. La lámina XXIII de **Automoribundia** capta una mesa circular en que se refleja un buen número de ellos. Una fotografía posterior la describe como “La playa de los pisapapeles, alumbrada por el faro”, puesto que en el centro se destaca, como en la anterior, una lámpara. A estos “burujos de cristal” les dedica uno de los capítulos de **El incongruente** (1922), bajo el título “En la playa de los pisapapeles”,¹⁰⁵ del que debe depender el enunciado anterior. La viuda del escritor confesaba que estos transparentes utensilios eran de las primeras cosas que fue adquiriendo en el comienzo de su establecimiento en Buenos Aires.¹⁰⁶ En número de veintitrés se inventarían en la donación, conservándose actualmente varios con decoraciones florales y vegetales que dada su belleza han perdido su carácter funcional. No son tan hermosos como los que Gustavo contempló en la playa de Tiritana, los cuales “estaban mucho más vivos que esos que ya instalados sobre las mesas de despacho no tenían el soplo de una vida interior”. En el despacho argentino hay otros de pequeño tamaño: uno tiene tallada la cabeza de Gandhi, otro la ilustración de un cráneo y en uno se aprecian los retratos en papel de Ramón y Luisa junto a una hoja seca.

Los pisapapeles constituyen uno de los fetiches de Gómez de la Serna, una fijación objetual cuyo origen está en recuerdos nebulosos de su tierna infancia: un burujo de cristal con una lagartija o una araña dentro.¹⁰⁷ La belleza de estos objetos consiste en su luminosidad, en su tersura y en la decoración que encierran, además de las formas, a veces globulares, otras poliédricas. El escritor les aplica una retahíla de metáforas, como “pedruscos de luz”, dada su brillantez. Con elementos vegetales y florales,¹⁰⁸ despiden colores refulgentes los del despacho de Ramón, quien dice que un pisapapeles, “sólo con una mosca en su interior valdría siempre mucho”. No en vano se identifica “naturalista de pisapapeles” y los observaba como piezas de laboratorio encantado. Las burbujas que en ellos suelen anidar las considera “una suspensión de últimos suspiros”, las “lágrimas” que lloran hacia arriba la nostalgia del primer rocío sobre sus jardines, siendo un deleite contemplar “la inmunidad del color en sus praderas, la intangibilidad del pétalo en su abismo, la impunidad de las formas en su salvoconducto”. Una gran belleza se destila de la descripción de los pisapapeles con los que se encuentra el incongruente pues las flores submarinas eran vivas y palpitantes “como sexos de anémonas,

103.

Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC, cat. exp. a cargo de J. Pérez de Ayala, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, núm. 237-239.

104.

“Ensayo sobre las mariposas”, *Revista de Occidente*, 1932, 36, pp. 153-169.

105.

Barcelona, Orbis, 1994, pp. 135-137; “Las cosas y ‘el ello’”, 1936, p. 206.

106.

Entrevista inédita realizada por Pedro Massa en agosto de 1963 (Archivo ABC).

107.

AM, pp. 636-640.

108.

Ramón habla de una princesa medio loca que los regaba todas las mañanas esperando ansiosa que brotaran tallos liliales de sus bulbos compactos y transparentes.

moviendo sus flecos en el fondo de su transparente y densa valva de vidrio”. Y la variedad maravillaba la mirada: “Coralinos, crisantemáticos, con guisantes multicolores, multipétalos, iridiscentes, con tréboles de cuatro hojas, con polen de Sirena, con ojos estriados y nictálopes, con perlas y bulbos rosas, todo se mezclaba bajo sus traslúcidos cristales, cristal blando como el de la lágrima o el de la efusión amorosa”. Tal es la seducción que en Gómez de la Serna despertaban que los consideraba productos del hacer divino, lo único que Dios sigue haciendo después de que creara el mundo.

Los pisapapeles representan la inmortalidad, facultad que atrae al ser humano irremediamente. Por ello los considera las “esponjas de cristal” del tiempo. Todo es caduco a nuestro alrededor, pero las flores de estos “fanales” macizos no se marchitan. Las miradas se embelesan en estas “grutas” de cristal como depositarias de las ansias de perennidad. Por ello sus flores nunca duermen de noche, por el contrario siempre están en vela pues tras el sueño llega el peligro de la muerte. Si su contemplación permite la evasión a través de formas y colores, el escritor los ha llegado a identificar con “rosas de los vientos paradas” y “brújulas extáticas” que han llegado a salvar al náufrago. El ser humano que se siente metafóricamente ahogado aspira asirse a un pisapapeles donde anida la seguridad en su masa solidificada. Esta idea de la evasión se destila del relato de **El incongruente**: Gustavo, perdido como tantos personajes del novelista, y él mismo, se encuentra en una playa ignota donde incluso se le escapan las cuartillas que lleva en el bolsillo: los pisapapeles que como tortugas corren tras ellas atrapándolas son sus anclas, pero también las de él.

La transparencia de estos objetos los hace alegrías de la verdad, y hasta el criminal alucinado por su carácter no resistió tocarlos dejando así sus huellas. Gómez de la Serna no ignora el coleccionismo que existía en torno a estos objetos, a los que tienen especial devoción, dice, millonarias, aristócratas y mujeres de grandes pintores cuyos nombres se recogían en una guía especial. Los anticuarios solían hacer acopio de ellos para proporcionárselos a los extranjeros.

Algunos animales de madera, cerámica y porcelana se distribuyen en la repisa, sobre y debajo de las mesas, cual animales de compañía, presentes en su extenso repertorio de greguerías por motivos dispares (aspecto, sonidos, carácter o propiedades culinarias), pero en los que no está ausente su parangón con el género humano: un pequeño conejo blanco, una pantera, un sapo y gatos, a los que no solamente encontraba por los recovecos de El Rastro sino en Pombo –conocedores de los secretos de los tertulianos, en cuyos banquetes rozaban sus piernas como arcos de los violoncelos–, y en los escaparates que tanto gustaba mirar. Las aves surcan las paredes del despacho de Buenos Aires facilitando escapatorias visuales y emotivas, conectando el mundo cerrado del despacho con la innata aspiración del ser humano a volar: patos y gaviotas, las cuales “nacieron de los pañuelos que dicen ¡adiós! en los puertos”.¹⁰⁹ El gallo también es un anacronismo en este recinto. Entre las palabras de adorno presentadas por los pombianos en un concurso aparece la de este animal,¹¹⁰ al que Ramón le consagra un extenso relato con ilustraciones propias.¹¹¹ Su canto peculiar era adoptado por el novelista, constituyendo uno de sus alardes: “Yo imito el gallo, no sólo en el kikirikí, sino en el cacareo naturalista que sigue una escala realísima en las horas de siesta”.¹¹² Considerado como un hecho de trasfondo humorístico, en una de sus peculiares conferencias imitó “al gallo con cacareo realista, el gallo perseguido, el gallo al que se coge y el gallo al que, al fin, se retuerce el pescuezo”.¹¹³ En el inventario de los bienes del despacho se indica que el cuervo de porcelana que se registra es “el de Poe” (en referencia a su famoso poemario), siendo este autor americano uno de los mencionados con regularidad en los trabajos del español.

Objetos dispares conviven en un espacio común y se imbricaban con el caos de las superficies estampadas configurando una atmósfera arbitraria y curiosa, entre un puesto de El Rastro y una gruta manierista encantada y llena de sorpresas: “Connaturalizarse con el objeto y sin embargo

109.

Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. de R. Cardona, pp. 78, 147.

110.

La sagrada cripta de Pombo, p. 292.

111.

Gollerías, pp. 83-87.

112.

La sagrada cripta de Pombo, p. 723.

113.

Idem, pp. 702-703; *AM*, p. 384.

odiarle, empujar su trivialidad hacia desiertos y playas, combinándolo con el resto del universo y así llegar a la ruptura entre el buen sentido –que es lo anquilosado– y la imaginación, llegando por ese ensayo de tergiversis del mundo a una profundización mayor de lo humano y a imágenes sin amaneramiento”.¹¹⁴

El microcosmos en que Gómez de la Serna convirtió sus diferentes despachos se hace más definido con la presencia de elementos galácticos representados por gran número de bolas de cristal de colores que, colgadas del techo –un espacio para él emblemático– conforman su cielo, como él lo menciona,¹¹⁵ a las que acompaña una cometa. Estas piezas de cristal permitían la evasión de quienes las miraban al alzar la vista pero el escritor era consciente del efecto de dilatación espacial que proporcionan a través de su propiedad reflectante aumentando de un modo ilusorio el despacho, y cual retrovisores percibir el inmediato entorno.¹¹⁶ Esta facultad para el desdoblamiento también ayudaba en el trabajo, pues a Gómez de la Serna le daba la impresión de que reproducían el acto creador, razón de su frenética, y sospechosa, actividad literaria.¹¹⁷ Emplazadas en recuerdos infantiles –en la cúpula del Bazar X colgaba una de gran tamaño–, las de su etapa madrileña las conseguía en las almonedas, siendo para él reservadas por los chamarileros de El Rastro. Pero no son meras cosas banales pues para Ramón tenían un valor trascendental: en ellas se depositan ilusiones y tristezas, adquieren la categoría de bolas de la verdad, de espejos de uno mismo, y a través de ellas se podía ver el destino, mientras que a los colores les atribuía una connotación simbólica: las verdes significan “el sombrío porvenir de la esperanza”, las azules tienen “mares de naufragio suspenso”, y las moradas “chorrean melancolía” mientras que las plateadas cuentan con “el color mercurial del frío” y son como “grandes lágrimas de Dios”, desconfiando de las doradas por su connotación crematística. De este cielo procedía la luz que le alumbraba en el trabajo y le impulsaba en la inspiración. Tal era su apreciación hacia estas piezas que en “Las cosas y ‘el ello’”, al asociar el ser humano con el objeto dice que lo mismo le daba ser tintero, que jaula o bola de cristal. Estas piezas formaron parte del conjunto de cosas heterogéneas que Ramón iba sacando durante sus conferencias-maleta.

En el inventario del despacho bonaerense se registran alrededor de cien globos de cristal de diferentes tamaños además de cinco enormes macizos, dos de ellos cubiertos con diminutos espejos, reflejando y creando un sin fin de distorsiones, complicando y cuestionando la relación entre lo real y lo imaginario.

En el referido ámbito los múltiples fragmentos de la realidad se recombinan para presentarnos un mundo multifacético, en constante cambio, ayudándonos a comprender a uno de los autores más enigmáticos del siglo XX y dando testimonio de las influencias heterogéneas que dinamizan su obra. Gómez de la Serna, como los numerosos personajes de sus novelas, se refugia en un espacio estético para escaparse de un mundo absurdo. Su despacho le permite embarcarse en una aventura estética y literaria, pero sin perder de vista la realidad. Por un lado, inspirado por los grandes clásicos como Jorge Manrique, Cervantes, Quevedo y Larra, pero a la vez captando el mundo transitorio y desintegrado de la sociedad moderna. Ramón es digno del elogio que le hiciera Julio Cortázar cuando dijo que como autor merecía estar “en lo más alto de nuestras letras hispanas”.¹¹⁸ Sin embargo, el escritor habló honestamente de sus propias limitaciones, reconociendo lo complejo e inútil que resulta el logro de toda aspiración: “Siempre debemos tener el temor de acertar la vida completamente, o sea tropezar con este fenómeno del acierto. Comprendamos bien esta descomposición y esa soltura del ambiente y del aire libre, y dejémosla vagar por nuestras páginas”.¹¹⁹

114.

Ismos, 1947, p. 301.

115.

La sagrada cripta de Pombo, pp. 670, 690, 691, 779-783.

116.

“Las bolas de cristal”, en “Ensayos heterogéneos”, *Revista de Occidente*, 1933, 39, pp. 200-204.

117.

AM, pp. 31-33, 95, 497.

118.

“Los pescadores de esponjas”, *Lateral*, 1996, 24, pp. 1-2.

119.

Gómez de la Serna, R., *Greguerías selectas*, Madrid, Calleja, 1919, p. 6.

Alfonso Sánchez Portela

Ramón en la cabalgata de Reyes en Madrid con Salvador Bartolozzi y Antoniorrobes, 1935

Colección Artística ABC, Madrid



