

# Ramón nunca vivió aquí. Espacios, vida, museo

Selina Blasco

*Universidad Complutense de Madrid*

A pesar de que el despacho de Ramón Gómez de la Serna le ha sobrevivido, y existe, y está en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid que a su vez está en el antiguo Cuartel de Conde Duque; y a pesar de que se puede visitar, y está lleno de cosas que fueron suyas, él nunca estuvo ahí. Tampoco estuvo en los distintos museos en los que este cuarto —él hablaba de su cuarto— fue instalado, en diferentes lugares de Madrid, desde que llegó a la ciudad procedente de Buenos Aires, última residencia del escritor. Ramón nunca vivió en la Casa de la Carnicería, ni en el antiguo Museo Municipal de la calle Fuencarral, ni en el Museo Reina Sofía, en el que también se expuso durante un tiempo. Ni él, ni ninguna persona de carne y hueso ha vivido nunca en este despacho musealizado. Esta circunstancia, que es una de sus peculiaridades (y no menor, como intentaré argumentar), aleja esta habitación de otras que están en museos de personajes célebres. En las casas museo, los espacios domésticos que se exponen están ligados a experiencias de vida reales, aunque sean del pasado. El marqués de Cerralbo, por ejemplo, habitó el despacho que está en su museo madrileño. Y también vivió, por poner otro ejemplo muy alejado de este, Sigmund Freud en los despachos de las casas que tuvo en Viena y en Londres, que hoy en día se han reconstruido y se pueden visitar. En este tipo de espacios, aunque haya mucho de simulacro, sería verosímil sentir el rastro de los inquilinos, evocar su presencia. La sensación de que se podría vivir en el museo, de que el museo podría ser habitable, estaría ligada a la realidad de que alguien vivió allí.

El deseo de proponer que el museo sea un lugar doméstico se ha intentado materializar en diversas ocasiones. Charlotte Klonk explica cómo, al principio, al museo se iba a descansar, a conversar, a leer

y escribir, a copiar y, de paso, a contemplar obras de arte. Se trataba de un lugar ruidoso, de intercambio social, en el que tenían lugar experiencias similares a las que se vivían en espacios semipúblicos coetáneos como los *salonnières* literarios, por ejemplo. Menciona también que, a pesar de que este tipo de museo fue desapareciendo, en la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX hubo instalaciones museográficas que tomaban como modelo casas de coleccionistas privados, con salas que tenían distinto tamaño y carácter, a veces con una sola puerta en vez de una de salida y otra de entrada para que la gente permaneciese más tiempo en ellas, con paredes en las que las obras se presentaban de formas diferentes, y con muebles, alfombras y los adornos típicos de este tipo de interiores. Aunque todo estaba supeditado a que las obras de arte fuesen el foco de atención y el ambiente y el tipo de experiencia que se conseguía en estos museos se materializaba por alusiones, a través de un imaginario difuso, lo cierto es que la presencia de lo casero era más que habitual: en el montaje que ideó Max Jordan, el por entonces director de la Alte Nationalgalerie de Berlín, para la exposición de Gustav Richter que se celebró en 1884, había plantas, incluso. Y muchas telas por todas partes, hasta suspendidas del techo. Ludwig Justi, que compartía este gusto por las telas, al renovar la disposición del Museo Städel en Fráncfort a principios del siglo XX, puso cortinas en los umbrales de las puertas para incrementar la sensación de intimidad<sup>1</sup>. Con ello se generaba una sensación de calidez que podría ilustrar la idea de Benjamin de que «la forma ‘prototípica’ del habitar no es el estar en casa, sino el estar dentro de una funda»<sup>2</sup>. En 1860 se había referido a la época como

1 Klonk 2009, pp. 55 y ss., en un capítulo titulado, significativamente, «At Home in the Gallery».

2 Benjamin 2004, p. 239.

«la edad de las colgadas»<sup>3</sup>. La tela en el techo de la Nationalgalerie, que convierte la sala en una suerte de tienda —por ejemplo—, evoca (junto a las plantas) una impresión de ambiente exterior en un interior, algo que puede alimentar la percepción, quizás, de que el museo es una continuación de la vida que está ahí afuera, y que la experiencia del arte, por tanto, no está alejada de ella.

Lo doméstico, con su potencia para sugerir lo cotidiano, no formaba, evidentemente, parte de la agenda del museo como cubo blanco, y dejó de tener interés. O quizás habría que matizar este «evidentemente», porque la cosa es algo más compleja, y no se trata tanto de que desapareciese sino de que adquirió otra forma, una más afín a un interiorismo hogareño *minimal*, podría decirse. La primera edición del texto de Doherty es de 1986<sup>4</sup>; un año en el que ya había transcurrido el tiempo prudencial como para que cualquiera que frecuentase el cubo blanco pudiese identificarlo con la decoración de las casas de los coleccionistas de por entonces.

Al margen del interés que podría tener tirar un poco más de este hilo (o enredarnos en él), lo cierto es que la asociación entre domesticidad y museo ha resurgido recientemente, y con un empeño e intensidad que, a mi juicio, es directamente proporcional a la conciencia de la dificultad de su experiencia, o más bien, por decirlo de forma más radical, manifestación de resistencia a no rendirse a su imposibilidad. Hay dos textos interesantes sobre la historia y la función de los asientos en los museos y la conveniencia de que vuelvan a instalarse en ellos después de una época en que desaparecieron o fueron relegados a una existencia residual. Su presencia se asocia a una experiencia encarnada de la visión, a la conciencia de que el ojo de las personas que contemplan las obras está alojado en un cuerpo que necesita, entre otras cosas, descanso. El asiento, sea del tipo que sea, contribuiría a una reconfiguración del museo como lugar de sociabilidad y, por tanto, de conexión con la vida<sup>5</sup>.

La presencia del despacho de Ramón Gómez de la Serna en el museo podría funcionar, al igual que estos asientos, como piedra de toque: un espacio doméstico-atalaya desde el que observar qué sucede cuando se intenta que haya vida en él. La paradoja es

que precisamente en este tipo de lugares en los que se recrea lo hogareño es donde más se percibe la imposibilidad que acabo de señalar, donde más se nota que no hay forma de estar en el museo como en casa.

\* \* \*

El despacho de Ramón Gómez de la Serna es una de sus obras, como lo son las greguerías, sus libros o sus conferencias<sup>6</sup>. Ya se consideraba «obra» en su tiempo, escaparate de sí mismo: un espacio a la medida del personaje genial e inclasificable que fue. Su amigo Alfonso Reyes decía que era «un lugar famoso», y lo describía como «un exceso antihigiénico de individualismo»<sup>7</sup>. Dejo lo de antihigiénico para un poco más adelante y me detengo ahora en el individualismo, que relaciono con que sea un lugar con autoría, con firma. Otro de sus amigos decía que era «un templo o capilla que él se ha levantado a sí mismo»<sup>8</sup>.

Fue siempre singular, en sus distintas sedes. Solo en Madrid estuvo en cuatro pisos diferentes (en la calle de la Puebla, en María de Molina 44, en Velázquez 6 y en Villanueva 38). Y después, cuando al poco tiempo de estallar la Guerra Civil, el escritor salió de España, estuvo en Buenos Aires [figs. 1-2]. Que el despacho se fuese trasladando de casa en casa es lógico. Lo que no lo es tanto, o por lo menos no es tan habitual, es que, al margen de los muebles y los adornos característicos de este tipo de



1. Ramón Gómez de la Serna en su despacho de la calle Villanueva. Madrid, Archivo ABC

3 *Ibidem*.

4 O'Doherty 1986.

5 Véanse Fuss y Sanders 2012, y Lind 2021.

6 Sobre los distintos despachos que tuvo Ramón Gómez de la Serna a lo largo de su vida se ha escrito mucho. Véanse, entre otros, Ávila y McCulloch 2002; Bonet 2003, y Alaminos 2014 (este último con una interesante puesta al día bibliográfica).

7 Bonet 2003, p. 24.

8 Santiago Vinardell, en Bonet 2003, p. 25.



2. Detalle de las paredes del despacho de Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires. Madrid, Archivo ABC

habitaciones, en todas se repitiesen los mismos patrones decorativos. Aquí y ahora lo que me interesa subrayar es que el hecho de que pareciese siempre el mismo, que estuviese tan ligado a su identidad personal y que se trasladase de un sitio a otro (de hecho, se le ha llamado muchas veces despacho portátil), propicia estructuralmente (podríamos decir) esta condición de pieza artística, de obra, que acabo de mencionar. De alguna manera, existía en él una potencia de musealidad.

Ya desde el principio, el amontonamiento y la acumulación fueron su principal seña de identidad. No era cualquier tipo de acumulación, sino una acumulación heterogénea, de un sinfín de cosas diferentes. Habla de nuevo Alfonso Reyes:

No hay cosa estrambótica que no tenga allí su representación, al lado de muchas cosas bellas; de suerte que la majestad de una cabeza italiana contrasta con la estupidez de un zapato impar<sup>9</sup>.

9 Alaminos 2014, pp. 29-30, cfr. Bonet 2003.

10 Bonet 2003.

11 González García 2016, p. 9.

12 Gómez de la Serna 1914.

Hay obras de arte, «cosas bellas», pero muy pocas. Había objetos decorativos convencionales (bastantes), que iban desde reproducciones de estatuas clásicas a bargueños, candiles, cornucopias, azulejos levantinos, armas de diversa especie, cajas de música, juguetes, figuras chinas, espejos y los aperos que usaba para escribir: plumas estilográficas, pipas, un cenicero de bronce, o un globo terráqueo luminoso. También muchas imágenes religiosas. Y multitud de cosas excéntricas: «un pájaro que canta», una muñeca de cera, mariposas, una codorniz de reclamo, un corazón humano conservado en formol y la lápida mortuoria de Anita Fonseca; una veleta encerrada en un globo de cristal; una cometa roja y amarilla; unas golondrinas de madera, y murciélagos, y un sol de purpurina y pelotas de goma, de cuero, de celuloide; el retrato de mujer con dos caras, una joven y otra vieja; el muñeco indio en ébano que llamaba «el epiléptico», porque «se mueve desacompañadamente, con elocuente gesto de epilepsia»; el oso que baila; el pollito mecánico; el violinista que toca su violín; la jarra de vino en forma de miliciano; el busto frenológico; la pecera con su pez rojo; una chimenea de tubo que había encontrado en la calle y un farol municipal rotulado con el nombre de Ramón. Sin poder cerrar una lista que sería interminable, bolas de cristal, espejos (deformantes), estrellas, soles, el carrillón japonés de cristal<sup>10</sup>.

En este lugar abarrotado, la enumeración completa del contenido es imposible. Y esta imposibilidad dice mucho de lo que pasa: que el amontonamiento de cosas impide que se vean con nitidez. No hay quien se fije en nada. La sensación, o más bien los efectos, de ello pueden describirse con las palabras que usó Ángel González García delante de las fotos que Ernst Schidegger hizo en el estudio del escultor Alberto Giacometti a finales de los años cuarenta del siglo pasado:

Al estar todo por medio, todo a su vez dejaba de estar a la vista, escondiéndose o perdiéndose ahí precisamente: en su tumultuosa exhibición<sup>11</sup>.

En el caso de Ramón, la acumulación estaba orientada principalmente a las baratijas y, por decirlo directamente, a la basura, que es en la categoría que se podrían clasificar la mayoría de las cosas que almacenaba en su despacho. Una basura que procede, sobre todo, del Rastro (sobre el que escribió un libro en 1914)<sup>12</sup>. Él mismo explica que es la principal fuente de adquisiciones, en Madrid, en París,

en Lisboa... Cuando visita este último llama a los rastros «el supremo vertedero de cada ciudad»<sup>13</sup>. La presencia de basura, ojo, no la señalo con afán de desacreditar este lugar. Todo lo contrario. Primero, porque el basurero estaba cuidadosamente organizado, algo importante para su condición decorativa. Se equivocan quienes piensan que en los lugares que habitan los acumuladores compulsivos no hay orden. Como sabemos las personas desordenadas, el orden no tiene que ver con cómo y dónde están las cosas, sino con la facilidad para encontrarlas. No es desorden, insisto, sino otro tipo de orden. Y además, la basura es importante y valiosa por favorecer la aparición de lo maravilloso, lo bello; el arte, en definitiva. Cuando Alfonso Reyes dijo que el despacho de Ramón era un lugar antihigiénico se estaba refiriendo al individualismo de su dueño, pero eso no quita que sea difícil imaginar la falta de limpieza de ese lugar; imaginar un lugar lleno de polvo. Sobre el polvo y la basura ha escrito también Ángel González a propósito del taller de Giacometti que acabo de mencionar, o el de Francis Bacon, o Delacroix.

He aquí –cito sus palabras– los prodigiosos mágicos poderes de la fermentación: como por arte de magia, en efecto, el arte nace y crece en la basura... La imagen de algo a menudo imperceptible y aparentemente inerte que reaviva lo que parecía acabado o transforma una cosa en otra resulta irremediabilmente impresionante... Fermentar, transformarse, lo uno implica lo otro en las representaciones que los modernos nos hacemos de la vida; y conste que el arte ya no pretende ser otra cosa que pura vida: algo orgánico, y como tal, condicionado por la humedad o la temperatura. De ahí que cuando un contemporáneo de Delacroix asegura haber visto culebras en su taller, que muchos otros recordaban húmedo y excesivamente caldeado, haya que tomarse como un cumplido, o aún mejor: como una garantía de que allí se estaba cocinando algo nuevo y maravilloso<sup>14</sup>.

Polvo, basura, fermentación, vida y arte en estos talleres y, por extensión, en el despacho en el que vivía Ramón Gómez de la Serna.

La sensación de amontonamiento está ligada, en este despacho, al *horror vacui*, y tiene mucho que

ver con el hecho de que todo estuviese cubierto con papeles recortados. El collage era su forma de empapelar. El capítulo 85 de su libro *Automoribundia* se titula «Descripción de mi antro ilustrado de Buenos Aires. –Vivisección de los pisapapeles. – Algo sobre las estampas que cubren las paredes, las puertas y los techos de mi casa»<sup>15</sup>. Ramón, que se decía doctor en pegatoscopia, había empapelado todo: las paredes y el techo, la mesa de su mujer Luisa Sofovich y tres biombos. Las contraventanas también. «Tijereteo –escribe– solo lo extraordinario y lo mismo me da desmochar un libro caro que una revista de colección»<sup>16</sup>. Recorta sobre todo imágenes de arte, muchísimas, y de nuevo enumerarlas es imposible. Las fotos que se conservan de este lugar muestran cómo las paredes propiamente dichas no se veían. Los papeles están pegados directamente y no hay marcos. Es un empapelado que genera una imagen de tapicería, de revestimiento, que atrae la mirada y, por eso, resta protagonismo a los cachivaches. Los biombos, en los que también hay ese tipo de papeles, multiplican la exposición vertical. Y las superficies de los espejos reúnen y conectan el contenido de la habitación, dándole unidad.

\* \* \*

¿Cómo llevar al museo todo esto? ¿Qué pasa cuando el despacho se traslada a este lugar? En realidad, anticipando las conclusiones de lo que voy a seguir contando, el resumen podría ser que la llegada al museo implica la desactivación de la vida.

El despacho errante que fue cuando lo habitaba Ramón, lo siguió siendo en el museo. El escritor muere en 1963 y su viuda Luisa Sofovich lo vende (o dona, según distintas versiones) al Ayuntamiento de Madrid en 1967. La prensa diaria, que se hace eco del acontecimiento, fotografía su traslado, ese ir y venir que estamos vinculando a su consideración de obra de arte<sup>17</sup>. Hay una foto de la agencia EFE, publicada en *ABC* en enero de 1968, en la que se ve el despacho metido en una caja, justo después de que una grúa lo hiciese descender de un barco en el puerto de Barcelona<sup>18</sup>. Y otra más, en el camión que lo trasladaría a Madrid, a su primer destino, la Casa de la Carnicería<sup>19</sup>.

13 Bonet 2003, p. 34.

14 González García 2016, p. 12.

15 Gómez de la Serna 1948.

16 Bonet 2003, p. 52.

17 Un muy buen resumen, con transcripciones, de estas noticias, en Alaminos 2014, pp. 175-177.

18 <https://efs.efeservicios.com/foto/barcelona-enero-de1968-local-casa-carniceria-plaza-mayor-madrid-sera-instalado/8000448936>.

19 <https://efs.efeservicios.com/foto/barcelona-enero-de1968-local-casa-carniceria-plaza-mayor-madrid-sera-instalado/8000448938>.

Allí, a principios de los años 70, el despacho se dispuso según un nuevo orden. Había imponderables: el espacio (cuarenta metros cuadrados y un vestíbulo) y los papeles de las paredes de la vivienda de Buenos Aires, que no se pudieron arrancar, y en este primer museo se optó por que desapareciesen, sin recrearse a través de ningún artificio (aunque se barajase la posibilidad de confeccionar reproducciones en color). Los collages se conservaron solo en los biombos y las contraventanas; para ellas solo se construyó un falso hueco, que se retroiluminó para fingir que había luz exterior. Frente a las imágenes del despacho habitado por Gómez de la Serna, en las de este primer museo, los objetos se ven dispuestos en paredes abrumadoramente visibles. Son imágenes tristes, con tuberías vistas que, sin embargo, son evidencia del calor y/o el agua —de las instalaciones— que necesita el lugar, un organismo máquina que el museo moderno, concebido para guiar estratégicamente la experiencia del espectador hacia una opticalidad pura, difícilmente toleraría<sup>20</sup>. Al fin y al cabo, visibilizan algo que confiere domesticidad al espacio, algo que contribuye a que el visitante que contempla la obra (el despacho de Ramón, en este caso) se reconozca como cuerpo sujeto a experiencias térmicas o sedientas. En algunas fotos, el público sonríe. Su hilaridad (en algunas aparece el alcalde franquista Arias Navarro), sin embargo, que también documenta un estado físico, da grima.

El despacho de Ramón no se quedó en la Casa de la Carnicería. Después de pasar otra temporada almacenado en cajas, en los años 80 se instaló en el antiguo Museo Municipal con ocasión de una exposición temporal, *Ramón en cuatro entregas*, comisariada por Juan Manuel Bonet. Cuando esta se desmontó, en los años 90 estuvo en el mismo sitio pero ya como parte de la colección permanente, como una obra más en una sala de las dedicadas a la colección de arte contemporáneo que se llamaba *Ramón Gómez de la Serna y las vanguardias*, de la que hay algunas fotografías, un espacio bastante desangelado en el que al lado de algunos objetos del despacho había cuadros de Vázquez Díaz, Solana, Francisco Boses, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Emiliano Barral, José Caballero, Ricardo Baroja y Francisco Sancha. En ese momento compartía edificio con el despacho de otro Ramón ilustre ligado a Madrid, Mesonero Romanos, un espacio radicalmente diferente (opuesto, en realidad), pero que se trató museográficamente de forma similar. Aunque los enseres del despacho que nos ocupa eran más numerosos, la idea que subyace en su disposición no es muy distinta en uno u otro caso<sup>21</sup>.



3. Recreación del despacho de Ramón Gómez de la Serna en la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En el año 2002, como parte de la exposición *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, comisariada de nuevo por Juan Manuel Bonet junto a Carlos Pérez, el despacho de Gómez de la Serna se trasladó al Museo Reina Sofía [fig. 3]. Diseñó el montaje de la exposición Aurora García. Tras terminar la muestra, aprovechando que el Museo Municipal, que era su propietario, estaba en obras, viajó, dentro del mismo edificio, a una sala de la colección permanente que, al poco tiempo, tuvo que desaparecer, pues justo se trataba de lo que hoy es el paso principal entre los edificios de Sabatini y de Nouvel. Al antiguo Cuartel de Conde Duque llegó en 2015, de mano de Eduardo Alaminos, que entonces era el director del Museo de Arte Contemporáneo. En este caso, los responsables de la nueva instalación fueron Vicente Patón y Alberto Tellería.

Las instalaciones museográficas que el despacho tuvo en el Museo Reina Sofía y tiene ahora en su actual disposición —que, visto lo visto, no convendría considerar definitiva— comparten algunas cosas y se distancian en otras. En ambas se reconstruyen, en algunas zonas, los collages de las paredes y el techo, algo que no sucedía en museos anteriores. En el Museo Reina Sofía, las paredes opacas tienen imágenes pegadas que reproducen, como facsímiles, las de los despachos «reales» de Ramón. Se mantiene

20 Como ha ocurrido antes, a propósito de la relación entre domesticidad y cubo blanco, en este caso también habría que matizar, y tener en cuenta opciones expositivas habituales en las que, precisamente, la visibilidad de las instalaciones es intencionada. Véase, en este sentido, el conocido texto de Steyerl 2009.

21 Véase VV. AA. 1995, p. 111.

la falta de foco en la observación y esta multiplicidad sin jerarquía propicia una observación más libre por parte del observador. Por el contrario, en las paredes del despacho del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid no hay imágenes; se trata de papeles de colores suaves, sin ilustrar, que proporcionan una sensación de textura más decorativa, pero muy alejada del efecto del original, porque actúa como fondo y estimula que se enfoque la atención en los objetos aislados que contiene. Se ha atenuado muchísimo el abigarramiento, aunque siga habiendo todo tipo de bibelots que encajan difícilmente en la definición convencional de lo artístico. Esta reconstrucción, y el diferente modo en que se lleva a cabo en las dos sedes, merece algo de atención. El despacho de Ramón, por lo que tiene de mezcla heterogénea de objetos maravillosos, se ha asociado frecuentemente a las cámaras de maravillas que en muchas ocasiones se estudian como prehistoria del museo, como eslabón en la genealogía o estirpe cultural que naturaliza su historia dentro del marco de la Historia del Arte. También se ha hablado de estas cámaras de maravillas o espacios de coleccionismo como metamuseos, y este despacho encajaría también en este modelo.

Sin embargo, no es lo mismo restituir en el museo los collages de las paredes que tenía el despacho original como facsímiles que despojar estos espacios de imágenes, que es lo que ocurre en la disposición actual. Lo que se traslada al museo dice mucho de su porosidad hacia modelos de espacios de vida que tienen el valor de lo ordinario y que no pertenecen al tipo de contextos culturales que es capaz de soportar la institución. El propio Ramón hablaba de muchos sitios en los que había visto papeles pegados en las paredes<sup>22</sup>, y, entre ellos, menciona uno muy concreto: el cuarto de baño de su abuela, en el que pegaba estampas regaladas con el chocolate, obsequios de perfumerías e ilustraciones de cuentos infantiles<sup>23</sup>.

Hay otros posibles; señalaré dos únicamente. El primero es una habitación privada que pasa a ser pública: el apartamento que el dramaturgo británico Joe Orton compartió con su pareja Kenneth Halliwell en el Londres de los años 60. Los collages que lo empapelaban también eran el resultado de un proceso de recolección de materiales del mundo exterior, aunque en este caso se trataba de imágenes que estaban en las páginas que arrancaban de los libros de la biblioteca pública (Orton fue encarcelado por ello). Con ello amplificaban las reducidas dimensiones del minúsculo *bedsit* en el que su poder



4. Despacho de Ramón Gómez de la Serna en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

adquisitivo les confinaba, la única habitación que tenían como vivienda<sup>24</sup>. Sobre este espacio, muy significativamente, se escribe hoy en día en revistas de decoración de consumo no necesariamente especializado, como *World of Interiors* (marzo de 2014)<sup>25</sup>. El segundo lugar son muchos lugares: bares y tabernas con paredes que se van llenando de todo tipo de fotos y recortes, espacios abigarrados de calor y vida por antonomasia.

De todas formas, lo que distancia las instalaciones del despacho de Ramón Gómez de la Serna en el Museo Reina Sofía y en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid de las otras es su encapsulamiento, que es una novedad, porque en todos los museos anteriores el despacho era transitable, y se podía estar al lado de lo que había allí reunido. En el primero se encierra en una habitación-vitrina o habitación urna, exenta, a la que el espectador se puede acercar a través de una pared de cristal, transparente. En la instalación del Museo de Arte Contemporáneo actual que idearon Vicente Patón y Alberto Tellería, el espacio es más como una pecera. Los arquitectos

22 Para un recorrido por los distintos espacios con los que se ha relacionado el despacho de Ramón Gómez de la Serna, véase Bonet 2003, pp. 60 y ss.

23 Alaminos 2014, p. 79, cfr. Gómez de la Serna 1922.

24 Colsell, 2013.

25 Véase <https://jonathangriffin.org/2014/02/20/malicious-damage/#more-843>.



5. Despacho de Ramón Gómez de la Serna en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

prefirieron que la disposición del espacio regulase de forma más estricta la forma de acceder visualmente del espectador [fig. 4-5]. Lo describía muy bien Enrique Helguera:

Una especie de acuario multicolor impenetrable por el que deambulan los libros y los objetos del ilustre escritor vanguardista, apresados en el otro lado del tiempo<sup>26</sup>.

¿Qué implica este encapsulamiento, tanto en un modelo museográfico como en el otro? Lo acabo de escribir: impenetrable. Como no se puede entrar, la experiencia es única y exclusivamente óptica. Aunque los despachos son espacios en los que el arte podría experimentarse con una especial cercanía,

26 Helguera de la Villa 2016.

## Bibliografía

### Alaminos 2014

Eduardo Alaminos, *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna. Un museo portátil «monstruoso»*, Madrid, Ayuntamiento, 2014.

### Ávila y McCulloch 2002

Ana Ávila y John McCulloch, «Viaje hacia el interior:

ahora son los más alejados de la experiencia corporal del espectador. Se cancela la posibilidad de tocar. Hay una promesa que no se cumple, un estado emocional que queda en suspenso. A pesar de que, tras la barrera cristalina, se permite la cercanía, el despacho se aplanan; es una especie de versión diorama de las fotos del despacho real del escritor en las que se basan las reconstrucciones museísticas. Por una parte, sería una manera de no contaminar ese ideal inevitable de museo concebido como cubo blanco, de confinar en una cápsula hermética las fruslerías que almacena el despacho de Ramón para que estén separadas de las obras de arte propiamente dichas, del arte con mayúsculas, que están en el resto del museo. En el antiguo Cuartel de Conde Duque en el que está ahora, la separación es más grande, porque la cápsula está, además, a cierta distancia del resto de las salas de exposición. El visitante puede visitar el museo sin darse cuenta de que existe esta obra, y viceversa, se puede visitar esta obra sin recorrer el museo.

Podría pensarse que la intención es evitar el robo. Pero esta no es la precaución que moviliza a los conservadores de los museos en los tiempos modernos, o si la moviliza, hay un montón de medios menos contundentes que el encapsulamiento que estoy comentando. La preocupación, más bien, podría ser que las piezas no cojan polvo, que estén preservadas de los fermentos que evocaba Ángel González y he recogido más arriba, a la fragilidad y el desgaste a los que los expondría un uso espontáneo y excesivo. Nada de esto es posible en los espacios sellados. Doble desaparición: del polvo y de la vida. O triple, más bien. Si no hay polvo, si no hay suciedad (uno), no hay posibilidad de fermentación (dos), que sería una de las condiciones de aparición de lo maravilloso, del arte (tres). Termino con la sensación de que he tenido que detenerme mucho en lo que había en los despachos en los que vivió el Ramón de carne y hueso para darme cuenta de lo que no hay en estos de los museos que nunca habitó. Que no haya algo, sin embargo, no significa que no haya nada. Simplemente, que hay otra cosa.

el despacho de Ramón Gómez de la Serna», en Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez (eds.), *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], Madrid, Seacex, 2002, pp. 355-387.

**Benjamin 2004**

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, 2004.

**Bonet 2003**

Juan Manuel Bonet, *Ramón en su torreón*, Madrid, Tusquets, 2003.

**Colsell 2013**

Ilsa Colsell, *Malicious Damage: The Defaced Library Books of Kenneth Halliwell and Joe Orton*, Londres, Donlon Books, 2013.

**Fuss y Sanders 2012**

Diana Fuss y Joel Sanders, «An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench», en Johanna Burton, Lynne Cooke y Josiah McElheny (eds.), *Interiors*, Londres, CCS Readers, 2012, pp. 64-79.

**Gómez de la Serna 1914**

Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, Madrid, Prometeo, 1914.

**Gómez de la Serna 1922**

Ramón Gómez de la Serna, *Variaciones*, Madrid, Atenea, 1922.

**Gómez de la Serna 1948**

Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948.

**González García 2016**

Ángel González García, *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona, Editorial Polígrafa, 2016.

**Helguera de la Villa 2016**

Enrique Helguera de la Villa, «Vicente Patón y la arquitectura de los sueños», en *El Estado Mental* (2 de julio 2016). En línea: <https://elestadomental.com/diario/vicente-paton-y-la-arquitectura-de-los-suenos>.

**Klonk 2009**

Charlotte Klonk, *Spaces of experience: art gallery interiors from 1800-2000*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009.

**Lind 2021**

Maria Lind, «The seating», en *e-flux Architecture* (octubre, 2021). En línea: <https://www.e-flux.com/architecture/solicited-proposals/413601/the-seating/>.

**Steyerl 2009**

Hito Steyerl, «Is a Museum a Factory?», en *e-flux Journal*, n.º 7 (junio, 2009). En línea: <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>.

**VV. AA. 1995**

VV. AA., *Guía del Museo Municipal de Madrid. La Historia de Madrid en sus colecciones*, Madrid, Ayuntamiento, 1995.

## Cómo citar

Selina Blasco, «Ramón nunca vivió aquí. Espacios, vida, museo», en Javier Arnaldo (ed.), *Actas del congreso internacional «Coordenadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/coordenadas/18-blasco.html>].