

RAMÓN GAYA: «CREO QUE SOY POETA PINTANDO»

ELIDE PITTARELLO

Università Ca' Foscari Venezia

RESUMEN:

Simónides de Ceos, que definió la poesía una pintura que habla y la pintura una poesía muda, contribuyó al origen de la filosofía del arte, base de la moderna estética occidental. Para el filósofo italiano Benedetto Croce el arte es la síntesis estética de la intuición y la expresión a través del lenguaje lírico. Encarna las representaciones de la belleza, un evento universal, ajeno a la Historia y a la crítica de arte. De manera más radical, Ramón Gaya rechazó este mismo saber de una manera más radical desde que era un jovencísimo pintor, decepcionado por las vanguardias. Su planteamiento de la obra de arte se aproxima a una actitud mística. Emerge cuando se enfrenta a la pintura de Velázquez en España, antes de exiliarse en México. Este sentimiento trascendente se agudiza cuando visita Venecia por primera vez, en 1952, y asocia la pintura con el agua que fluye. Es el primer paso de su identificación sagrada de las artes –pintura, poesía, escultura y música– con la Naturaleza y sus elementos cosmológicos. La experiencia veneciana posibilita una nueva creatividad icónica y verbal. La pintura conlleva siempre una enigmática dualidad, manteniendo rasgos de su procedencia misteriosa. Los poemas que Ramón Gaya le dedica al *Crepúsculo* de Miguel Ángel son una muestra de su intermedialidad heterodoxa, donde a la técnica de lo diáfano en pintura corresponde el uso de la negación lógica por escrito. Esta estrategia lingüística es afín a la de los ensayos que tratan del mismo tema.

ABSTRACT:

Simonides of Ceos, who defined poetry as a speaking picture and painting a mute poetry, contributed to the rise of philosophy of art, the basis of modern Western aesthetics. For the Italian philosopher Benedetto Croce art is the aesthetic synthesis of intuition and expression through lyrical language. It embodies the representations of beauty, a universal event that doesn't concern History nor art criticism. In a more radical way, Ramón Gaya refused this same knowledge since he was a very young painter, disappointed by avant-garde. His approach to works of art is close to a mystic attitude. It emerges when he faces Velázquez's painting in Spain, before going into exile in Mexico. His transcendental feeling increases when he visits Venice for the first time, in 1952, and he associates painting with water flow. It is the first step of a sacred identification of arts –painting, poetry, sculpture and music– with nature and its cosmological elements. The Venetian experience gives birth to a new iconic and verbal creativity. Painting always involves an enigmatic duality, keeping features of its mysterious source. The poems that Ramón Gaya dedicated to Michelangelo's *Dusk* are a specimen of his unconventional intermediality, where the diaphanous technique in painting corresponds to the use of logical negation in the verbal language. This linguistic strategy is in line with the essays dealing on the same topic.

PALABRAS CLAVE:

Estética, Benedetto Croce, sentimiento trascendente, pintura, ensayo, poesía, intermedialidad.

KEYWORDS:

Aesthetics, Benedetto Croce, transcendental feeling, painting, essay, poetry, intermediality.

1. Desandar el camino

Entre el V y el IV siglo a. C., Simónides de Ceos fue el primero en monumentalizar, no sin esfuerzo, la palabra poética. Al destacar la relevancia de sus imágenes, quiso que la poesía tuviera el mismo crédito social que la pintura, que se la considerara –al igual que la otra– una τέχνη, una praxis mimética mundana. Era este el cimiento del arte de la memoria para la transmisión de la fama, pero entre las dos Simónides reivindicaba la superioridad de la poesía por ser más perdurable y transmisible, no sujeta al desgaste de un soporte material único (Galí, 1999: 161-173). Eje de esta comparación –la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla– fue la percepción óptica. La imagen verbal pudo reconocerse solo cuando el habla fue transcrita alfabéticamente y la lectura se convirtió en una práctica social, es decir, desde que las palabras quedaron encerradas «tiránicamente para siempre en un campo visual» (Ong, 2006: 21). Sin la escritura y la lectura, Simónides no habría roto con la tradición del aedo y la sacralización del verso, no habría llevado a cabo «la “cosificación” del canto, el encargo y la autoría» (Galí, 1999: 174) que cuajaron en una poética: «Sus juicios acerca de la poesía revelan un esfuerzo de reflexión que se encarna en principios teóricos» (1999: 175).

En el mundo occidental escribir y leer cambiaron radicalmente la manera de pensar y actuar. El vuelco antropológico es tan asumido que se llega a «considerar el texto leído como equivalente de la palabra hablada» (Havelock, 1996: 150). Identificada con el lenguaje *tout court*, la escritura alfabética convierte la voz humana en una metáfora textual: a veces es una nostalgia, más a menudo un dispositivo hermenéutico. La separación entre el viviente y el conocimiento objetivado trajo la actitud analítica, la definición conceptual, la individualidad subjetiva y el largo etcétera que en el mundo helénico desembocó en la filosofía del arte. Tanto para el pintor como para el poeta la cuestión espinosa estribaba en la verdad de la imagen: la semejanza, la apariencia y la imitación ¿alcanzaban el conocimiento? (Vernant, 1975: 133-160). Tras las soluciones y los ajustes de las culturas que se han sucedido a lo largo de dos milenios, en el contexto de la razón endiosada por el siglo de las luces surge una disciplina independiente. La belleza deja de ser una prerrogativa de

la naturaleza. En 1750 la *Aesthetica* de A. G. Baumgarten conecta la belleza con el arte y la eleva a forma de conocimiento sensible, intuitivo pero confuso. Se replantea pues el proceso especulativo que de Kant a Hegel produce grandes novedades, sin desatender los aportes de Shaftesbury y Hume, de Fichte y Schelling. La revolucionaria estetización de la realidad que llevan a cabo los primeros románticos –Heine, Novalis, los hermanos Schlegel, Tieck, E.T.A. Hoffmann entre otros– rompe con el racionalismo metafísico. La segunda mitad del siglo XIX propicia el paso a la autonomía del arte, mientras adquiere una relevancia creciente el pensamiento de lo negativo –Rosenkranz, Kierkegaard, Schopenhauer– hasta reducir, con Nietzsche, el núcleo de la vivencia estética a lo trágico (Givone, 1999: 28-98).

Contra la entropía del arte que parece anunciar el declive del idealismo positivista, Benedetto Croce inaugura el siglo XX con una doctrina heterodoxa que vuelve a hacer de la belleza el eje del acto estético. Su finalidad es la forma perfecta como resultado de la intuición y la expresión, un acontecer simultáneo. Mientras que lo feo tiene manifestaciones múltiples, la belleza pertenece a una categoría única, no admite gradaciones. Queda así revocada de golpe la taxonomía estética que habían elaborado los filósofos de los dos siglos anteriores. Croce considera la obra de arte un evento absoluto: no deviene, es ajena a la tradición, a la Historia misma (Vercellone, 2008: 108-112). El modelo de esta experiencia es lingüístico-poético (Ferroni, 2016: 650): la intuición estética se expresa a través de la poesía en tanto que lengua materna del género humano (Croce, 1990: 34). Si se exceptúa una relevancia pragmática para la historia de la cultura y la sociedad, según Croce los géneros literarios no evolucionan (Ferroni, 2016: 659). La belleza fundada en la experiencia poética es universal e indivisible, ningún aparato teórico y preceptivo puede reglamentarla *a priori*. Queda así descartada la estética que de la antigua equiparación de Simónides de Ceos llega a Horacio y se propaga en el mundo occidental con la fórmula *ut pictura poesis*, un *topos* afortunado «desde Aristóteles hasta finales del siglo XVIII» (Galí, 1999: 367). En nombre de la belleza ínsita en las formas artísticamente logradas, cualesquiera que sean, las técnicas artísticas son para Croce medios empíricos de una experiencia interior ya dada y completa, no necesita conceptualización alguna y su materialización es evocativa. Ramón Gaya conocía la obra del filósofo italiano. Desde que se había establecido en Roma en 1956, había estrechado amistad con la hija, Elena Croce, y el grupo de intelectuales que María Zambrano –amiga entrañable– frecuentaba con asiduidad. Sin embargo, su drástica oposición a la estética y al conocimiento histórico del arte se remonta a la adolescencia.

2. «La obra no es más que un tránsito»

Innumerables veces Ramón Gaya ha contado el desengaño que sufrió en París al mirar por primera vez en persona la pintura de vanguardia. Saliendo de Murcia con diecisiete años y medio, defraudadas las expectativas que habían despertado las obras vistas en los catálogos, el jovencísimo pintor reacciona con vehemencia no solo contra la vanguardia, sino que se indigna también por la mercantilización capitalista del arte. En el informe que le envía a Juan Guerrero el 19 de mayo de 1928, observa: «En París se vende la pintura por metros; como los solares por construir. [...] Las señoras francesas que compran cuadros, no puede Vd. figurarse el gesto de comprar alfombras que tienen. A mí siempre me parece que van a decir: “¿No tiene ninguno más pequeño? Yo no pensaba gastar tanto”» (Gaya, 2016: 97).

Esta pequeña anécdota es un indicio de aquella temprana sacralización de la pintura que al poco tiempo Ramón Gaya empezaría a testimoniar por escrito. Descartando *a priori* el discurso especializado de la crítica, con un estilo más literario que conceptual empieza a desbrozar polémicamente los mayores obstáculos: el «arte artístico» de los pintores modernos, la historia del arte que aquilata valores y periodizaciones, el peritaje de los expertos que tratan los cuadros como objetos. Contra los paradigmas culturales que se afirman en el siglo XX, el disidente Ramón Gaya enarbola la «creación», lexema polisémico donde los haya. ¿En qué consiste, pues, su acepción particular? Desde sus comienzos precoces Ramón Gaya mantiene con la pintura una relación fenomenológica inversa, pues reniega del rol dominante del artista con respecto a su propia obra. Ante el poder que emana de ciertos cuadros, concibe al pintor como un viviente que se desprende de cualquier conocimiento y se entrega dócilmente a la manifestación misteriosa que lo involucra. Es una actitud cercana a la del místico.

Habría que esperar varias décadas para que destacados académicos de los *Visual Studies* abordaran el vitalismo de la imagen laicamente, ajenos a cualquier fe religiosa o creencia irracional. Es un desafío antropológico que de momento deja en suspenso varios interrogantes. Tras el colapso postmodernista de los métodos, la cuestión más espinosa tal vez sea establecer qué tipo de vida alberga y manifiesta la imagen (Mitchell, 2020: 118-128). Hubiera sido un falso dilema para Ramón Gaya, quien ha identificado siempre el arte con la naturaleza y en esta acepción la considera «*natal* y no artificial», pues «se trata de una “criatura viva” y no del resultado más o menos afortunado de una actividad productiva de los hombres» (Pardo, 2006: 62). En la carta a Fernández Mazas, «Velázquez desmedido», escrita en Madrid en 1935, el pintor veinteaño sostiene que «en arte, la ciencia tiene un papel limitado» y que Velázquez forma parte de «hechos y seres» que «ocupan más espacio que el

conocido» (Gaya, 2010: 712-713)¹. A continuación, airea la idea germinativa de los lienzos que viven y avasallan:

El camino que nos lleva al interior de *Las Meninas*, a lo más profundo de *Felipe IV joven*, a lo más escondido de *Mariana de Austria*, es (oídme) el amor, el éxtasis, la sangre (que también se ve a Velázquez con la sangre), el arrobó, la desnudez. Sí, desnudo, desnudo es como hay que acercarse a los *Jardines de la Villa Medici*. Desnudo y virgen. Para estar delante de un Velázquez es necesario olvidar mucho, es decir, *volverse* inédito, que es la más fuerte y cierta virginidad: la segunda, la reconquistada [...]. Frente a *Las Meninas* (mirando apasionadamente) dejamos de ser nosotros, esas figuras viven más, nos arrebatan el vivir, nos anulan, nos despojan de nuestra inteligencia y hasta de nuestra memoria (Gaya, 2010: 713; cursiva del autor).

Es un pasaje clave para enfocar el ensayo «Homenaje a Velázquez», fechado en «México, 1945». Una primera versión, casi coeva de esta carta, se perdió. En verano de 1936 la iba a publicar *Cruz y Raya*, la revista de José Bergamín, como se lee en una carta a Juan Guerrero (Gaya, 2016: 191-192). Sobrevino la guerra, la derrota, el exilio. Poco propenso a hablar de las adversidades que tuvo que encarar, Ramón Gaya se limita a escribir sobre pintura y las artes en general. Sin ser nunca una estética, leídos en filigrana sus textos implican siempre una ética. No hay solución de continuidad entre el «pintor que escribe» —como solía definirse— y el hombre: el uno y el otro le restan importancia a la identidad, a la primacía del sujeto, a la voluntad de poder.

Los rasgos bosquejados en «Homenaje a Velázquez» son tan decisivos que este texto constituirá el segundo capítulo de *El sentimiento de la pintura*, el libro que Ramón Gaya publicaría en Roma y en Madrid en 1960. Se remonta pues a los años de la primera juventud del autor una interpretación de Velázquez que luego extendería a la pintura en general. La premisa es que no se trata de «una preferencia pensada, sino sentida, y no sentida por mí, sino en mí» (2010: 52). Hago hincapié en la acepción sensorial del verbo *sentir*, ya que la metafísica de Ramón Gaya no prescinde del cuerpo ni cuando designa el arte como «alma». Opuesta a la moderna identificación filosófica del espíritu con el *cogito* cartesiano (Galimberti, 2002: s.v.), el «alma» es el principio creador relacionado con la respiración y el movimiento, pues es «del alma de donde brota el arte, y adonde vuelve, después de una sucia materialización, de un desdichado paso por la tierra, como a su pozo único» (Gaya, 2010: 53). La metáfora del «pozo» remite a la profundidad oscura, lo opuesto a la superficie evidente de una obra pintada. En «Homenaje a Velázquez» queda trazada

¹ La carta no está recogida en el volumen de las *Cartas a sus amigos* (Gaya, 2016).

la paradoja del arte dinámico, ajeno a la evolución y a la historia, atemporal en tanto que vida:

El arte no progresa porque el progreso es tiempo, y el arte es la negación del tiempo, no quiere de él ni la eternidad. El gran arte palpita, o mejor, el gran arte está siempre –no nos atrevemos a decir que existe– fuera del tiempo, por lo mismo que está fuera de la estética, de la belleza, de la fealdad, de la utilidad, de la nacionalidad, de la expresión, de la fantasía, del estilo, es decir, porque vive sin cuerpo (Gaya, 2010: 58-59).

¿Qué queda entonces de la invención del cuadro, ese «fruto de la dramática confrontación de la nueva imagen con su propio estatus, con sus propios límites?» (Stoichita, 2000: 10). Ramón Gaya prescinde hasta de la definición pragmática del cuadro. Años después, en *Velázquez, pájaro solitario*, su otro libro célebre, de 1969, al afirmar que el pintor sevillano se ponía al servicio de la naturaleza, escribe: «La composición de un cuadro está siempre sujeta al cuadrado, al rectángulo inicial; más aún, es hija directa suya. Sin marco, sin el límite del marco no llegaría a formarse jamás una composición» (Gaya, 2010: 116). Subyace en Ramón una convicción antigua, la que guía su propia pintura, porque «el arte escapa, el alma que es el arte escapa a la obra, de la obra. La equivocación ha sido siempre pensar que la obra de arte era como una ratonera, un cepo seguro, una caja guardadora, un estuche» (Gaya, 2010: 59).

La proposición consecuente de este entimema abriga una idea tan chocante como firme y perdurable: «la obra no es más que un tránsito» (Gaya, 2010: 59). El arte y no el artista es el móvil de obras metaforizadas como «cuerpos que los historiadores tomaron por el arte mismo, y que son, en realidad, lugares únicamente, lugares casi santos» (Gaya, 2010: 60). Es pues imprescindible no confundir la creación con la invención: «Un invento, el más maravilloso, es siempre una construcción muerta, un artefacto que funciona, sí, pero que no vive; y crear es, como se sabe, dar vida. Dios no inventó al hombre, lo creó» (Gaya, 2010: 56). En una anotación exenta, de 1940, este planteamiento subversivo queda sintetizado en un aforismo: «En arte, que no es inventar, todo existe ya de antemano» (Gaya, 2010: 260).

3. Un mito antiguo

Dada esta actitud, ninguna maravilla es que Ramón Gaya no ordene cronológicamente sus escritos. Por ejemplo, «El sentimiento de la pintura» –capítulo inaugural del libro homónimo– lleva la fecha «*Italia, 1959*» y empieza ampliando

un fragmento de las primeras impresiones que tuvo el autor al llegar a Venecia por primera vez, en julio de 1952. En su *Diario de un pintor* queda el testimonio de una experiencia iniciática (Gaya, 2010: 400-401). El exordio del libro es deslumbrante, pero resultaría más asequible a la luz del segundo capítulo, es decir, ese «Homenaje a Velázquez» redactado mucho antes. Es allí donde Ramón Gaya estrena su glosario particular desde un ahistoricismo originario y sin fisuras. Al emprender a los ochenta años la publicación de su obra completa, declara el autor en la «Nota» previa:

Nada de orden cronológico. ¿Por qué? Pues... porque al tratarse, en este caso, de los escritos de un perfecto desconocido, los tanteos, los balbuceos de juventud aparecerían sin apoyo alguno, desamparadísimos. Por eso esta *Obra Completa* (en vez de empezar por el principio, es decir, por unas infantiles prosas muy *ramonianas* de forma aunque no de fondo, y publicadas en *Verso y Prosa* contra el parecer de mi padre y con el empeño de Jorge Guillén) se empezaría por los dos libros míos más firmes y maduros: *El sentimiento de la pintura* y *Velázquez, pájaro solitario*. Tampoco me gustaba un orden cronológico al revés, y dado el discurso... *entrecortado* de mis escritos, lo mejor era confiar en una ordenación suya interna (Gaya, 2010: 25).

En el primer capítulo de *El sentimiento de la pintura* destaca el recurso a los cuatro elementos de la cosmogonía helénica, sometida en Occidente a un sinfín de actualizaciones mitológicas. Con ella Ramón Gaya elude la catalogación corriente de las artes: «me parecía entrever que los Cuatro Elementos Naturales son, acaso, las puertas vivas, comunicantes, por donde la realidad se abre paso hacia nosotros» (Gaya, 2010: 47). Al pintor le atribuye el agua, «por un milagroso acto de transparencia»; al escultor la tierra, «autoritaria, firme [...], maternal y ciega»; al poeta el aire, «lleno de una metafísica balbuceada, entrecortada»; al músico el fuego, el «más fantasmal de los cuatro elementos; [...] aunque visible, no acababa de ser una presencia absoluta y, sobre todo, no logra... permanecer» (Gaya, 2010: 47-48). Sin embargo, el pintor admite que este reparto no pretende ser «una *teoría* sobre el origen natural de las artes, sino una... *sospecha*» (Gaya, 2010: 48; cursiva del autor). Ante este remedo del acto racional, le parece dudosa la distribución de las artes entre las «cuatro almas vivas» de la realidad «una y única» (Gaya, 2010: 51). Tal vez sea útil recordar que los Estoicos diferenciaban la «división» de la «partición», siendo esta «la enumeración de las *partes* que componen el todo» (Abbagnano, 1974: s.v.; cursiva del autor). Ramón Gaya procede de manera análoga. Entre las artes que comparten la misma ontología o «alma», la pintura que en «Homenaje a Velázquez» concebía como un «tránsito» es configurada ahora como el agua que fluye. La imagen cosmológica ha reemplazado el concepto.

Visualización, verbalización y práctica pictórica van de la mano. La novedad semántica tiene hondas repercusiones en la creatividad icónica. Al llegar a Venecia, la ciudad que le parecía tan tópica en las postales, Ramón Gaya reacciona con la mudez del asombro. Escribe en el *Diario de un pintor*: «Hace dos o tres días que estoy aquí, en Venecia, y no he podido, no he sabido anotar nada en esta especie de diario que... no lo es. Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, y como anonadado, medio vencido» (Gaya, 2010: 400). El estupor lleva a uno a reconocer que no es lo que creía ser y a abrirse al sentimiento de una misteriosa consonancia con la exterioridad, un inesperado lugar de la vida (Gargani, 1986: 12). Ramón Gaya necesita estrenar una simbolización verbal más acorde a su vivencia, se le ocurren palabras jamás usadas antes de ese julio de 1952. En una entrada sucesiva del diario, comparando a Giovanni Bellini con Tiziano, nombra con circunspección –véase, por ejemplo, el uso de los puntos suspensivos– el sentimiento de la pintura y las imágenes que de él derivan. La pintura es ahora una encarnación líquida y subterránea, un agua que incesantemente fluye:

–no creo en los precursores, y en realidad no existen: creo en la pintura, en la sustancia y... el *sentimiento* de la pintura, de una pintura sola y única, vivida, siempre impertérrita; y creo en... su *paso*, en su ir, subterráneamente, pasando–. En Bellini, la pintura –la Pintura– *pasa* por él –con su carnosidad de... agua subterránea–, aunque, claro, no se embalsa, no se ensancha, como sucede cuando esta desemboca en un Sesshu, en un Tiziano, en un Velázquez, en un Rembrandt (Gaya, 2010: 402; cursiva del autor).

Siete años después, en el primer capítulo de *El sentimiento de la pintura* los hallazgos de entonces son ya metáforas hiladas, una conquista semántica permanente. En Venecia, en la superficie del agua/pintura afloran apariciones humanizadas, obras que esquivan el arte artístico, que no pertenecen a una escuela y ni siquiera a una nación, que solo son huellas del arte que está de paso. El cuadro que por antonomasia le da carta de existencia figurativa a esta heterodoxia es *El nacimiento de la pintura*, un gouache de 1958. En el primer capítulo de *El sentimiento de la pintura* Ramón Gaya comenta la circunstancia que lo llevó de la imagen verbal a la imagen icónica del gouache:

Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio; era que, a partir de entonces, el sentimiento pictórico no lo veía ya más como cualquier otro sentimiento del arte –el de la música, el de la poesía, el de la escultura–, porque ahora lo

había individualizado y le encontraba como un dejo especial, casi una motivación de otra índole (Gaya, 2010: 43).

El pintor testimonia pues la simultaneidad de la intuición y la expresión lírica a la manera de Benedetto Croce, pero únicamente por lo que atañe al proceso de la creación, ya que jamás accedió a elaborar una estética. Ni revela tampoco si el guache precede a la reflexión o viceversa: aunque es posterior, el testimonio escrito pasa por alto la cronología, la cuestión no es historiable, el sujeto creador queda en entredicho. En una carta a Tomás Segovia, escrita en París el 9 de julio de 1952, Ramón Gaya le expresa al amigo su gratitud por haberle elogiado «Portalón de par en par», fechado en «México, 1947», texto que constituiría el tercer capítulo de *El sentimiento de la pintura*. Velando por una redacción clara de sus intuiciones, el autor añade: «todas las escribo como si fuesen continuación unas de otras, y *juntas* es como tendrán que verse un día, con un poco de suerte» (Gaya, 2016: 240; cursiva del autor).

Ramón Gaya vuelve una y otra vez sobre sus páginas, integrándolas sin desmentir incluso si a veces se hace eco del pensamiento de Benedetto Croce. En su *Breviario de estética*, el filósofo italiano insiste en que el arte «es una verdadera síntesis estética *a priori*, de sentimiento e imagen en la intuición», dando por sentado que la intuición artística que apunta a la forma bella es «siempre intuición lírica» (Croce, 1967: 40 y 35). Sin embargo, en Ramón Gaya, la temprana aversión a la estética es inapelable, en particular por lo que atañe a la forma perfecta: «El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por tanto, separarse de ella para contemplarla» (Gaya, 2010: 32). El arte no representa, aparece. La proscripción de la mimesis es rotunda.

Retomemos *El nacimiento de la pintura*, una obra paradigmática. Enlazados, el escrito y el gouache se interpretan mutuamente. En uno y otro *medium* se refuerza la paradoja de la individuación y la indefinición. Analicemos brevemente el comentario. Por un lado, el pintor materializa la sustancia común del «alma» en el oxímoron de la «Venus cochambrosa». La obra surge «de entre aquellas aguas espesas, usadas»: la hermosura y la suciedad juntas, un escándalo según la estética de Croce, pero no para Ramón Gaya, quien deshizo el ideal de belleza. Por ser la «actualización de algo que ya es eterno en principio», como todo lo humano la belleza que se materializa es «ella también, sumamente impura, defectuosa, expuesta, movable» (Gaya, 2010: 230). El pintor escribía esto en 1960, dos años después de pintar su diosa anómala que, en *El sentimiento de la pintura*, describe de manera reticente. Poner límites es, para Aristóteles, «la condición del conocimiento» (Abbagnano, 1974: s.v.), pero Ramón Gaya emprende el camino contrario, se escuda en una serie de negaciones lógicas que insinúan múltiples posibilidades. Signo bifronte, la negación marca una

distancia con respecto al objeto negado y remite no tanto a lo contrario, sino a lo diverso, sin necesidad de determinar su contenido (Virno, 2013: 36-38). Negación tras negación, Ramón Gaya le atribuye a su «Venus cochambrosa» una consistencia fronteriza, híbrida:

No se trata, desde luego, de un sentimiento del color, ni de la luz, ni de la *apariencia* del mundo –como se suele creer–, sino de un sentimiento, me atreveré a decir, de... la *carne*, no de la corporeidad –ese había sido el error al pensar en la “apariencia”–, no de la corporeidad de la carne, sino de su sustancia. Y una sustancia, que me parece ser líquida, no era, sin embargo, la sangre, ya que la sangre sigue siendo cuerpo. Decir que el pintor posee algo así como un sentimiento de la realidad no logra caracterizarlo, porque el novelista, o el poeta, o el escultor, incluso el músico sufren de ese mismo sentimiento (Gaya, 2010: 43-44).

Como si estableciera un umbral, la negación conlleva un más allá heterogéneo, omnicomprensivo pero indiscriminado (Virno, 2013: 109-110). Dejada en suspenso la naturaleza de su «Venus cochambrosa», Ramón Gaya retrocede al terreno común, es decir, al sentimiento sin atributos que atañe a las artes en general. Benedetto Croce se limitaba a hacer del sentimiento la materia prima de la poesía, siendo la intuición poética la que plasma la expresión estética (Ferroni, 2016: 650). Ramón Gaya, en cambio, concibe «un sentimiento único, central, grande, de embeleso profundo ante la realidad, que parece mover, sin distinción alguna de oficios, a todos los artistas creadores» (Gaya, 2010: 46). Manteniendo con firmeza su posición antiartística, Ramón Gaya «parece hacer hincapié en lo que *no es*» (Moreno Aguirre, 2018: 129; cursiva de la autora). En una de sus «Anotaciones de diario inéditas», de 1963, el pintor especifica que no suele adentrarse en la idea sino en el pensamiento y que este «no tiene desarrollo, se formula, se expresa, eso sí, lo más claramente posible, pero no se explica» (Gaya, 2010: 591).

Tal vez por faltarle la explicación, Croce no se atrevió a declarar la equivalencia de todas las artes (Vercellone, 2008: 115-116). Pero Ramón Gaya, tan independiente siempre, sí dio ese paso, aunque luego guardó silencio. Es otra de sus estrategias discursivas, ya que el silencio produce un vacío textual que es parte integrante del mensaje, pues lo que falta también significa (Van den Heuvel, 1985: 67). Sumirse en el silencio levanta la expectación, es una apertura comunicativa. La parte implícita del decir atesora un caudal simbólico, «constituye el material básico con el que juega el poeta, y los aspectos de la misma que ni siquiera están aún lingüísticamente formados (visuales, sonoros, táctiles...) los que trabajan el músico, el pintor o el escultor» (Pardo, 2010: 181-182). En el cuarto capítulo de *El sentimiento de la*

pintura —«El silencio del arte», fechado en «*México, 1951*»— Ramón Gaya metaforiza con el silencio la naturalidad originaria, porque «a una obra de arte no se le puede poner cosas encima ni dentro; no se le puede prestar nada, dar nada *desde fuera*. El arte no es vestir, sino desnudar» (Gaya, 2010: 79; cursiva del autor).

Omitir escribiendo es un proceso análogo al desnudar pintando. Los *media* son diferentes, la intención es única. Ya en «Velázquez desmedido» de 1935 Ramón Gaya connotaba la desnudez del espectador como una virginidad reconquistada a fuerza de olvidar lo aprendido. Cuarenta años después, en su beligerante «Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)», fechado en «*Roma, 1975*», el autor arremete contra el arte artístico y las disciplinas histórico-estéticas, contraponiendo el «entender» del experto al «comprender» del hombre común. Sin embargo, cuando trata de definir el arte creador, Ramón Gaya oscila una vez más entre sobrentendidos y énfasis ortográficos: «podría decirse que la creación *no va a ninguna parte*, sino que... *viene*, viene de muy lejos y muy dentro hasta alcanzar una superficie real, de la realidad» (Gaya, 2010: 934). Y más adelante, tras descartar el origen divino del arte «puesto que lo divino nos llega siempre de arriba, de la claridad de arriba» (Gaya, 2010: 936), el autor insiste en el origen sagrado del arte creador. Cabe subrayar que lo sagrado remite a lo «“separado” y “otro” respecto al mundo humano» (Galimberti: 2002: s.v.). En efecto, en la topología particular de Ramón Gaya el arte «nos llega de muy lejos y de muy abajo, como de un abismo, pero no de un abismo de caer en él, sino de un abismo de nacer de él; de allí debió de venir también la filosofía: otra hermana, otra agua» (Gaya, 2010: 937). El autor fue coherente al desechar el orden cronológico cuando reunió sus «azarosos, desperdigados y desordenados escritos» (Gaya, 2010: 25). Estas figuraciones arrojan nueva luz sobre el rumbo que había impreso a su pintura tras descubrir Venecia, la ciudad a la que no se cansó nunca de volver.

Retomemos ahora *El nacimiento de la pintura*, el gouache de 1958. No lo miraríamos igual sin las palabras del pintor, escritas en circunstancias diversas. El alcance iconológico de la composición no se da a primera vista. Los textos fabrican el significado del gouache y el gouache visualiza los enunciados del texto, se transforman mutuamente en la relación (Marin, 1993: 9). Todo es solidario. Por un lado, la descripción reticente de la «Venus cochambrosa» tiene su correlato pictórico en lo inacabado del encuadre, el *non finito* que desde el Renacimiento sigue exhibiendo la actividad del creador, a la vez que solicita en el espectador una imaginación comprometida (Baum, Bayer y Wagstaff, 2018: 14). Por otro, la ontología abismal de la pintura permite comprender, sin explicarlo, la sacralización de la joven que emerge «de entre aquellas aguas espesas, usadas» (Gaya, 2010: 43). Es un lugar degradado y anónimo de la ciudad, un contexto inusitado para una Venus.

En «Portalón de par en par», veinte años antes de pintar este gouache, Ramón Gaya había dicho que «el artista es, necesariamente, un hombre que resta» (Gaya, 2010: 62). Se refería también a su propia pintura difuminada, sin contornos. Lo testimonian sus obras aún más evanescentes después de descubrir Venecia, con o sin la presencia del simbólico vaso de agua: la transparencia materializada, la mediación visual de lo diáfano que según Aristóteles posibilitaba la percepción de lo oculto, su epifanía. Se necesitaba lo diáfano para sacar los entes de su oscuridad indeterminada (Vasilii, 1997: 277-280).

Sin embargo, la atmósfera de la «Venus cochambrosa» es sombría. ¿Por qué? Retratada de perfil y tres cuartos, la criatura hermosa carece de los rasgos típicos de la Venus pintada innumerables veces a lo largo de los siglos. De pie o reclinada, seductora o indiferente, desde el renacimiento toscano de Sandro Botticelli hasta el primitivismo ruso de Mijaíl Lariónov no hay Venus que no encarne el desafío al deseo masculino, la promesa del placer situada en paisajes idílicos o interiores de lujo. Por el contrario, en el sucio rincón veneciano la pintura encarnada de Ramón Gaya tiene una actitud remisiva y absorta, la cabeza agachada, la melena recogida en un moño, su desnudez escultórica velada por una ligera tela blanca. Es el único punto luminoso del gouache, el detalle sensual que se adhiere al cuerpo joven como la «*draperie mouillée*» del desnudo femenino griego: «los primeros escultores sabían que el ropaje puede volver la forma más misteriosa y a la vez más comprensible» (Clark, 1981: 81). Realza el aura enigmática de la figura el cromatismo oscuro del conjunto, la mezcla de grises y ocres apagados que simbolizan la misteriosa creación de la obra si atendemos a un pasaje clave de «Naturalidad del arte». Aquí el uso del paréntesis es otro recurso ortográfico de la prudencia asertiva del pintor:

(Acaso la filosofía, en su obsesión por la luz, aferrada, condenada, autocondenada a ese noble delirio suyo de la luz, no ha podido, como en cambio pueden la religión y la creación, *detenerse a tiempo* ante tal o cual santa zona de oscuridad, esas zonas que guardan con tanto celo algunas muy evidentes verdades indemostrables, y que, claro, no pueden ser tocadas, analizadas, iluminadas, sino tan solo *percibidas* en su oscuridad.) (Gaya, 2010: 937; cursiva del autor).

De espaldas a la Historia del arte, esta percepción implica presencias vivas, obras que acuden naciendo, apariciones sagradas de la naturaleza: «Por eso las pinturas de Gaya deben ser miradas de acuerdo con las prescripciones que él mismo señalaba para mirar los cuadros de otros pintores» (Pardo, 2011: 147). Las mismas prescripciones valen también para leer sus poemas, especialmente los que versan sobre arte. Entrevistado por Elena Aub en 1981, dijo el pintor: «La percepción se

tiene muy pronto, pero se carece de verbo: en arte lo último es el verbo» (Gaya, 2007: 110). A él le llegó muy pronto, repartido entre dos géneros de escritura: el ensayo y la poesía. Lírico el uno, conceptual la otra, tienen el mismo origen, el sentimiento que conecta todas las artes.

4. Algo

Hablando, Ramón Gaya solía ser más tajante. A Nigel Dennis, que en 1983 le pregunta por la relación que unifica su obra como pintor y como poeta, contesta: «La poesía no es *una* de las artes. La poesía está en *todas* las artes. La poesía es algo que está en el hombre, un sentimiento que está en todos» (Gaya, 2007: 230; cursiva de Nigel Dennis). Dicho así, sería lo más cercano a la estética de Benedetto Croce si no faltara un pasaje fundamental, la necesaria transformación lingüística de ese sentimiento. La intuición poética que para el filósofo posibilita el acto estético tiene que pasar por la verbalización. No es así para Ramón Gaya, que añade: «yo creo que soy poeta y que tengo caudal poético. Lo que pasa es que creo que ese caudal poético que poseo lo expreso mejor en la pintura que en la poesía. [...] Entonces creo que soy poeta, porque en definitiva no se trata más que de eso, pintando» (Gaya, 2007: 230-231). Al filo de esta equivalencia y reversibilidad, ¿es Ramón Gaya pintor también cuando escribe versos de argumento artístico? Se reconoce en los poemas la temática de los ensayos, pero más circunscrita a la actividad del pintor, entendida como un rito sacrificial, el que trae a la presencia lo sagrado –alma o vida o naturaleza– que late en una oscuridad sin fondo. Así leemos, por ejemplo, en el terceto final del poema *De pintor a pintor*: «Pintura no es hacer, es sacrificio, / es quitar, desnudar; y trozo a trozo, / el alma irá acudiendo sin trabajo» (Gaya, 2010: 637). De los cuatro magníficos sonetos reunidos bajo el título «Del pintar», fechados en «*España, 1978*», el más esotérico tal vez sea *Mansedumbre de la obra*, donde la relación entre lo oculto y lo manifiesto «se concibe abismalmente como un recíproco llamarse y prestarse oído, como un darse cita, que no los resuelve el uno en el otro, sino que los mantiene suspendidos en el límite de un abismo» (Agamben, 2006: 55).

La cita es el pivote entre una y otra dimensión, la apariencia perceptible de la obra y su más allá incógnito, abismal. Ramón Gaya, fiel al misticismo de su juventud, a Nigel Dennis le reitera sintéticamente lo que ya había escrito en *El sentimiento de la pintura* (Gaya, 2010: 49-50), es decir, que la obra «debe ser esperada [...], uno debe estar delante de la obra lo más despojado de sí mismo que pueda, y *recibir* la obra, que la obra le *llegue* a él» (Gaya, 2007: 224; cursiva de Nigel Dennis). En este caso, esperar es aguardar sin certezas ni cálculos. Cabe la esperanza, una pasión que

entorpece la eficacia (Bodei, 1997). Cabe el deseo, una falta que debilita el sujeto. Así vivió siempre Ramón Gaya, quien empieza su sobrio *Autorretrato* de 1960 con esta declaración: «Mi propia pintura, a lo largo de cuarenta años de trabajo, quiero considerarla sólo como una *proposición*, como un continuado... *boceto provisional*» (Gaya, 2010: 244; cursiva del autor).

En el *médium* de la escritura, sus poemas expresan esta precariedad cimentando el mensaje en la negación, una estrategia especialmente llamativa en los sonetos dedicados a una escultura de Miguel Ángel, donde el pintor es un espectador. Su actitud no cambia, en este caso también espera y la llegada de la obra tiene lugar. Lo revelan los tres sonetos de «Para *El Crepúsculo* de Michelangelo» y otro titulado «Para el crepúsculo», que permaneció inédito en vida del autor (Gaya, 2010: 638-639, 658). Al igual que en una prueba de artista, en este soneto es donde se detecta el núcleo de las intenciones del poeta, cautivado por la obra de Miguel Ángel desde que pudo verla en persona durante su primer viaje a Italia, junto a Juan Gil-Albert, Clara James y Concha de Albornoz. En el *Diario de un pintor*, el 28 de julio de 1952 escribe en nombre de todos acerca de las cuatro alegorías de la Capilla Medici:

sentimos que perdemos pie, que se nos quita de pronto, y como de cuajo, de ese lugar *seguro* del espectador, quedándonos entonces un poco a la deriva, sin sitio, medio perdidos. Aquí no se está, propiamente, delante de esculturas, ni, por supuesto, de... *personas*, sino delante de cuatro enigmáticos abismos, sin fin, sin fondo, insondables, acaso... infernales. Es como si aquí se hubiese *transgredido* algo (Gaya, 2010: 413; cursiva del autor).

Quedémonos con el cierre de esta página de diario: «algo». A falta de nombres apropiados, tras definir las estatuas como «cuatro enigmáticos abismos, sin fin, sin fondo, insondables, acaso... infernales», Ramón Gaya pasa a la enunciación impersonal y se aferra al pronombre «algo», un cuantificador indefinido existencial, que es frecuente en sus escritos, al igual que la negación lógica. Cuando rechaza los paradigmas estéticos de la tradición y la vanguardia el autor usa más las conjeturas que las aserciones. El *héteron* platónico que conlleva la negación lógica –ambivalente e intersticial– permite decir la imposibilidad de conectarlo todo en el ámbito del lenguaje (Virno, 2013: 124-125). En Ramón Gaya es la herramienta estilística que remite a la naturaleza sagrada, separada, inabordable de la obra de creación. Una cuestión candente que el poema *Para el crepúsculo* cifra de manera ejemplar según el modelo métrico del soneto inglés. Con las negaciones distribuidas en los cuartetos y el pareado, el sujeto lírico testimonia una transfiguración, el paso de lo inanimado a lo animado que se sustrae a clasificaciones unívocas: «Es un Algo que vive, / que es hermoso sin serlo, / que es de todos, de todos, / pero acaso no es nuestro. // Es igual

que un enigma / –pero no es un secreto– / esta aquí, entre los vivos: / no nos sirve el saberlo. // Está aquí, casi existe / –se le siente en silencio– / nos esquivo constante, / pero es fiel como un perro. // Es un *algo* que es libre / sin salir de aquí dentro» (Gaya, 2010: 658).

La estatua se menciona con un cuantificador indefinido que tiene valor de sustantivo, ya que lo precede el artículo indefinido «un». En el primer verso el referente prodigioso aparece con mayúscula («un Algo», v. 1), en el penúltimo en cursiva («un *algo*», v. 11). El énfasis tipográfico representa el realce prosódico del asombro tras el intento parcialmente fallido de atribuirle al referente unas cualidades ciertas. Todas las proposiciones relativas que, de verso en verso, modifican «un Algo» (v. 1), son modificadas a su vez por sendas negaciones, hasta llegar a «un *algo*» (v. 11) que tampoco se libra del retoque postrero. Al final, el espectador llega a una constatación paradójica: «Es un *algo* que es libre / sin salir de aquí dentro» (vv. 11-12). La negación perturba el funcionamiento de la representación (Virno, 2013: 53). Sucede también en los tres sonetos de «Para *El Crepúsculo* de Michelangelo», que Ramón Gaya dio a la imprenta. Su sentimiento de la escultura estrena aquí otro recurso retórico, el apóstrofe. La forma pronominal de la segunda persona singular, que implica la presencia de un hablante, estrecha una relación más íntima con la estatua. Ahora el yo lírico subyacente la tutea y la somete a écfrasis que muestran la transfiguración *in fieri*. Aunque se anima, la estatua participa de varias formas de ambivalencia: la pétreo y la carnal, la eterna y la perecedera, la dinámica y la inmóvil. Quedan a mitad de camino las tentativas de identificar el *Crepúsculo*: un desnudo masculino recio pero indefenso, pensativo el rostro apenas esbozado, el pie derecho sin acabar, hundidos para siempre sus dedos en la piedra. El terceto final de cada uno de los poemas confirma la desorientación epistémica del espectador. Dicen respectivamente: 1, «Al borde de un abismo te has quedado: / ya no puedes bajar hasta nosotros, / ni a tu centro de piedra devolverte»; 2, «Eres algo que vive y que no vive. / Ni eterno ni mortal: eres presente / sucesivo, ya quieto, aún tembloroso»; y 3, «Todo en ti se ha citado para irse: / queda un Algo, es un algo verdadero / que no cede ni actúa: embebecido» (Gaya, 2010: 638-639).

Para los lectores de Ramón Gaya este desacoplamiento sustancial no es nuevo, sobre todo a partir del libro *Velázquez, pájaro solitario*, su interpretación más original de la pintura. Al *Crepúsculo* de Miguel Ángel el autor le resta las cualidades obvias de la visión estética, del mismo modo que a la obra de Velázquez le sustrae el color, el dibujo, la composición. Es una deliberada «abstinencia pictórica» que acaba en una «valiente deserción del arte, ¡del Arte!», una actitud que se encuentra de manera más o menos consciente «en todos los verdaderos creadores» (Gaya, 2010: 109). No por nada en *Velázquez (Soneto con estrambote en prosa)*, fechado en «España,

1977», el pintor/poeta compendia tanta privación en el cuarteto inaugural: «Mucho ha sido borrado por su mano: / lo ideal, lo perfecto, la belleza; / la misma fealdad, con su tristeza, / se ha disuelto en el aire soberano» (Gaya, 2010: 631). Anticipando el desarme parcial de la estatua de Miguel Ángel, el desarme parcial de los cuadros de Velázquez se comenta en el estrambote con un planteamiento lingüístico análogo. Los lienzos «no son obras, sino, seres, es decir, esas obras nuestras que ni son obras ni son nuestras. Pero ese Algo, en cambio, ese “algo” *animado* que nos parece ver, o entrever, o entresentir, detrás mismo de la realidad, no es que acuda, sino que está siempre y desde siempre en ella, escondido y como agazapado en ella» (Gaya, 2010: 632; cursiva del autor). El mismo cuantificador indefinido aparece en el estrambote tres veces más, con letra mayúscula y cualificaciones vacilantes. El anhelo de trascendencia de Ramón Gaya es incompatible con cualquier forma de plenitud, totalidad, perfección. La transparencia de un vaso de agua o de un florero, tantas veces pintados en sus cuadros, excluye la visión directa de la realidad, su inteligencia conceptual y mimética.

En *La frente del atardecer*, fechado «Roma, 1962», el autor expone una premisa crucial: «Parece que Tiziano decía del atardecer que “es la hora de la pintura”. Se comprende que él lo pensara así –aparte de ser posiblemente cierto–, pues sus cuadros son como algo arrancado a esa riqueza final del crepúsculo» (Gaya, 2010: 248). Al igual que Velázquez, su otro pintor favorito despoja y prescinde. Ramón Gaya destila por escrito esta experiencia reveladora, recordando una puesta del sol en la isla de San Giorgio, en Venecia. La contempla desde la orilla de la Piazzetta, un lugar que pintó más de una vez. Al finalizar el día la exterioridad pierde su nitidez, se entrega poco a poco a las sombras: «En el atardecer la luz parece haber... *escogido* por fin; se ha decidido por algunas cosas, por algunas formas, por algunos relieves, y nos entrega una realidad, diríamos, filtrada» (Gaya, 2010: 248). Poco a poco la prosopopeya del crepúsculo suaviza volúmenes y contornos hasta cumplir «una transfiguración de altura, de hondura, y no una simple metamorfosis», como si la naturaleza detuviera su curso, «como si ella, en su sustancia misma, renunciara, abdicara». Y tras varios conatos de descripción del fenómeno, admite el autor: «Desde entonces, el atardecer sería para mí, no ya como algo misterioso, sino como un Misterio» (Gaya, 2010: 251). En prosa o en verso, nombrar lo que se percibe y no se explica deja en suspenso la literalidad de la palabra, fomenta la creatividad lingüística para que al menos conste la experiencia, a la manera de los místicos (Sanmartín, 205: 157-169). Es así como Ramón Gaya afronta con el pincel o la pluma la condición de estar en suspenso, a la espera de que la obra se le manifieste. El crepúsculo abre, es la hora de la revelación: «Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura» (Gaya, 2010: 43). Es naturalmente impura. Tal vez sea humana.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Agamben, Giorgio, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», en R. Gaya, *La hora de la pintura*, Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2006, págs. 49-57.
- Baum, Kelly, Bayer, Andrea y Wagstaff, Sheena, *Unfinished: Thoughts left visible*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018.
- Bodei, Remo, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Clark, Kenneth, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981.
- Croce, Benedetto, *Breviario de Estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*, Madrid, Espasa-Calpe, 7.ª ed., 1967.
- Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria storia*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1990.
- Ferroni, Giulio, «La poesía», en VV.AA., *Croce e Gentile: la cultura italiana e l'Europa*, Istituto della Enciclopedia Italiana, [Roma], 2016, págs. 649-660.
- Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides de Ceos a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, Acantilado, 1999.
- Galimberti, Umberto, *Diccionario de psicología*, México D.F., Siglo XXI Editores, 2002.
- Gargani, Aldo G., *Lo stupore e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 2.ª ed., 1986.
- Gaya, Ramón, *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- Gaya, Ramón, *Obra Completa*, ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Tomás Segovia, Valencia/Madrid, Editorial Pre-Textos/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- Gaya, Ramón, *Cartas a sus amigos*, prólogo de Andrés Trapiello, ed. de Isabel Verdejo y Nigel Dennis, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2016.
- Givone, Sergio, *Historia de la estética*, apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez, Madrid, Tecnos, 2.ª ed., 1999.
- Havelock, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, prólogo de Antonio Alegre Gorri, Barcelona, Paidós, 1996.
- Marin, Louis, *Des pouvoirs des images. Gloses*, Paris, Seuil, 1993.
- Mitchell, W.J.T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Vitoria-Gasteiz/Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2020.

- Moreno Aguirre, Miriam, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Amado Alonso, 2018.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Siglo XXI Editores, 3.^a ed., 2006.
- Pardo, José Luis, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en R. Gaya, *La hora de la pintura*, Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2006, págs. 59-71.
- Pardo, José Luis, «Gaya o la intimidad», *Turia. Revista Cultural*, n.º 95, Junio-Octubre 2010, págs. 177-185.
- Pardo, José Luis, «Gayescas. Historia, naturaleza y arteficio», *Escritura e imagen*, n.º 7, 2011, págs. 139-147.
- Sanmartín, Ricardo, *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*, Madrid, Editorial Trotta, 2005.
- Stoichita, Victor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- Van den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- Vasiliu, Anca, *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans las pensée antique et médiévale*, préface de Jean Jolivet, Paris, J. Vrin, 1997.
- Vercellone, Federico, *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Vernant, Jean-Pierre, «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimésis», *Journal de Psychologie*, n.º 2, 1975, págs. 133-160.
- Virno, Paolo, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.