

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

MONOGRÁFICOS DE MONTEAGVDO

1. 1996. «Del cuento a la novela corta»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y
Manuel Martínez Arnaldos
2. 1997. «Teatro y sociedad»
Coordinador: Mariano de Paco
3. 1998. «Epistolarios y Literatura del siglo XX»
Coordinador: Francisco Javier Díez de
Revenga
4. 1999. «El cuento hispanoamericano»
Coordinador: Victorino Polo García
5. 2000. «Ángel Valbuena Prat y la historiografía
literaria española»
Coordinador: José María Pozuelo Yvancos
6. 2001. «El teatro español durante el siglo XX»
Coordinador: César Oliva
7. 2002. «Revistas literarias y Literatura del siglo
XX»
Coordinador: Francisco Javier Díez de
Revenga
8. 2003. «Retórica y Discurso»
Coordinadores: Abraham Esteve Serrano y
Francisco Vicente Gómez
9. 2004. «Cien años con Neruda»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
10. 2005. «El Quijote»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y
Francisco Florit Durán
11. 2006. «El teatro español ante el siglo XXI»
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes
Serrano
12. 2007. «Centenario de El Cuento Semanal»
Coordinador: Manuel Martínez Arnaldos
13. 2008. «Poesía española del siglo XXI»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de
Revenga y Luis Bagué Quílez
14. 2009. «Bienvenido, Onetti (1909-2009)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
15. 2010. «Miguel Hernández, cien años después
(1910-2010)»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de
Revenga y Mariano de Paco
16. 2011. «Domingo Faustino Sarmiento en su
bicentenario (1811-2011)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
17. 2012. «Menéndez Pelayo, cien años después
(1912-2012)»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de
Revenga y Francisco Florit Durán
18. 2013. «Poéticas de la brevedad»
Coordinadores: Abraham Esteve y Francisco
Vicente
19. 2014. «La Primera Guerra Mundial y el
acontecer literario en España: 1914»
Coordinadores: Manuel Martínez Arnaldos y
Carmen M. Pujante Segura
20. 2015. «El Quijote (II) cuatrocientos años
después (1615-2015)»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y
Francisco Florit Durán
21. 2016. «Buero Vallejo, en el primer centenario
de su nacimiento»
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes
Serrano
22. 2017. «El camino de Rulfo (1917-2017)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
23. 2018. «Poéticas de la escena hoy»
Coordinadores: Francisco Vicente Gómez y
Abraham Esteve
24. 2019. «Caminos y retos de la narrativa
española: siglo XXI»
Coordinadores: José Belmonte Serrano y
Sagrario Ruiz Baños
25. 2020. «Galdós, novelista moderno, cien años
después»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de
Revenga y Ana Luisa Baquero Escudero
26. 2021. «Correspondencias entre literatura y
pintura: Ramón Gaya e Italia»
Coordinadoras: M.ª Belén Hernández
González y Carmen M.ª Pujante Segura

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES
3.^a ÉPOCA, N.^o 26, 2021

CORRESPONDENCIAS ENTRE LITERATURA Y PINTURA: RAMÓN GAYA E ITALIA

MONOGRÁFICO COORDINADO POR
M.^a BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
CARMEN M.^a PUJANTE SEGURA

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGUDO

3.^a ÉPOCA, N.^o 26-2021

Director: José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia).

Consejo de dirección: Luis Bagué Quilez (Universidad de Murcia), Jesús Montoya Juárez (Universidad de Murcia), Carmen M. Pujante Segura (Universidad de Murcia).

Consejo editorial: María Dolores Adsuar Fernández (Universidad de Murcia), Yannelys Aparicio Molina (UNIR), Macarena Areco (Universidad Católica de Chile), José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia), Pablo Brescia (Universidad de South Florida), Antonio Candeloro (Universidad Católica San Antonio), Ezequiel De Rosso (Universidad de Buenos Aires), Francisca Franco Carrilero (Universidad de Murcia), Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada), Héctor Hoyos (Universidad de Stanford), Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo), Mauro Jiménez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid), Sara Molpeceres Arnáiz (Universidad de Valladolid), Daniel Nemrava (Universidad Palacky de Olomouc), Sagrario Ruiz Baños (Universidad de Murcia), Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia), Jeffrey Zamostny (Universidad de West Georgia).

Consejo asesor: Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen y Open Universiteit Nederland), Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid), Ana Luisa Baquero Escudero (Universidad de Murcia), Trinidad Barrera López (Universidad de Sevilla), Víctor Bravo (Universidad de Los Andes), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia), Yiyang Cheng (Universidad de Fudan), Frank Estelmann (Universidad de Frankfurt), Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia), Aníbal González (Universidad de Yale), Alexis Grohmann (Universidad de Edimburgo), Gustavo Guerrero (Université Cergy-Pontoise), Itziar López Guil (Universidad de Zurich), Julio Neira Jiménez (UNED), Edmundo Paz Soldán (Universidad de Cornell), Elide Pittarello (Universitat Ca' Foscari), Julio Premat (Universidad de Paris 8), Eduardo Ramos-Izquierdo (Universidad de La Sorbona), Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata), Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia).

Fundador de la Revista: Mariano Baquero Goyanes (Universidad de Murcia).

Director Honorífico: Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia).

Comité de Honor: Mariano de Paco de Moya (Universidad de Murcia), Abraham Esteve Serrano (Universidad de Murcia), María del Camen Hernández Valcárcel (Universidad de Murcia), Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia), César Oliva Olivares (Universidad de Murcia), Victorino Polo García (Universidad de Murcia), Eloy Sánchez Rosillo (Universidad de Murcia).

Coordinación del monográfico: M.^a Belén Hernández González y Carmen M.^a Pujante Segura.

Cubierta: “Los baños del Tevere” (1971) de Ramón Gaya. Gouache sobre papel. 31 x 39 cm. Colección particular.

La revista tiene carácter anual.

Dirección Científica: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia.

Dirección Administrativa para pedidos y suscripciones: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Aptdo. 4021, 30080 Murcia (España). Tlf: 868 883012, Fax: 868 883414

© Ramón Gaya, VEGAP, Murcia, 2021.

ISSN: 0580-6712

ISSN electrónico: 1989-6166

Depósito Legal: MU-15-1958

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Edificio Pléiades. Campus de Espinardo. 30100 Murcia.

ÍNDICE

MONOGRÁFICO: Correspondencias entre literatura y pintura: Ramón Gaya e Italia

M.^a BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y CARMEN M.^a PUJANTE SEGURA

Presentación	13
--------------------	----

Presencia poética. Testimonios sobre Gaya

LEONARDO CAMMARANO

Il messaggio di Ramón Gaya	27
----------------------------------	----

SANTIAGO DELGADO

Miguel y Ramón, dos pájaros solitarios	31
--	----

PEDRO GARCÍA MONTALVO

Alegria y temblor (La pintura de Ramón Gaya)	35
--	----

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO

Ramón Gaya en mi poesía	39
-------------------------------	----

ISABEL VERDEJO

Entrevista a Isabel Verdejo, compañera y esposa de Ramón Gaya	47
---	----

Breve memoria gráfica

FOTOGRAFÍAS	57
-------------------	----

Artículos

MARIUS BOMHOLT

«Volver a un origen desnudo». Refracciones de incompletitud ontológica en la obra pictórica de Ramón Gaya	79
---	----

ANTONIO CANDELORO	
Luis Cernuda y Ramón Gaya: miradas especulares.....	101
LAURA MARIATERESA DURANTE	
Un breve recorrido por la poesía de Ramón Gaya.....	123
PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA	
Italia en los textos de Ramón Gaya: epistolario y escritos	137
ELENA LAURENZI	
La fraternità tra Gaya e Zambrano: autenticità nella creazione.....	161
MIRIAM MORENO AGUIRRE	
Silencio y metáfora en Ramón Gaya	175
ELIDE PITTARELLO	
Ramón Gaya: «Creo que soy poeta pintando».....	191
PEDRO SANZ AYALA	
La música y Ramón Gaya.....	209
 <i>VARIA</i>	
GIOVANNA FIORDALISO	
Juegos de perspectiva: historia y ficción en <i>El viento de la luna</i> de A. Muñoz Molina	229
CARLA PERUGINI	
«Porque tiene hambre canina, que nunca se harta». Narraciones de la muerte en Cervantes.....	247
 <i>LIBROS</i>	
JOSÉ ANTONIO CORTÉS	
La gloria de los vencidos. Diego San José.....	269
DIONISIA GARCÍA	
Tus pasos en la niebla	273
PASCUAL GARCÍA	
Carmen Conde, desde su Edén	275

DIONISIA GARCÍA	
Línea de cumbres	277
CONSUELO HERNÁNDEZ	
Aproximación a la literatura oral: la leyenda, entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias.....	279
M. ^a BELÉN HERNÁNDEZ	
La otra modernidad de Ramón Gaya según Miriam Moreno Aguirre	283
CARMEN MARÍA LÓPEZ	
<i>Conatus</i> , de Belén Blesa: una poética de lo cotidiano.....	289
PATRICIA T. LÓPEZ	
Teoría de la novela y del cuento: un homenaje a Mariano Baquero Goyanes	295
CARMEN MARÍA LÓPEZ	
Basilio Sánchez y el fervor poético: <i>He heredado un nogal sobre la tumba de los reyes</i>	299
CARMEN M. ^a PUJANTE	
Baroja y la modernidad.....	305
PALOMA ROSAURO	
Marta Zafrilla y la primera educación literaria: <i>Las camisetas no somos servilletas</i>	309
SUSANA TERUEL	
La filosofía en las artes escénicas del siglo xxi.....	313

MONOGRÁFICO

**CORRESPONDENCIAS ENTRE
LITERATURA Y PINTURA:
RAMÓN GAYA E ITALIA**

PRESENTACIÓN

«La pintura es una poesía que se ve sin oírla; y la poesía es una pintura que se oye y no se ve; son, pues, estas dos poesías o, si lo prefieres, dos pinturas, que utilizan dos sentidos diferentes para llegar a nuestra inteligencia».

Tratado de la pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519)

«Ya cerca de Venecia, lo que contemplaba desde el tren era un campo plano, fácil, reconocible, del que podía disfrutar confiadamente. Las huertas –mediado el mes de julio– lucían esa fertilidad transitoria, baja, de las tierras inundables; una fertilidad tendida al sol, de un esplendor modesto, enano, que yo, nacido en Murcia, conocía muy bien».

El sentimiento de la pintura de Ramón Gaya (1910-2005)

La correspondencia entre la pintura y la literatura, en especial la poesía, es otra de las dignas herencias de la Antigüedad clásica que perviven hoy gracias a artistas y pensadores del arte, pero también gracias a pintores que escriben y reflexionan sobre el arte en el mundo como Ramón Gaya, Premio Nacional de Artes Plásticas en 1997 y Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2002. Su obra, que comprende pinturas y escritos, ha sido abordada en las últimas décadas desde diversas perspectivas que están lejos de agotarse. Gaya pinta ciudades y pinta también a artistas y pintores, además de obras o fragmentos de ellas dentro de sus cuadros en una puesta en abismo que hace suya y refleja una manera de entender el arte. De igual manera, pintura y escritura se conjugan en Gaya con una extraordinaria riqueza de matices y visiones. En este sentido, uno de los aspectos apenas tratado ha sido el significado de Italia para la estética del autor; pues sus estancias y experiencias en Venecia, Florencia o Roma –tras el exilio en México y Francia– iniciaron una etapa nueva y más feliz. Sin duda, Italia y sus maestros pintores representaron una innegable inspiración que imprimió un carácter humanístico en la obra de Gaya y también una búsqueda transfiguradora sobre la esencia del arte.

Nacido en Murcia el 10 del 10 del 1910, becado a los diecisiete años para una estancia en el Madrid de la generación del 27, formado entre lecturas de su familia catalana y entre pintores en el París vanguardista, a su regreso a España se proclama

la Segunda República, pero también la Guerra Civil, tras la cual se verá obligado a exiliarse. Los lugares por los que pasa Gaya son plasmados en sus obras pictóricas (Chapultepec, París y ciudades italianas como Venecia, Florencia o Roma), pero también las experiencias vividas durante esos años las lleva al papel, como las recogidas bajo el título *Diario de un pintor. 1952-1953* (1984). Aun en la tristeza de la situación, lejos de su hija y del entorno mexicano, Roma es testigo de una fraterna amistad entre Gaya y las hermanas Zambrano, así como de la redacción de su libro *Il sentimento della pittura* en 1960. Entablará otras amistades con Elena Croce, Élemire Zolla o Italo Calvino, entre otros intelectuales, y colaborará en revistas italianas. *El sentimiento de la pintura* es editado poco tiempo después también en España, adonde viaja en algunos momentos antes de instalarse definitivamente. También allí escribirá *Velázquez, pájaro solitario* en 1969 (luego traducido al italiano). Y nunca dejará de pasar temporadas en Italia y de llevar sus ciudades al lienzo. Será a partir de los años 80 cuando comiencen a llegar los premios y sucederse los homenajes, que igualmente son editados, como *Homenaje a Ramón Gaya*, promovido desde Murcia. Asimismo, es desde ese momento cuando se editan más obras de Gaya, como *Nueve sonetos del diario de un pintor* (1982) o el *Homenaje a Picasso* (1984) que, junto a otros textos, como los epistolares, se reúnen en los tomos de *Obra completa* (siendo el primero de 1990 y el último de 2010). También es incluido por los catedráticos Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga en la *Historia de la literatura murciana* (1989: 594-595).

En efecto, de la mano del pintor escritor la cultura murciana entraña con los principales autores y artistas del siglo. Él solía decir que «la poesía está en todas las artes». Con la perspectiva del tiempo se hace evidente que la originalidad de Gaya consiste en la búsqueda de la autenticidad y su vanguardismo, precisamente, en la sinceridad en el arte. Así, liberando las barreras entre los distintos géneros expresivos, Ramón Gaya nos ha regalado una honda reflexión sobre el arte y ha sabido representar la realidad sin huir de la intuición.

Por todo ello, no deja de haber motivos ni ocasiones para vivificar la obra de Gaya. En octubre de 2019 el Museo Nacional del Prado organiza el simposio «La modernidad de Ramón Gaya», el mismo año en el que Isabel Verdejo junto a Pedro Chacón editan *Y así nos entendimos*, con la correspondencia entre Zambrano y Gaya. La ciudad de Murcia tiene el honor de acoger su museo desde 1990 (un lugar que alberga música, cine y libros, pues en él habita el Arte), y la Universidad de Murcia, el de haberlo nombrado Doctor Honoris Causa en 1999, con el profesor Francisco Flores Arroyuelo como padrino. Asimismo, la revista *Monteagudo* incluía una ilustración de 1928 en el número 67, correspondiente al año 1979, en la que un joven Ramón Gaya retrataba a Pedro Salinas, a colación del texto de Díez de Revenga sobre

Presentación

la relación del poeta-profesor en la Universidad de Murcia. Más adelante, en 1990, en el octavo número de la segunda época de la revista, dedicado a Pedro Cobos un año después de su fallecimiento, Gaya se encuentra en el listado de los ilustradores que participan, en particular con tres imágenes. Esta revista, pues, le debe un nuevo homenaje con renovados estudios sobre las correspondencias entre poesía y pintura en general y sobre la relación de Gaya con Italia en particular. Así, para este número monográfico contamos con los principales especialistas de la obra de Gaya en Italia junto a expertos del ámbito filosófico, musical y literario; a todos agradecemos la generosidad y rigor de sus aportaciones. Completan el presente volumen interesantes artículos en la sección de varia y una nutrida serie de reseñas.

Hemos querido comenzar con la palabra de Gaya, incluyendo una suerte de antología de textos líricos o en prosa poética relacionados con Italia, a los que siguen algunos testimonios de personas que lo han querido, pues los consideramos muy valiosos para iluminar la persona de Gaya.

Es inexcusable finalizar esta introducción e inaugurar este número reconociendo nuestro agradecimiento más sincero y afectuoso a quienes tan amablemente nos han acompañado en la trayectoria de su elaboración, en especial a Isabel Verdejo y a las personas que dan vida hoy al Museo Ramón Gaya, entre ellas, Isabela Antón, Victoria Clemente y Marta López-Briones.

M.^a BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CARMEN M.^a PUJANTE SEGURA

Universidad de Murcia

BREVE SELECCIÓN DE TEXTOS DE RAMÓN GAYA EN ITALIA

El sentimiento de la pintura

Venecia no era una escuela de pintura, sino la Pintura que, por medio de Tiziano, se manifestaba con la fatalidad armónica de la naturaleza. Me había tropezado aquí, cara a cara, con una especie de *desnudez*. No se trataba ya del arte, de la generalidad del arte, ni de la particularidad del oficio pictórico, sino de algo mucho más secreto, más oscuro, y también más vigoroso. Había cavilado mucho sobre el arte de la pintura, pero no me había detenido a deletrear ese sentimiento interior; lo sentía, lo aceptaba, y eso era todo. Ahora, en cambio, lo había visto, con toda precisión, fuera de mí, delante de mí y, claro, me interesaba como un ser, como otro ser. Por eso no pude dejar de preguntarme: ese sentimiento, ¿quién es, qué es, en qué consiste?

Mientras tanto callejeaba por el apretado laberinto de Venecia, deteniéndome en cada uno de esos puentes casi chinos, entre útiles y caprichosos, en los cuales pasaba horas inmóvil, emocionado pero inmóvil como una tortuga, absorbiendo rareza, belleza, pringosidad, o sea, mojándome en el aceitoso veneno de estas calles, de un realismo tan inverosímil. Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus coqueta, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio; era que, a partir de entonces, el sentimiento pictórico no lo vería 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. 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 –ése había sido el error al pensar en la «apariencia»–, no de la corporeidad de la carne, sino de su sustancia. Y esa 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, también sufren de ese mismo sentimiento. El poeta, de la realidad, parece percibir como un runruneo metafísico; el escultor es como si estuviera *cegado* por la realidad –por eso necesita tocarla–, cegado por la hermosura, por la belleza de la realidad y, claro, es el que ha estado siempre más a salvo de toda expresión; el músico es como si percibiera una poesía muda, casi una especie de silencio.

Gaya, R. (2010), «El sentimiento de la pintura», en *Obra Completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, págs. 43-44.

Florencia

El esplendor de Florencia es, sin duda, único, y sobre todo, de carácter especialísimo, porque no parece el esplendor de una ciudad, sino más bien el esplendor de un patio, de un gran patio señorrial, sonoro, de castillo recio. Si Roma es como una plaza, Florencia es como un patio, un patio que se dispone a grandes fiestas, no con motivo de tal victoria o tal personalidad, sino de algo mucho más silvestre; como si se tratara, tan sólo, de festejar la luz, o el aire, o las colinas que rodean y modelan la intimidad de ese recinto. Es cierto que en Florencia hay mucho arte grande por las esquinas, pero parece estar allí, por allí, con cierto aspecto de provisionalidad –mientras dure la fiesta– que borra en nosotros toda posible sensación de museo quieto; las estatuas callejeras –que allí son, claro, esculturas de Verrocchio, de Ghiberti, de Donatello, de Miguel Ángel, de Cellini, de Juan de Bolonia– gozan de una libertad, de un *desorden* tan gustoso, que más que una rigurosa existencia de estatuas, parecen llevar una vida de pilletes, con su sabida mezcla de cinismo y desamparo. Florencia es toda de un ocre gris y polvoriento, no triste, sino delicadamente monótono; sí, creo que en Florencia puede llegar a sentirse una especie de monotonía o mejor, de *aburrimiento alimenticio*, corpóreo, escultural, de bulto, es decir, un aburrimiento lleno, pleno, que *satisface*. Los duros palacios –que arrancan del suelo como fortalezas, con su cantera a medio desbastar, casi bárbara– terminan siempre en unos aleros finos, airolos, de una gran sensibilidad señorita. Los olivos parecen bajar de los cerros y acercarse confiadamente a la ciudad como si fueran gorriones mansos, o gallinas ociosas, viejas. También los cipreses pueblan con lujo todas aquellas amistosas líneas del terreno, y viven, ya se sabe, no con el vegetal abandono de otro árbol cualquiera, sino con esa gozosidad dura como una ley, que sólo ellos pueden sostener; los cipreses son otras esculturas, se diría que están habitados por una quietud o, mejor dicho, por una *atención* de esculturas. Irse de una ciudad como Florencia es, pues, difícil, no por encerrar más belleza que otras, sino porque la Belleza y el Arte –que parecen representar siempre una como separación de la vida– tienen allí ese carácter único de fiesta cotidiana, de fiesta de patio, casi de corral.

Gaya, R. (2010), «Cuaderno de viaje», en *Obra Completa*, Valencia, Pre-Textos, págs. 344-345.

Tropiezo y contrariedad de la belleza (Tramonto romano)

A esa hora tensa, tersa, del crepúsculo, no se diría que el Tíber camina hacia el mar, sino hacia el poniente, hacia la encharcada plazoleta del poniente; es

como si todo el caudal del río, con terquedad armoniosa, quisiera desembocar en la acumulada luz del fondo. Toda Roma, ya nocturna detrás de nosotros, parece convertirse entonces en un cucuricho, en un embudo de oscuridad que apuntara a ese rincón entreabierto del ocaso; porque, de pronto, todo converge en él –en un rapto de locura mansa– y desaparece unos segundos. Durante el día el cuerpo del río irá engrosándose, abultándose como si aspirase a la escultura, a ser escultura –quizá una de esas estatuas recostadas que representan un *fiume*–, y para ello, todo ha de servirle, no sólo el barro vivo que lleva en sus aguas, sino incluso esas cosas heterogéneas que, al pasar, recoge de sus propias orillas: un tronco, un simple papel, una caja, un gato muerto hinchado, el respaldo de un sillón, pues todo se le convierte en río, en compacta figura de río. Pero en ese puntiagudo momento del atardecer, el Tíber parece renunciar a su ambición corpórea, escultórica, y *diluirse* en algo que no es propiamente agua, sino un líquido más... febril. Después, ya esparcida por todas partes la noche, nos vamos de aquel lugar y hora, no melancólicos y tristes por influjo de la melancolía y la tristeza propias del poniente –aunque también–, sino, sobre todo, como... *contrariados*.

Gaya, R. (2010), «Tropiezo y contrariedad de la belleza (Tramonto romano)», en *Obra Completa*, Valencia, Pre-Textos, pág. 383.

Padua

¡La capilla de los Scrovegni! Aquí, todo lo que sabíamos y pensábamos de Giotto no nos sirve. Se ve muy claro que Giotto no es ese pintor... *en la historia, encajonado* en la historia, con ese su importante y significante *lugar* en la historia que los estudiosos se han empeñado siempre en estudiar, en historiar. Nada más asomarnos al interior de la capilla –esa especie de gruta azul, de relicario azul–, tenemos la impresión de interrumpir algo, de profanar algo, pero no se trata propiamente de algo... *religioso*, como viene a ser religioso el arte, sino de algo... *sagrado*, como viene a serlo, sin duda, la vida.

Me sentí, de pronto, acribillado a miradas –todo ese matizado rosario de miradas que Giotto ha sabido arrancarles a sus personajes–, acosado, cercado por la realidad, por la viva realidad.

Todo lo que sabíamos, pues, de estas pinturas había quedado anulado, borrado. Vinimos a visitar unas paredes pintadas hacia 1300, o sea, pintadas de una manera un tanto primitiva, casi torpe, y nos hemos tropezado una vez más con el sencillísimo milagro arrollador de la vida.

Ahora sabía que una pintura de Giotto, por más que se le quiera encerrar, encuadrar en un primitivismo, o en un goticismo, o en un prerrenacimiento, es decir, en una de

las sucesivas formas que van tomando las caprichosas leyes estéticas, ella misma, la obra misma, en cambio, la fragante, activa, atrevida pintura de Giotto estará fuera siempre, sucediendo *fuerza* y sucediendo *siempre*, en un ahora continuado, al aire libre, y... *sin arte*. En estas pinturas el arte acaso tuvo su participación, e incluso es muy posible que, de algún modo, el arte siga allí debajo todavía, pero como algo sobrante, inútil, ya inútil. Giotto no es un *artista*, sino un *creador*; no es un artista como en cambio lo es Piero della Francesca, y de ahí que en las consabidas reproducciones Piero della Francesca aparezca siempre entero, completo, mientras Giotto, al pasar al papel, a esa eternización de papel, se quede como petrificado, inmóvil, ya que aquello que sostiene su obra no es una *estructura* –ni una arquitectura, ni una geometría–, sino una palpitación, y la palpitación, el respiro, la vida, no pueden ser... estampados.

Al salir de la capilla de los Scrovegni no tenía, en absoluto, esa *pesantez culterana* que nos producen los museos; estaba, sí, emocionado, incluso agobiado, pero no a causa del arte, sino a causa de la vida.

Gaya, R. (2010), «Diario de un pintor», en *Obra Completa*, Valencia, Pre-Textos, págs. 404-405.

Belleza, modernidad y realidad

Siempre que paso por Vicenza procuro detenerme allí unas horas, atraído en parte por la ciudad misma y, sobre todo, por Palladio, ya que su limpia arquitectura nos conduce no hacia un tipo de bienestar disolvente, blando, sino al revés, porque parece empujarnos y forzarnos a una especie de severidad feliz. En la «Loggia Valmarana», esculpido en el arco «d'ingresso», podemos leer: «Consagrada a la risa y a la despreocupación», y veremos con cierta sorpresa que una «loggia» consagrada a tales cosas, en vez de ser, como podía esperarse, una construcción... ¡alegre!, viene a ser un templo de la seriedad, de la serenidad.

Hay algo muy atrevido –como casi siempre sucede con el genio italiano– en esta arquitectura... «sabida»; algo muy nuevo, muy fresco, muy reciente, sin caer en la patética «originalidad». Es lo que nunca deja de sorprenderme en Palladio: su «modernidad» segura, tranquila. No creo que Goethe buscara en él –como supone– lo Antiguo –lo antiguo convertido en fantasma que vuelve–, sino una modernidad vigorosa, firme, que abarcara también lo antiguo, que fuese por fin «estable», y no esa caricatura movida, frívola, que intentan imponernos.

Esa clase de modernidad tan viva –que muy a menudo nos parece reconocer en lo italiano– es más bien, me atreveré a decir, como una... salud, como una «salud indomable». Es difícil caracterizar una cosa que, sin dejar de ser ella, es otra, y aun otras, y no propiamente una suma de las mismas, pues se trata de algo indefinible y un

tanto borroso, pero también muy «decisivo» para poder llegar sin reservas, nosotros españoles, hasta «el descarado» arte italiano; es difícil caracterizar una cualidad tan evidente como vagorosa, pero si no sabemos darle un nombre, no podemos, por otra parte, ignorarla, pasarnos sin ella, pues «no explica» pero sí «lo ilumina todo», permitiéndonos entonces ver, entrar, en lugar de quedarnos fuera, malhumorados y «juzgando» sin remedio. Pronto me pareció descubrir que aquella impertinente salud era, sin duda, lo que derrama sobre el arte italiano esa rara modernidad incesante. Y no solo Modernidad y Salud parecían aquí fundirse, sino que Clasicismo, Belleza, Vitalidad, Misterio, Alegría, venían también a fortalecer y colorear esa extraña sustancia única, afirmativa, presente, que empapa todo lo italiano como una niebla clara.

Gaya, R. (2010), «Belleza, modernidad y realidad», en *Obra Completa*, Valencia, Pre-Textos, págs. 228-229

El Tíber a su paso por Roma

El Tíber se extiende como el brazo
de una madre cansada y perezosa;
sus aguas son de carne entreverdosa
y es blando el ademán, antiguo el trazo

de esa línea curvada de su abrazo;
no es un río presente, es una fosa,
es una tumba viva y temblorosa
que va hundiéndolo todo en su regazo;

y el pescador inmóvil, silencioso,
el *froccio* casi lírico, la rata
repentina, las putas ambulantes,

un pájaro saltando, un *cane* ocioso,
un lujo de basuras –vidrio, lata–,
le bordan dos orillas delirantes.

Gaya, R. (2010), «Algunos poemas», en *Obra completa*, Valencia, Pre-Textos, pág. 628.

Tiziano

Su pincel va tocando
los enigmas que escucha
y un secreto instrumento
se diría que pulsa.

Y le arranca sonidos
—un sonar de laguna—,
aquí un toque, allí un dejo,
un silencio de música.

Va dejándolo todo
—todo un mundo de fugas—
condenado a estar vivo,
prisionero en su pulpa.

Va tocando las cosas
en su ser, una a una;
va tocando misterios,
pero no los perturba.

Su pincel, tembloroso,
no es pincel que dibuja,
no tropieza en la tela:
lo que quiere es hondura.

Y su afán no es estilo;
todo espera que acuda
más allá o más acá
de la simple pintura.

Gaya, R. (2010), «Algunos poemas», en *Obra completa*,
Valencia, Pre-Textos, pág. 629.

De pintor a pintor.

El atardecer es la hora de la Pintura

Tiziano

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano,
colocar unas sombras sobre un plano,
empeñarte en tapar, en ir cubriendo;

pintar es tantear –atardeciendo–
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo.

Pintar es asomarse a un precipicio,
entrar en una cueva, hablarle a un pozo
y que el agua responda desde abajo.

Pintura no es hacer, es sacrificio,
es quitar, desnudar; y trozo a trozo,
el alma irá acudiendo sin trabajo.

Gaya, R. (2010), «Algunos poemas», en *Obra completa*,
Valencia, Pre-Textos, pág. 637.

Para el Crepúsculo de Michelangelo

(I)

Parece que llegaras, desasido
del cuerpo de la piedra, a doblegarte,
a pasar de este lado, a formar parte
de este mármol de acá, más dolorido,

que es la carne del hombre, y convertido
ya en un ser como todos, recostarte
–rota ya la materia, roto el arte–
en tu propio desnudo atardecido.

Presentación

Parece que vinieras, liberado
de lo eterno, a mezclarle con los otros,
a caer en la vida y disolverte.

Al borde de un abismo te has quedado:
ya no puedes bajar hasta nosotros,
ni a tu centro de piedra devolverte.

(II)

Te quedas en lo alto suspendido
—como un duro celaje ensimismado—
y parece que así, más sosegado,
ya no quieras bajar, que arrepentido

de ser vida o ser mármol sin sentido,
quieras ser ese enigma apretujado,
ese nudo, ese nudo entrelazado
de piedra y animal; así tendido

en la tímida curva de un declive
—como un cielo parado y consistente—
se diría que callas, perezoso.

Eres algo que vive y que no vive.
Ni eterno ni mortal: eres presente
sucesivo, ya quieto, aún tembloroso.

(III)

Tus hermanos de piedra, más atados
a sus símbolos mismos, son la Aurora,
son «Il Giorno», la noche inundadora:
son metáforas, signos figurados.

Tus miembros ya maduros, trabajados,
han querido salirse de tu Hora
a ser hombre común: el arte ahora
no está ya aquí —sus pasos apagados

han venido un momento, a desdecirse—,
ni la piedra tampoco; en este alero
te has quedado sin nada, detenido.

Todo en ti se ha citado para irse;
quedá un Algo, es un algo verdadero
que no cede ni actúa: embebecido.

(IV)

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—
está aquí, entre los vivos:
no nos sirve el saberlo.

Está aquí, casi existe
—se le siente en silencio—
nos esquiva constante,
pero es fiel como un perro.

Es un algo que es libre
sin salir de aquí dentro.

Gaya, R. (2010), «Algunos poemas», en *Obra completa*,
Valencia, Pre-Textos, págs. 638 y 658.

**PRESENCIA POÉTICA.
TESTIMONIOS SOBRE GAYA**

IL MESSAGGIO DI RAMÓN GAYA¹

LEONARDO CAMMARANO
Pintor, escritor y traductor de Ramón Gaya

Prima di trasferirmi in Francia, negli anni ‘70, ebbi la fortuna d’incontrare spesso Ramón Gaya, e di tanto in tanto il privilegio di seguirlo con la mia casetta di acquarelli (che era un suo regalo, tra l’altro) nelle sue peregrinazioni pittoriche nella vecchia Roma o lungo l’Appia Antica. E qualche volta anche a Napoli, nei bellissimi dintorni delle ville vesuviane, quando per un certo tempo si pensò di affidare alle sorelle Zambrano la «Ginestra» di Antonio Ranieri e di Giacomo Leopardi. Di quella bellezza, già allora deturpata dalla speculazione edilizia, ricordo che Ramón diceva: «È incredibile quanto sia resistente!».

La sua sola presenza bastava ad inibire le scialbe frivolezze della vuota conversazione quotidiana. Della sua conversazione colpiva invece la qualità, che testimoniava di uno spirito *costantemente rivolto all’essenziale*. Il suo interesse *unico* era il carattere (dunque l’*essere*, avrebbe detto Hegel) di cose e persone. Questo suo modo di porsi, una sorta di gentile intransigenza, emerge assai chiaro anche nei suoi scritti: fedele alla sua natura di artista, discutendo, parlando, insomma: vivendo, continuava a restare in sintonia «con le cose stesse», in perenne colloquio con quella che Robert Musil chiama «la realtà spettrale».

Per adottare questo atteggiamento, che Benedetto Croce avrebbe definito di «disinteressato interesse», occorre una qualità umana che purtroppo non è facile trovare; sarebbe un atteggiamento oggi «anticonformistico» e pertanto assai *utile*. Come prevedeva Ortega, siamo diventati tutti una obbediente *massa damnationis*. Se il «primo» Wittgenstein, quasi inaugurando questa attuale insipienza artistico-filosofica, sosteneva che «di ciò che non si riesce a dire, bisogna tacere», ebbene l’opera di Ramón Gaya, dipinta, scritta o soltanto «parlata», sostiene il perfetto contrario: è «proprio di ciò che non si riesce a dire che bisogna parlare». È questa la *modernità* di Gaya: egli..., disobbedendo a Wittgenstein, rifiutava di dire «ciò di cui si può dire», ovvero le solite *banalità*.

Si valuta subito l’importanza di un simile stato d’animo se si pensa che esso lo faceva integralmente *estraneo alle problematiche psicologiche* che solitamente

¹ Texto inédito, fechado el 2 de octubre de 2010, por cortesía de Isabel Verdejo.

sogliono assillare noi uomini con disgustosa iterazione. Egli offriva lo spettacolo di un uomo *deciso ad ignorarsi*. Donde il tono raffinato delle sue tele, dei suoi scritti, della sua conversazione. Integralmente libero dai patetismi della «autobiografia», costituiva la prova vivente di quanto afferma Adorno *contra* tutti gli attuali teorici di estetica: l'estetica *non sa che farsi* della freudiana «sublimazione». Il che significa dire, come telegraficamente precisa J. F. Revel: l'opera d'arte non è un «Rorschach».

Questa *non-lagrimosità* è una nota spesso presente, se non addirittura prevalente, in quel grandioso «pezzo d'Europa» che è la Spagna: miniera di diversità nella quale, nel nostro tempo plebeo, sarebbe importante più spesso inoltrarsi. Il famoso «realismo» ispanico è nei fatti un *luminoso dualismo*: un realismo convinto del fatto che occorre perseguiere la realtà, certo, ma solo perché essa è l'involucro di segreti messaggi. Persino il vitalismo di Ortega da immanentismo assoluto in accordo colle vedute di von Uexküll («io sono un Io + le mie circostanze»), si trasformò prima in prospettivismo e finalmente, grazie alla «crisi» europea da lui stesso scoperta, in esigenza di autotrascendimento.

Autotrascendimento? Vocazione?... Imbrattati dalla televisione e dal «politismo», sopravviviamo abbarbicati alla convinzione opposta: è di moda la vanità dell'Io considerato come segue: «sono quel che sono»... Visto come fine a sé stesso e dunque *privò* di contenuto, l'Io non è che pesante materia. Materia, in noi e nelle cose: non ci si occupa d'altro. Di qui l'estetica piccoloborghese: arte come espressione... della propria personalità (quasi fosse facile averne una, di «personalità!»), come autoterapia (Herbert Read e la già ricordata sublimazione), come documento sociologico o addirittura politico (i «manifesti»; la «provocazione»)... Insomma: arte al costante servizio del nostro ipertrofico Io.

Ben lungi da questo *moi haïssable*, Ramón Gaya persegue la realtà «concava» dello Spirito. Il «vuoto» tanto sottolineato nelle sue teorizzazioni di estetica, corrisponde infatti al limpido stato di un'anima svincolatasi dall'Io e dalle sue ancillari problematiche.

Esempi e conferme, in ambito ispanico, si affollano alla mente: il sarcasmo di Cervantes (e la sua «confessione» all'inizio del *Viaje al Parnaso*); lo stupefacente «vuoto» delle *Meninas*; il silenzio dei *bodegones* di Zurbarán, la risoluta affermazione di Unamuno del carattere *acheiropoietico* della grande arte, la poesia *kenotica* di san Giovanni della Croce, che giunge a Dio dileguandosi....: *nostrum agere est pati Deum in nobis operantem*. E così anche nella «*inteligencia sentiente*» di Xavier Zubiri, secondo il quale nel processo della conoscenza è la realtà che si accosta al meditante che se ne fa degno, non viceversa. E non è un semplice caso se, ancora in ambito culturale ispanico, María Zambrano sostiene, contro l'autorevole parere di Mircea Eliade, che il «fatto primo» che segnò l'apparizione dell'Uomo fu la «creazione

di un vuoto» nella ressa della realtà: fu quest'ultima, non la «leggera» solitudine, il nemico primordiale da abbattere. Teoria fondativa talmente pregnante, che si potrebbe elevarla a divisa generale della nostra umana avventura.

Gaya è un pittorico conseguimento di questo *modo* dell'umano. Si può citare a conferma di ciò la sua significativa preferenza per il *miraggio* e le sue leggi: come nei «concavi» paesaggi, veneziani, fiorentini, romani, nei quali le cose si fanno presenti dileguando; o nei suoi «omaggi», che alludono alle opere d'arte da lui amate e prescelte facendone echi leggeri di spirituali «presenze»; o nel carattere etereo, di prezioso e vibratile «riflesso», dei suoi «interni», dei suoi fiori, dei suoi cristalli, dei suoi vetri semitrasparenti, che tutti alludono al sempre presente, ma spesso inavvertito, mistero della creazione. Vuoto: sì. Ma l'unico vuoto da noi uomini «teoricamente» attingibile è appunto il *vuoto dall'Io*.

Una traiettoria artistica che conferma, contro l'andazzo dei tempi, che l'*Io* è mezzo, non mai fine. Un segreto che consiste nel farsi presenti certo, ma... per farsi da parte; un atteggiamento che, considerato dall'altro lato, ovvero dal punto di vista psicologico, si rivela una forma di aristocratico coraggio.

MIGUEL Y RAMÓN, DOS PÁJAROS SOLITARIOS

SANTIAGO DELGADO
Real Academia Alfonso X el Sabio

Me llegó noticia de que sí, de que llegaron a conocerse estos dos creadores murcianos, que alcanzaron el reconocimiento pleno en la sociedad literaria española. Aunque no sé si eso de la sociedad literaria española existe o existió. Mucho menos la murciana, claro. A buen seguro que ellos no la conocieron, como buenos pájaros solitarios. Únicamente, la lejanía en el tiempo permite hablar de ambos a la vez, conjunta, pero separadamente. Ambos eran inimitables, salvo en el pastiche. Y ambos adolecieron/gozaron de una individualidad manifiesta hasta rozar lo insociable. Derecho a la intimidad, naturalmente.

Se da el caso de que los creadores que se movieron en su órbita personal, que no creativa, fueron los mismos en ambos casos, los poetas Eloy Sánchez Rosillo y José Rubio Fresneda, el novelista García Montalvo, y los pintores Avellaneda y Pedro Serna; aunque éstos poco pasaban a la vertiente literaria. No era una situación de discipulaje, aunque no tanto en el caso del pintor Pedro Serna, que supo captar el lirismo que había en la manera de entender la pintura del Maestro. Esta pléyade, sin otro sentido que el prístino significado, positivo, de la palabra, acompañó, en el plano personal, cuando la situación lo requería, a los dos pájaros solitarios de esta ciudad, que dejaba atrás siglos de condición levítica y tradicional.

En cierto modo, y sin pretender sentar cátedra de nada, las señas de identidad de ambos podrían incidir en un hecho que propongo: son las últimas, y excelentes, muestras de aquella «Deshumanización del Arte», que Ortega propugnó en 1925. El filósofo divulgador español pretendía crear un concepto que ayudase a comprender y aceptar a las vanguardias. Para él, la reclusión del arte en la exclusiva expresividad del autor era una deshumanización. Gaya y Espinosa reducen, para ampliarlo en flagrante oxímoron que reconozco, el concepto de realismo, incluso el de naturalismo. Para el arte del siglo XX, el arte ya no era «un espejo a lo largo del camino», como propugnó Stendhal. Para las vanguardias, al menos, ya no era eso. Apresurémonos a indicar el horror extremo que sentía Gaya por las vacuas vanguardias con las que coincidió en el París de 1928. Tras haber visto la «Roca del Prado» descreyó para siempre de la arbitrariedad y la extravagancia como ímpetus creadores del Arte. Con

todo, un algo del Cubismo sí se puede rastrear en la obra, inmediata y posterior, del Maestro. Un algo, aclaramos y repetimos.

En cuanto a Espinosa, en la senda mental del profesor Tierno Galván, que fue su profesor en la Universidad de Murcia, destaquemos su famosa frase «las novelas no deben contar historias». El arte humanizado del que partía Ortega, para apartarlo de la modernidad, eran las novelas de Galdós o los cuadros de los Madrazo. Las vanguardias negaban el análisis y el mérito del oficio. El arte, si liberado, ya no respondía a unas coordinadas, externas al autor, de un aquí y un ahora, que arropan a un quién o a unos quiénes. El arte compete, desde las Vanguardias, a la exclusiva voluntad del creador. Y ahí viene la orteguiana deshumanización: a la presencia de una otra realidad que la objetiva, en el lienzo, en la materia escultórica y en el papel.

Y, bien, nuestra propuesta es que tanto Gaya como Espinosa son el último dato de esta deshumanización orteguiana. Con independencia de que luego haya habido una involución en esta deriva: la novela histórica y el hiperrealismo han sido reacciones a la deshumanización, siempre en el sentido orteguiano de la palabra. Recién estaba dicha, que no escrita, la afirmación de Espinosa antedicha, cuando este cronista le contestó desde su sección en el Suplemento Literario de *La Verdad*, que, a pesar de su dictamen sobre la novela sin historia, la novela, en todos los tiempos habría de «ensuciarse» con personajes, con lugares, con acciones y con tiempos pasados y presente. Y así fue. La novela ontológica que él propugnaba era intransferible e inimitable. Caso único.

Apuntemos que la deshumanización del Arte tuvo su brillante epílogo casi medio siglo más tarde con el crítico de arte y político Rubert de Ventós, con su obra *El arte ensimismado* (1963), que daba un paso más en entender y explicar el abandono de lo tradicional por los creadores. A falta de referente de prestigio, el Arte pasó a fijarse en sí mismo como referente preferencial, en una suerte de endogamia creativa. Ortega señaló el desdén por la realidad, Ventós señaló al mismo arte como cuna creativa, en sustitución de esa realidad como referente.

Ramón Gaya desarrolla su teoría del arte, tanto en prosa como en verso. Magistralmente en ambos territorios. El Maestro, forjado en el 27 y en el exilio mexicano y romano, sostiene que el formidable andamiaje del realismo finisecular de la pintura, que hemos significado en los Madrazo, está ya caduco. La misión del pintor es desbrozar todo lo que sobra en el realismo integral, dejando desnudo el referente, el alma del referente. Una impresión que coincide, en parte, con el concepto zen de lo oriental. Muchas veces, parte del lienzo manchado por Gaya permanece en blanco. El objetivo es necesitar el mínimo de trazos y manchas, para extraer lo que de sagrado tiene la realidad. Gaya hace, y patenta, la metáfora del sagrario, la realidad completa; y lo sagrado, aquello que sustenta como alma esa realidad.

El pintor, el artista, debe indagar qué elementos son esos mínimos esenciales que transmiten esa realidad sagrada que es el referente. La pintura, sin un referente real (esto es, sagrado), no es nada, es capricho, extravagancia. Gaya dixit.

En cuanto a Espinosa, ya se desmarcaba del Realismo con su idea, antecitada, de la separación argumento-novela. Espinosa, como Gaya, busca trascender esa realidad que se presenta como fondo de su quehacer narrativo. Espinosa busca un cierto esencialismo en su narrativa. Rehúye lo fenoménico y quiere dar en lo ontológico, más allá aún de lo esencial. En su *opera magna, Escuela de Mandarines*, construye una alegoría formidable del Régimen dictatorial en el que vivía. Y comienza por la Universidad, plena, según él, de endogamia y servilismo político. Pero todo en esa realidad imaginada de la Feliz Gobernación es trasunto de la España del Movimiento. La realidad está trascendida, no imitada servilmente, como en la novela social. Espinosa tardó en escribir y publicar su novela, nada menos que dieciocho años.

Ambos creadores entienden que el milagro no es reproducir, tampoco deconstruir, como se proclamaría en Francia; con un sentido español de la realidad, ambos buscan trascenderla sin traicionarla, y consiguen una voz propia, singularísima, pictórica y narrativa, si bien algo alejada de los circuitos comerciales y ciertamente restringida a los ámbitos de cierta élite intelectual que aún cree en la trascendencia del Arte.

La obra literaria de Ramón Gaya es epistolar y ensayística, con la excepción de su expresión poética, desarrollada en dos explosiones creativas, que no aparecieron aisladas, pues un delgado hilo de continuidad temporal las enlaza. Una, la primera, en su dolorosa experiencia de guerra. Otra, con la biografía definitiva y felizmente encauzada, acerca de su pensamiento sobre el arte. Espinosa explicó verbalmente su particular preceptiva sólo oralmente, en las contadas ocasiones en que se mostró en público antes de su precipitada muerte. Ambos parten de un No a lo que se hallaba como fundamento del quehacer creador. Si bien, como es natural, divergían entre sí, que no en el rigor de sus conclusiones.

Cabría preguntarse sobre el futuro de estas dos figuras, en un siglo XXI, que en la novela ha vuelto a la fórmula *hic, nunc et quid*. Y valgan como ejemplo las novelas de Arturo Pérez Reverte, que no trasgreden nada. Innovan desde la misma sustancia de la referencia de realidad de la que parte el autor, pero no desde fuera. En pintura, en cambio, sí que ha habido una diversificación de perspectivas. Y junto con el hiperrealismo se han desarrollado escapismos a la realidad, más o menos consistentes, que, a pesar de todo, han dado en una deshumanización más libre y comprensible que el abstracto puro y duro de la época de la Guerra Fría, que tanto auge dio a este tipo de arte para contraponerlo al realismo bélico y heroico del Este del «telón de acero». Aunque también floreció en el México de la Revolución con

los murales pedagógicos, que tantos disgustos causó al exiliado Ramón Gaya por oponerse a ese adocenamiento pictórico.

De «pájaros solitarios» Gaya y Espinosa acaso estén pasando a ser *raras avis* en el devenir de la trayectoria de la evolución artística, Literatura incluida. Pero hay que decirlo enseguida. Ese devenir histórico ya no es espontáneo, libre. El mercado, artístico y literario, domina a la calidad y la hace esclava de los designios monetarios de la oferta estética convertida en negocio. Y los gustos y aficiones de la masa demandante de producción de arte se hallan manipulados por encuestas, sistemas de distribución y campañas de influencia en el gusto. Todo ello redunda en el paulatino olvido por las masas, a las que obras como las de Gaya y Espinosa, podría redimir en el plano del espíritu.

Así no sea. Amén.

ALEGRÍA Y TEMBLOR (LA PINTURA DE RAMÓN GAYA)¹

PEDRO GARCÍA MONTALVO
Escritor

A Cuca

«EN FEBRERO HABRÁ UNA EXPOSICIÓN DE GAYA». Una frase así vendría a ser para mí equiparable –si pudiera olvidar el hecho esencial de que se trata de la obra de un pintor, de un creador– a otras frases como: «Hace mucho frío estos días de enero», «Nieva ya en las tierras altas murcianas», o «Los almendros florecerán a principios de mes». Es casi –de no ser por ese hombre que hay detrás– como uno de esos hechos de la presente estación invernal, de los que dan cuenta los almanaque del tiempo o esos calendarios que hablan de los paisajes del campo abierto, y de los húmedos días que impregnan las grandes ciudades¹.

Así pues, en cierto sentido, ver esta exposición es casi como ver posarse sobre la naturaleza, y sobre la actualidad, un suceso, un fenómeno, o, mejor, un prodigo estacional –gotas de llovizna, cristales de rocío, motas de sol– en un tapial, o en un ribazo. No de otra manera, en estos comienzos de 2007 germinan, abren su ser estas pinturas y dibujos gayescos en las paredes de la sala. Sólo que estos cuadros hablan además de la mano firme del hombre que los ha creado. Estas obras que tienen que ver con lugares amados por el pintor, desde México a Roma, Aix-en-Provence, Venecia, París, Murcia y sus huertos, Saint-Rémy... Desde los puestos de los bouquinistas en la sombra gris de los plátanos del Sena a las luces de la mañana en el blanco Palacio Ducal veneciano.

* * *

En pocas manifestaciones de la pintura he visto yo con tanta nitidez como en los cuadros de Ramón Gaya cierta calidad esencial de las cosas, del mundo, que vale para todas las formas de la creación, pero que se hace muy patente en el hecho de pintar.

¹ Texto para el catálogo de la exposición «Ramón Gaya», en el Auditorio de Ceutí, inaugurada el 8 de febrero de 2007.

Recuerdo que en mis años infantiles –o quizás, un poco más tarde, en el inicio de mi adolescencia–, oí yo por primera vez, en el Colegio del Malecón de mi ciudad, o en alguna iglesia de los barrios en los que fui viviendo, la expresión «temor y temblor», en su sentido religioso. En una misa, o en alguna de las nocturnas Misiones que se hacían anualmente por las parroquias, yo escuché por primera vez las palabras «Tumor y Temblor», en un sermón o lectura, sin saber a qué fragmento de la Biblia pertenecerían. No sé si esas palabras llegarían a mí, entre la gente, en mi banco de madera, porque leían en el púlpito la II Epístola de San Pablo a los Corintios («viendo vuestra obediencia, y el temor y temblor con que le recibisteis») o la Epístola a los Filipenses («buscad vuestra salvación con temor y temblor»). Tendrían que pasar muchos años antes de que yo las buscara en su texto. En todo caso, en aquella época colegial esas palabras eran para mí como un resumen solemne, oscuro y resonante del misterio de la religión.

Andando el tiempo –sería poco después–, volví a encontrarlas, pero ahora como título de un libro de filosofía, el libro de un pensador inexorable y apasionado: «Tumor y temblor». Así se contaba en mi primer manual de Filosofía, el Edelvives, tan aristotélico, tan escolástico. Allí surgió ante mis ojos el nombre de Kierkegaard y de esa obra, aún más severa en su nombre danés, *Frygt og Bæven*.

Hasta que un día pensé que había otro temblor en la vida y en las cosas naturales. Un temblor feliz –que quizás participaba del otro, y que incluso era como otra forma del mismo–, asociado a la más profunda alegría, a una musicalidad pura de la naturaleza, que hubiera dado lugar justamente a otro título: «Alegría y temblor».

Años después consideré ese título para hablar alguna vez de la pintura de Ramón Gaya. Porque en ella se daba esta doble cualidad esencial de lo alegre y lo tembloroso, de la belleza gozosa y el temblor. Vuelvo a sentirlo plenamente estos días, mientras contemplo los cuadros que se van reuniendo para esta muestra, estas obras donde se ha omitido todo dramatismo –pero sin idealizar nada–, dejando el puro goce estremecido de la vida: lo toco con mis ojos en el quieto mecerse de las negras góndolas en la Riva degli Schiavoni, con el Redentore al fondo; en la presencia trémula de los foros romanos de pinos oscuros y tejados y cielos claros, donde vibra la luz en un par de cúpulas azules y grises. Este otro temblor de lo vivo, no menos asociado a la mano divina que lo dejó ir en la libertad agreste del mundo, destella en todos los cuadros que voy viendo: en el puente de la estrecha calleja veneciana –de casas muy altas– que duda entre las luces y las sombras; en el dorado tremolar de la luz del sol en una huerta murciana en la que vemos la sombra del pintor –con sombrero– y de su lienzo, junto a una senda con árboles y ramas de un verde claro...

La vida es un acto: está ahí, actual, presente. Pero a menudo sentimos que encierra en sí algo que puede llevarla más allá de sí misma. Que es *ya*, al tiempo de mirarla,

algo más que sí misma. Es a la vez pura potencia a punto de ejercerse. Por eso sentimos ese temblor íntimo. Entre la potencia y el acto –hablando en abstracto– parece que no hay fluidez, continuidad, que se da un salto. Pero no es así en la vida. Ese temblor de lo vivo implica el puente invisible entre la potencia y el acto.

* * *

En la creación artística ese temblor está también como algo esencial. Aunque a veces –¿cómo decirlo?–, no tiembla, no se manifiesta. Pero está siempre ahí.

Es el temblor de los poemas japoneses, de los versos de Machado cuando nos dice: «Treme el campo en sueños», o cuando canta: «Los chopos son la ribera, en su eterno escalofrío» (un escalofrío gozoso, cálido, que no es más que su propia hondura). O el de un verso del propio Gaya que habla de la mano del artista, una mano «intensa, temblorosa». Como el dulce temblar de quien está enamorado al pensar en quien ama. Y que dice después a su amor: «Tiemblo al pensar en ti».

Como Dante cuenta que Paolo besa a Francesca, haciendo que ella misma nos diga: «La bocca mi baciò tutto tremante».

Pasar ante los cuadros de Ramón Gaya, en su Museo, en esta exposición, esos cuadros tan ricos en matices, de una belleza tan abierta, tan palpitante, es como pasar a lo largo de un bosque de ribera, frondoso y delicado –esa obra maestra del temblor–, reflejado en la orilla del agua de un río, y contemplar la cambiante luz del tapiz silvestre y húmedo de sauces, mimbreras, alisos, espinos amarillos, chopos tempranos y salgueras, en los que se enredan los destellos del sol, y que, incluso estando quietos, tienen siempre algo tembloroso en su imagen: la inminencia de la brisa que los avivará. Un roce de aire que es, en realidad, una brisa interior, suya, de ellos, de su propio y secreto ser. Y que no viene de fuera. Como le ocurre a todo lo vivo.

Ésa es la impresión que los cuadros de Gaya, en la rica belleza de su luz, de su color, nos producen, cuando pasamos despacio, con largas paradas, ante su ser: como si ellos estuvieran también asomados en una viva orilla en la que han nacido. Y tuvieran no sólo su luz propia, sino también ese su temblor propio.

A esta exposición la recorre, por lo demás, otro estremecimiento. A veces muy cercano; a veces, lejano –como el titilar de las estrellas en el cielo de la madrugada–; un estremecimiento en el que pensamos quizás en el momento de contemplar alguno de estos cuadros. Desde hace más de un año, su pintor ya no está entre nosotros para verlos. Aunque en cierto modo lo sentimos muy próximo –quizás más que nunca–, mirando, siempre, hombro con hombro, a nuestro lado.

Pero el estar de un creador, incluso en vida, cuando ya ha hecho su creación, es siempre una ausencia. Es como en la anécdota del pintor que no tenía invitación para entrar al ámbito de su propia sala. Ahora Ramón Gaya ha cumplido con esa última tarea del artista, en un sentido, dura y difícil, pero también la más pura y honda: dejar sola y libre a su obra.

Como libres fluyen el verso, el agua, y la ribera del río.

RAMÓN GAYA EN MI POESÍA¹

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO

LA ESPERA (Homenaje a Ramón Gaya)

Ésta es mi soledad, verme rodeado de luz.
NIETZSCHE

SE acerca a la ventana, y a través del cristal sus ojos siguen
el curso de esas nubes tan blancas que cruzan indolentes
el cielo azul de la mañana. Y muy conforme observa
cómo se duerme el sol en la quietud de los tejados,
mientras todo está bien y apenas hay transcurso.

La luz llena el estudio, y los pocos enseres
que ha ido el vivir reuniendo en esta habitación
están aquí en su sitio, y se diría que acompañan
gustosamente con su silencio inanimado al hombre
que ahora abandona la ventana y se acerca despacio
a ese cuadro aún vacío, a los pinceles
que aguardan el instante de dejarse llevar con mansedumbre
por una mano limpia y conocida.

Se ve sobre una mesa una copa con agua,
y en ella unos jazmines. Él los mira, y quisiera
entender el secreto de estas pequeñas flores, el enigma
de su perfume leve, de su frágil blancura,
para poder más tarde dejar temblando sobre el lienzo
la cerrada belleza que lo commueve y permanece
ajena a su emoción, a sus afanes,
inconquistada y sola, desvalida.

¹ Los tres poemas están recogidos hoy en *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2017*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018, págs. 124-126, 396-399 y 670-671, respectivamente.

Pero siente que el momento de hacer suya esta hermosura,
de confundirse con su ser, no ha comenzado aún,
y se retira con humildad, se aparta
de ese lugar radiante. Y vaga por el cuarto,
decidido a esperar a que madure el tiempo
en que la realidad palpitable que ansía,
dulcemente, sin lucha, se le entregue.

Se sienta en una silla. Abre un libro. Regresa
a los versos sabidos de algún poeta amado.
Después, durante un rato, lo acompaña la música,
y perdido en la mágica intimidad de una sonata
piensa quizás, involuntariamente,
en ciertas cosas del pasado, cosas que fueron suyas
y fue perdiendo luego: la ciudad delicada
y polvorienta, dormida bajo el sol,
en la que vio la luz; los no olvidados huertos
de su niñez; aquellos quietos días
en que todo era simple, sin daño, consistente,
y estaba anclado en un rincón del paraíso.

Cesó luego el encanto. La vida se echó a andar
y dentro de ella germinó la muerte.
El muchacho lo supo, y advirtió
que en lo profundo de su pecho había
una extraña inquietud, un anhelo infinito
de fijar de algún modo –en un papel, acaso sobre un lienzo–
los efímeros dones del mundo. Y desde entonces
se entregó con pasión a su quimera, quiso arder para siempre
en la llama intensísima de ese empeño exclusivo.

La soledad le ha dado compañía, y lo ha ayudado
a defender su fe, a no dejar jamás que se apagara
la sagrada ilusión. Ella lo ha conducido
–fiel a sí mismo, libre, intacto y puro–,
a través de los años, hasta esa silla en la que hoy
recuerda o tal vez sueña mientras suena la música.

Todo se acalla al cabo. Y el profundo silencio
despierta al soñador. Contempla de nuevo los jazmines,
la transparencia de la copa y los alegres juegos de la luz
en el cristal que brilla.

Y de repente oye
como un rumor de misteriosas aguas, y se siente invadido
por la presencia súbita de un poder que lo impulsa
a coger el pincel y aproximarse al lienzo.

Y casi sin esfuerzo, casi a pesar de él mismo,
su mano va sacando poco a poco de la oquedad del cuadro
la verdad trascendida del cristal y las flores,
que aquí, sobre la tela,
salvados ya del tiempo y del olvido,
ofrecen su inocencia temblorosa y son al fin
imagen viva del amor, cifra del universo.

(De *Páginas de un diario*, 1981)

PORQUE NADA TERMINA (Ramón Gaya)

ES preciso que todo en apariencia acabe
para que al fin comience.
Sólo entonces los hechos
de nuestro acontecer desordenado
adquieran poco a poco
la rara consistencia indestructible
del sueño o la leyenda; sólo entonces podemos
comprender lo vivido, completarlo,
abrazar sin temores ni asechanzas,
interminablemente,
la maravilla cierta del vivir.

Cuando pienso, Ramón –después del trance natural de tu muerte–, en los años aquellos en los que coincidimos en el mundo, siento que me estremece el misterio absoluto que es la vida. Qué suerte para mí tan inmensa y extraña, inexplicable y misericordiosa, fue el que nos condujeran nuestros pasos –a través de avatares cuyo oculto sentido cifrado permanece– al día y a la hora y al lugar en que nos conocimos; y qué providencial para el que soy que en sí mismo llevara nuestro encuentro la bendita semilla de una amistad tan larga y luminosa. ¿Es esto mero arbitrio de la casualidad? Es destino y enigma. A cierta edad un hombre no se engaña y sabe lo que ha sido en su existencia de veras decisivo. No ignoro que sin duda tú en la mía lo fuiste, y es imposible y triste imaginarla sin tu ejemplo constante, y sin la relación tan duradera que mantuve contigo y con tu obra.

Sí, yo he estado muy cerca muchas veces de increíbles prodigios. Vi surgir tu pintura del abismo del lienzo y pude contemplar cómo sus formas vivas lentamente empezaban a respirar despacio al llegar a este mundo. Con frecuencia, asimismo, sabía del fulgor de tus escritos nuevos antes de publicarse, y tuve el privilegio de escuchártelos.

Tu obra es patrimonio
de cuantos quieran que les pertenezca.
Pero, además de compartir tan fértil
y tan bella heredad con los que la hacen suya,
yo fui también testigo de tu vida,
y eso sólo unos pocos lo hemos sido.
Ineludible obligación gustosa
y legítimo orgullo
mueven y moverán mi ánimo y mi lengua
al testimonio fiel.

No encuentro en la memoria
lances que te afectaran
y en los que tu persona (aun teniendo sin duda
sus flaquezas también)
no rayase a la altura de la imagen señera
que en quienes te tratamos proyectabas.
Hondura y gravedad no te impedían
ser diáfano y alegre. Nunca he visto
a nadie menos dado a complacerse
en sus propias miserias y desdichas,
aunque al igual que a todos,
e incluso más que a muchos,
la angustia y la tragedia te salieran al paso
y en tu ser pretendieran en vano agazaparse.
Severo y exigente contigo y con los otros
hasta extremos límites,
y generoso y comprensivo al cabo,
sin componendas ni renunciaciones.
Ahora estoy acordándome de tus ojos vivísimos,
que hasta el fondo miraban con rigor y ternura.
Y recuerdo tu voz tan íntima y serena,
tu voz que por costumbre, sin excepciones, iba
a buscar las palabras
hasta el origen mismo sagrado de las cosas.

Nada de cuanto digo
se extingue con tu muerte.

Tras esa puerta estrecha, oscura y necesaria
que un día atravesaste,
continúa el camino, ya sin riesgo ninguno
de que discurra por lugar baldío
ni de que, como pudo suceder,
nos resultara ajeno su trazado.
Que los muertos entierren a sus muertos
y la ceniza vaya a la ceniza.
Tu luz y tu verdad
entre nosotros siguen
y han de seguir, tan vivas y tan puras
como en cualquier momento,
limpias de escorias y de contingencias.

Es preciso que todo transcurra y se remanse,
que al parecer concluya para que al fin empiece.
Porque todo está siempre comenzando.
Porque nada termina.

(De *Oír la luz*, 2008)

BAJO EL SOL DE LA TARDE
(Con Ramón Gaya)

HACE viento esta tarde, un viento frío, del norte,
pero que gira y se enmaraña a ratos. Es lo propio
de un día como éste, ya el último de enero. Y hace
a la vez mucho sol, lumbre alegre, insumisa
a los dictados del invierno hurano.
Sentado en este rincón de mi terraza
que me pone al abrigo por completo
del airazo cambiante, soy dichoso
leyendo a Ramón Gaya, mientras del cielo llega
hasta mi vida un bien que me redime.
Son apenas las cinco. Me queda todavía
una hora al menos antes de que comience
a caer la humedad y a oscurecer, una hora inmensa

para seguir con las anotaciones
del *Diario de un pintor*; inagotable libro,
recién escrito siempre cuando mis manos lo abren
y se adentran despacio en su decir mis ojos;
lleno también de sol en cada línea
—el sol de la belleza y la verdad, de la obediencia—,
oro joven de aurora o intenso de crepúsculo,
fulgor de mediodía, por lo certero y por lo cenital.
Su viva luz sin tacha entra en mí y me ilumina.
Se oye el mar enojado consigo mismo; se oye el viento,
que se enreda en las copas de los árboles y suena
muy semejante al mar. En el pecho cobijo una por una
las palabras de aquel que tantos años
fue mi amigo y al que hoy tan cerca siento, tan aquí.
La tarde ocurre lenta. Y todo va cumpliéndose.

(De *Quién lo diría*, 2015)

ENTREVISTA A ISABEL VERDEJO, COMPAÑERA Y ESPOSA DE RAMÓN GAYA

1) *En la vida de Ramón Gaya hay una fractura antes y después del exilio, y una división entre el primer exilio mexicano y el segundo en Italia. ¿Cómo sentía este pasado Ramón cuando usted lo conoció?*

Sí, son dos épocas muy diferentes en la vida de Ramón Gaya. Gracias al ofrecimiento del presidente Cárdenas algunos republicanos españoles pudieron refugiarse en México tras la guerra en España. Gaya fue uno de ellos. En su caso, no sólo había perdido la guerra, como sus compañeros de infortunio, sino que, en los últimos días de la contienda, en el bombardeo de la estación de Figueras a la población civil, había caído herida de muerte Fe Sanz, su primera esposa. Alicia, su pequeña hija, se salvó y fue rescatada por Carmen Muñoz, la esposa de Rafael Dieste, que viajaba con ellas.

Gaya llegó a México destrozado. Le costó mucho volver a encontrar la paz interior necesaria para pintar y escribir. Pero poco a poco, gracias al apoyo de un pequeño grupo de amigos, fue haciéndose al ritmo de la vida mexicana, empezó a colaborar con sus escritos en algunas revistas locales y a pintar. En 1943 hizo una exposición de su pintura, con un texto de Juan Gil-Albert en el catálogo: «Continuación de la pintura». También Octavio Paz le dedicó un escrito a su exposición, «Realismo y poesía», publicado el día 26 de mayo de 1943 en el *Novedades* de México. Hoy conocemos la mayor parte de sus pinturas de aquellos años y tenemos a nuestro alcance prácticamente todos sus escritos.

En México, en aquella época, era prácticamente imposible contemplar directamente un cuadro de Tiziano, de Tintoretto o de Velázquez... por ejemplo. No existían museos dedicados a los Clásicos. Gaya empezó a comprar monografías y estampas de sus pintores predilectos, con el fin de estar rodeado de esa pintura que amaba y para que su pintura pudiera evolucionar. De ahí, de ese contacto permanente con los clásicos, empezaron a nacer sus «Homenajes», como una puesta en valor, en voz baja, de los grandes pintores.

En 1950 volvió a hacer otra exposición, en este caso en el Ateneo Español. El poeta Xavier Villaurrutia publicó en el *Excelsior* un artículo sobre «Los óleos de

Ramón Gaya». En mayo de 1951 la antropóloga Laurette Sejournée publicó en *Las Españas* «Ramón Gaya», un artículo sobre su pintura.

Poco después, tras once años en México, empezó a valorar la idea de volver a Europa. Deseaba, sobre todo, visitar Italia y sus museos. París lo conocía, había pasado allí seis meses en 1928, y hasta hizo una exposición en *Les Quatre Chemins* con mucho éxito.

Se puso de acuerdo con su gran amiga Concha de Albornoz, convocaron a Clarita James, exalumna y amiga de Concha, que había visitado Italia el año anterior, y a su común amigo Juan Gil-Albert, que ya se encontraba en España.

Ramón Gaya permaneció en Europa un año, de junio de 1952 a junio de 1953. Durante los dos primeros meses el grupo de amigos recorrió Italia de norte a sur: de Venezia a Paestum. Cuando se despidió de ellos viajó a París y a Lisboa, para reencontrarse con su hija que vivía allí con Trinita Japp, la viuda de Cristóbal Hall. El 20 de enero de 1953 lo encontramos de nuevo en Venezia, donde permanecerá hasta el 4 de abril. Es allí, en Venezia, donde tuvo una especie revelación: «Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus coqueta, el manchado cuerpo de la Pintura», anotó en *El sentimiento de la pintura*.

Durante este año que pasa en Europa siente que debe volver, pero para varios años, o para siempre. Tanto su obra como su espíritu lo necesitan.

Todas las pinturas realizadas durante el viaje tuvieron mucho éxito entre sus amigos de México. Tomó pues la decisión de pintar y vender sus obras, pensando en un futuro viaje a Europa.

2) *Venecia y Roma son las dos ciudades italianas elegidas por Gaya para volver a Europa. En sus textos leemos su fascinación por la Venecia de Tiziano; sin embargo, finalmente se instaló en Roma. Además del coste de vida, ¿hubo otras razones?*

El 22 de marzo de 1956, Ramón Gaya se halla de nuevo en París, esta vez viene acompañado del poeta Tomás Segovia, y ha convocado de nuevo a su amigo el poeta valenciano Juan Gil-Albert, que acude presuroso a disfrutar de unos días en París con sus viejos amigos. Juan Gil-Albert no puede continuar el viaje con ellos y, pasados unos días, regresa a Valencia. Tomás Segovia y Ramón Gaya continúan su viaje; visitarán Venezia, Florencia y Roma. Allí se reunirán con María Zambrano, su gran amiga. Poco después Tomás debe regresar a México. Desde los primeros años en México, Ramón y María no se habían visto pero habían intercambiado algunas

cartas; en una de ellas se duelen profundamente por la muerte del gran amigo común, el pintor inglés Cristóbal Hall.

María había conocido a Ramón, según declaró ella misma, en 1932, en los días en que Ramón empezaba a colaborar con Misiones Pedagógicas. Él asistió en alguna ocasión a las tertulias que María organizaba en casa de sus padres en la plaza del Conde de Barajas de Madrid. Inmediatamente había surgido entre ellos una gran admiración y simpatía.

A pesar de su juventud, Ramón no sólo había realizado nueve copias de cuadros del Prado, para el museo ambulante de Misiones Pedagógicas, sino que aceptó viajar con el Museo por los pueblos de España. En 1935, en Cuevas de Almanzora, conoció a Fe Sanz, profesora de instituto; se volvieron a ver en Madrid y se prometieron. Se casaron el 24 de junio de 1936. Fe Sanz era gran amiga de María y compañera de Universidad. Compartir un profundo dolor por su muerte al final de la guerra creó entre Ramón y María un vínculo muy profundo.

Ramón había pensado en un primer momento alquilar un estudio en Venezia; recordemos lo fructíferos que resultaron para él, como pintor y como escritor, los casi tres meses que pasó allí en 1953. Allí tuvo la revelación de la que antes hablé y en aquellos meses comenzó a escribir *El sentimiento de la pintura*.

Pero tener un pequeño estudio en Venezia, no siendo veneziano, se le reveló como algo prácticamente imposible; las casas eran grandes y había que empezar por acondicionarlas. No disponía del tiempo ni del dinero necesarios. Para sus estancias en Venezia se serviría siempre de pequeños hoteles bien situados.

Decidió pues establecerse en Roma. Además, allí contaba con la presencia de las hermanas Zambrano. Alquiló un estudio en via Margutta, muy cerca de donde vivían sus amigas, que en aquella época residían en Piazza del Popolo. Durante los primeros tiempos María y Ramón se veían casi a diario, salían a cenar en alguna de las « trattorías » del barrio y hablaban de lo humano y lo divino. Ramón ha declarado en alguna ocasión que leer a María era un gozo y una gran enseñanza, pero que escucharla de viva voz, sin público, ellos dos solos, era una experiencia indescriptible.

Gracias a María conoció muy pronto a Elena Croce y a Tomaso Carini, su compañero. Las hermanas Croce como herederas intelectuales de su padre, el gran Benedetto Croce, eran respetadísimas en Italia. Elena, en su casa de Roma, organizaba encuentros entre escritores y artistas italianos y extranjeros de paso o residentes en Roma. Ramón asistió muchas veces a esos encuentros. Allí encontró a algunas de las figuras más relevantes de aquella época.

3) *En los años 60 y 70 Roma acogió a muchos intelectuales españoles: las hermanas Zambrano, Enrique de Rivas, Tomás Segovia, Diego Mesa y muchos otros. Las relaciones entre ellos, y con los artistas italianos, marcó una época feliz de redescubrimiento de la cultura española en Italia. ¿Cómo describiría aquel ambiente? ¿Qué vivencias dejaron más huella en usted y Ramón?*

Aunque Gaya acudía con gusto a aquellos encuentros, por sus cartas sabemos que se ausentaba de Roma cada dos o tres meses. Tras más de quince años en México, sentía una necesidad casi física de ver pintura. Uno de sus destinos más frecuentes era París; allí se citaba en alguna ocasión con su hija, Alicia, que seguía viviendo en Lisboa. A veces se quedaban allí, para visitar exposiciones y asistir a conciertos, y en otras ocasiones pasaban unos días en Venezia.

En 1957 coincidió unas semanas con María Zambrano en Florencia, pues ambos se encontraban allí para trabajar. Por sus cartas sabemos que se citaban para el almuerzo y la cena, y el resto del tiempo lo reservaban para su obra.

Durante los cuatro años que van de 1956 a 1960 Gaya visitó varias veces las ciudades europeas, incluyendo las italianas, para contemplar pintura.

Había conocido también al resto de las hermanas Croce. Estuvo más de una vez en Nápoles, en el «santuario Croce», invitado por ellas. De ese grupo familiar quiero destacar a Leonardo Cammarano, marido de Silvia en aquella época. Con él se estableció de por vida una gran amistad basada en la cordialidad y la simpatía mutuas. Cammarano, escritor y traductor, es además pintor. Y como él ha relatado en alguna ocasión, salieron a pintar juntos por los alrededores de Nápoles. Es también el primer traductor al italiano de Gaya. En 1960 tradujo, para *Quaderni di pensiero e di poesia, El sentimiento de la pintura*; y en 1971, para el número I de *Conoscenza Religiosa*, la revista fundada por Elémire Zolla, *Velázquez, pájaro solitario*.

Entre las personas que Ramón conoció por medio de Elena Croce, citaré sobre todo a las que tuvieron mayor presencia en su vida, tanto por la amistad y simpatía que le manifestaron, como por la coincidencia en sus gustos artísticos e intelectuales. Alba Buitoni Gatteschi fue una gran amiga de Ramón Gaya. Fundadora de *Gli amicci della musica di Peruggia*, un proyecto al que se dedicó durante años con gran pasión y eficacia. Era respetadísima por su gran talento. Gaya llegó a asistir a alguno de los conciertos celebrados bajo su patrocinio. Gracias a ella conoció a su hija Isabella Buitoni y al marido de esta, el abogado Vittorio Ripa di Meana, grandes amigos de por vida y muy vinculados también con la música. Vittorio Ripa di Meana y Giuseppe Sinopoli fundarían en 1985 la *Associazione Amici di Santa Cecilia*, de Roma. Con ellos compartió Gaya su gran amor por la música. También conoció en

el salón de la Croce a Nicola Chiaromonte. Gaya sintió por él un profundo respeto y se citaron en alguna ocasión para charlar en la sede de *Tempo Presente*, la revista de política y de arte fundada en 1956 por él y por Ignazio Silone.

En el caso de Pietro Citati, Cristina Campo y Elémire Zolla, no sólo se habían saludado en alguna ocasión en casa de Elena Croce, sino que los tres se sintieron muy atraídos por el «librito» de Gaya, recién traducido al italiano por Cammarano: *El sentimiento de la pintura*. Y los tres lo recibieron dedicándole páginas muy certeras y elogiosas. Pietro Citati lo hizo en «Letteratura e arte» para *Il Giorno*, en Roma en el año 1960: «[...] Gaya es verdaderamente uno de los ensayistas y moralistas más vivos y libres que nos es dado leer hoy...».

Elémire Zolla publicó «La pittura ed il nulla» en *La Gazzetta del Popolo*, Torino, 28 de mayo de 1960: «[...] El discurso de Gaya es candente y sosegado, una lúcida exaltación; pertenece a la estirpe de esos hombres indemnes a la cultura de masas...».

Y el caso de Cristina Campo es el más misterioso: le escribe a Leone Traverso con gran entusiasmo y le pide que escriba también sobre *Il Sentimento della pittura*. Le dice: «Tras la muerte de Pasternak, descubrir a Gaya ha sido un gran consuelo para mí». Del original del artículo que escribió Cristina Campo sobre *El sentimiento de la pintura* he sabido últimamente que no se encontraba entre los papeles catalogados de ella. Cristina se lo había regalado a Gaya y se encuentra entre los documentos que él conservó de por vida.

También conoció y trató a Giacomo Manzú. Lo visitó en alguna ocasión en su estudio. Fue el escultor contemporáneo más admirado por Gaya. Conservamos algún catálogo dedicado y seis misivas autógrafas de Manzú.

Otro escultor también muy admirado por Gaya fue Carmelo Pastor, español, becario de la *Accademia di Spagna*, muerto prematuramente. Se lo presentó María Zambrano, pertenecía también al entorno de las hermanas Croce. Se conserva una cabeza de Gaya modelada por él, sumamente sensible y de un gran parecido. Conservamos una colección de fotos de Ramón Gaya en Roma, tomadas por Carmelo Pastor en 1958 y por Giovanna, su esposa.

En marzo de 1960, tras veintiún años de exilio, Gaya regresa a España. Sus amigos españoles le han organizado una exposición en la *Galería Mayer* de Madrid. María Zambrano ha escrito un texto decisivo sobre su pintura que aparecerá publicado en *Índice*; José Bergamín leerá unas palabras de bienvenida en la inauguración. En Ediciones Arión, la editorial dirigida por Fernando Baeza, aparece la versión española de *El sentimiento de la pintura*. Gaya tuvo la gran fortuna de volver a encontrar a viejos amigos. Alicia, su hija, acudió desde Lisboa.

Gaya aceptó con gusto esta iniciativa porque desde que llegó a Italia, aunque había seguido pintando con asiduidad tanto en su estudio como en exteriores, salvo

los amigos más íntimos como las hermanas Zambrano, las Croce y pocos más, nadie conocía sus cuadros; a Ramón Gaya se le consideraba escritor: poeta y ensayista.

También sus amigos catalanes le proponen mostrar sus cuadros en la Galería Syra, de Barcelona, antes de volver a Roma. Esta exposición tuvo mejor acogida.

El 3 de agosto Gaya le escribe a María: «Sólo unas líneas para decirte que recibí tu carta. [...] Sí, dile a Elena [Croce] que yo volveré a Roma sin falta...».

En 1961, volvió a España para participar en el Congreso sobre Velázquez celebrado en Málaga, al que había sido invitado por los organizadores, y tuvo la ocasión de visitar el campo andaluz. Pero siguió viviendo en Roma; ahora lo encontramos en un pequeño ático de Via del Babuino. Sin embargo solía pasar una parte del verano en España, con pequeñas estancias en Murcia, Valencia, Madrid, Barcelona, Cuenca... Poco a poco fue abriéndose paso en España como pintor y empezaban a llegar nuevos amigos.

En 1965, en Milán, le conceden por su *Velázquez, pájaro solitario, exaequo* con Mauro Senesi, el premio *Inedito*.

En 1968 y 1969, tuvo dos percances de salud, el primero grave y el segundo menos grave. En ambos casos tuvo que ser operado por su gran amigo el doctor Barros en Madrid.

En 1969, en la editorial RM de Barcelona, apareció la edición definitiva de su *Velázquez, pájaro solitario*, acogida con entusiasmo con artículos de Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Santos Torroella... Su «Velázquez» sigue deslumbrando a los lectores cincuenta años después.

En 1971, tuvo la ocasión de comprar un pequeño estudio en Roma, en el Vico del Giglio, junto a Piazza Farnese y Campo di Fiori, que conservó de por vida. Por primera vez disponía de un estudio propio. Lo amuebló con esmero y buen gusto, poniendo mucha atención a la hora de escoger los muebles y los objetos de los que se iba a rodear.

En Madrid, en la Galería Multitud, tuvo lugar en 1978 una gran exposición de su obra. Desde 1960 en la Galería Mayer, no había vuelto a mostrar sus cuadros en Madrid. La exposición tuvo muy buena acogida. Se produjo el verdadero encuentro del Gaya pintor con el público español.

Comienza su relación con Isabel Verdejo, que se convertirá en segunda esposa.

Giorgio Agamben, a quien Ramón había conocido en Madrid gracias a José Bergamín, le propuso la posibilidad de utilizar el estudio de Vico del Giglio, para trabajar, durante los meses que Gaya no se encontraba en Roma. Luego de muchas dudas, Gaya aceptó la propuesta de su amigo, pero reservándose la utilización del estudio siempre que visitara Roma con su mujer.

El estudio era verdaderamente acogedor y silencioso y Agamben declaraba sentirse muy bien en él. Le propuso varias veces alquilarlo o comprarlo, pero sus propuestas no tuvieron éxito. Gaya deseaba conservar el estudio a su plena disposición, considerando a Agamben como su invitado.

Agamben se lo agradeció participando en varias publicaciones dedicadas a homenajear a su amigo. Ya en 1978, en el número 2/3 de *Prospettive Settanta*, Roma, tomó parte en el «Omaggio a Ramón Gaya» que se le dedicaba en dicha revista. Tradujo los sonetos (II-II-IV del Pintar) y los acompañó de un ensayo sobre su poética. En 1980 participó en el *Homenaje a Ramón Gaya*, publicado en Murcia por la Editora Regional, con el ensayo: «Il luogo della poesia: lettura di un soneto di Ramón Gaya» (traducción de Tomás Segovia). En 1995, en Roma, para el catálogo de la exposición de Gaya que tuvo lugar en la Accademia di Spagna, participó con el ensayo: «In luogo del poema», traducción de Tomás Segovia.

Y finalmente llega «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», traducción de Tomás Segovia, para el catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura* (julio-septiembre 2006), La Pedrera, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 2006.

A la muerte de Ramón Gaya, el estudio de Roma pasó a ser propiedad de su hija Alicia.

El 10 de octubre de 1990 había tenido lugar la inauguración en Murcia de un Museo dedicado a su obra.

María Zambrano le envió una felicitación con estas palabras:

«Ramón: me alegro de veras porque aparezcas en tu tierra, en la finura del mundo; como te dije una vez hace siglos: Murcia es lo más fino que he visto. Y así nos entendimos. Hoy te lo escribo como puedo».

María

BREVE MEMORIA GRÁFICA

BREVE MEMORIA GRÁFICA¹



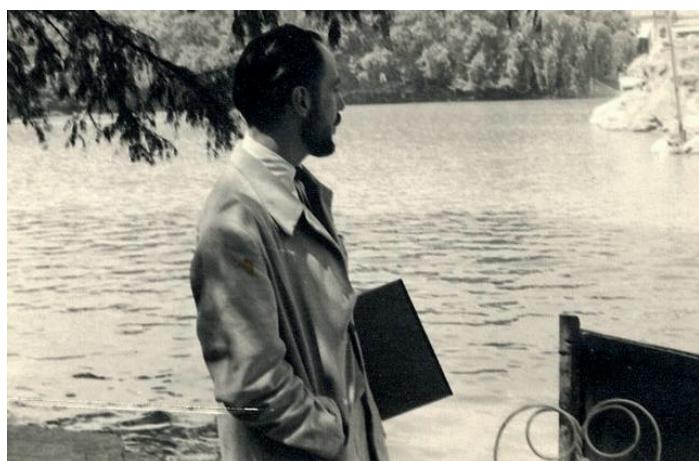
1936. Fe Sanz y Ramón Gaya en Madrid, época de su matrimonio (anónimo)

¹ Las fotografías de Ramón Gaya reproducidas a continuación son cortesía de Isabel Verdejo, Miriam Moreno y Eloy Sánchez Rosillo.

Breve memoria gráfica

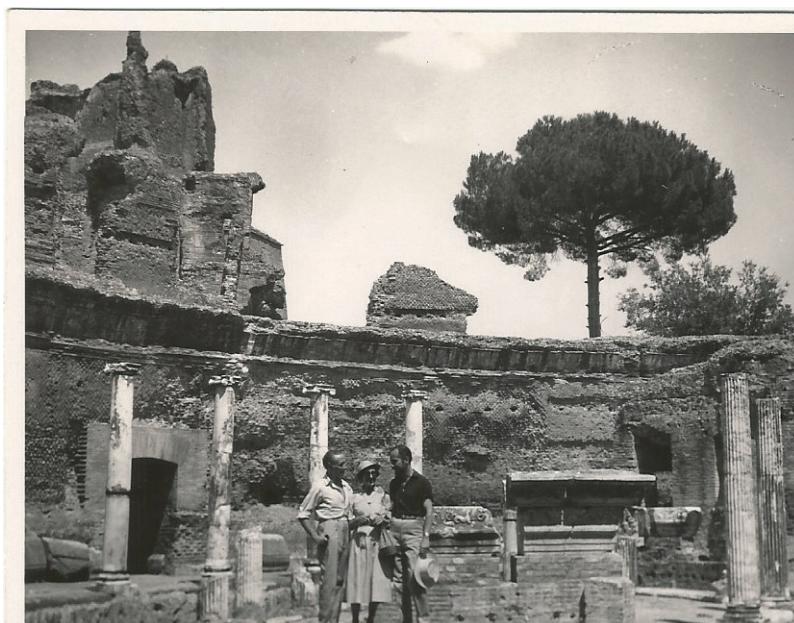


1950. Ramón Goya en su estudio de México (anónimo)



1950. Ramón Goya en el lago de Chapultepec (anónimo)

Breve memoria gráfica



1952. Juan Gil-Albert, Concha de Albornoz y Ramón Gaya en Villa Adriana
(foto de Clarita James)



1953. Ramón Gaya en París (anónimo)

Breve memoria gráfica



1955. Ramón Gaya en su estudio de México, con Tomás Segovia e Inés Arredondo
(anónimo)



1956. Ramón Gaya y Tomás Segovia en París (anónimo)

Breve memoria gráfica



1956. En Via Margutta, su primer estudio romano (anónimo)



1958. En Roma Ramón Gaya con Carmelo Pastor (foto de Giovanna Pastor)

Breve memoria gráfica



1958. Con su hija Alicia en París (anónimo)



1959. Con su hija Alicia en Venezia (anónimo)

Breve memoria gráfica



1960. Madrid, Ramón Goya ante *Las Meninas* (foto de Juan Bonafé restaurada por Alfonso Meléndez)

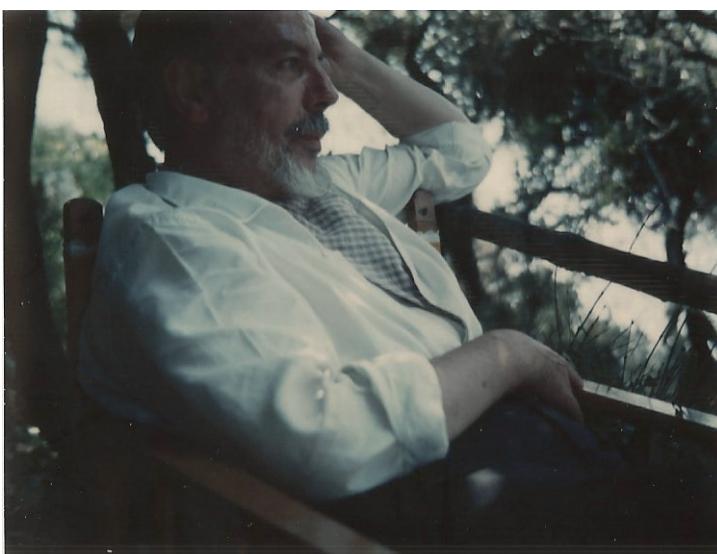


1960. Madrid, Ramón Goya, Alicia y el músico mexicano Salvador Moreno en la Galería Mayer (anónimo)

Breve memoria gráfica



1966. París, Ramón Gaya y José Bergamín con Conchita y Carmela Martínez, hermanas de la pintora Soledad Martínez (anónimo)



1969. Agosto, Ramón Gaya en Campolecciano, la casa de verano de los padres de Lucía Serredi Bergamín (foto de Lucía Serredi)

Breve memoria gráfica



1972. Ramón Gaya y Juan Gil-Albert en Cuenca (foto de Julián Grau Santos)



1978. Otoño. Isabel Verdejo y Ramón Gaya en Venezia (anónimo)

Breve memoria gráfica



1980. Ramón Gaya (foto de Pedro Serna)



1980. Gaya pintando la Albufera de Valencia (foto de Pedro Serna)

Breve memoria gráfica

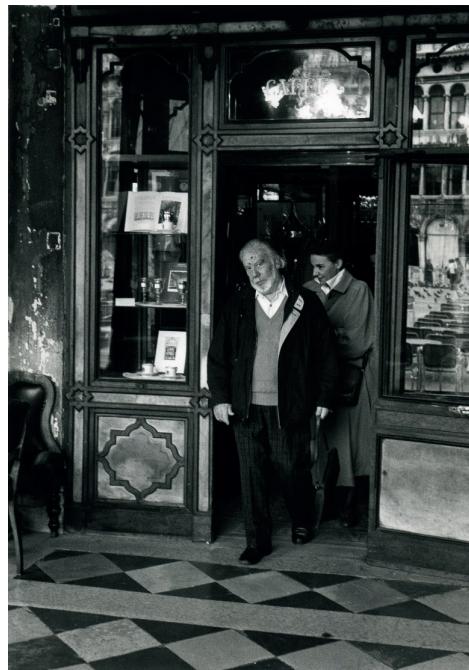


1984. Los Gaya y Nieves Fuentes en Siena, en casa de Ginevra Bompiani y Giorgio Agamben (foto de Alfonso Muñoz)



1987. Ramón Gaya con Alfonso Pérez Sánchez en el Prado (foto de Juan Ballester)

Breve memoria gráfica



1988. Ramón Gaya y su mujer al salir del Café Florian, Venezia (foto de Juan Ballester)



1990. 10 de octubre. Inauguración del Museo Ramón Gaya de Murcia (foto de Juan Ballester)

Breve memoria gráfica



1990. Ramón Gaya pintando en el Aventino (foto de Juan Ballester)

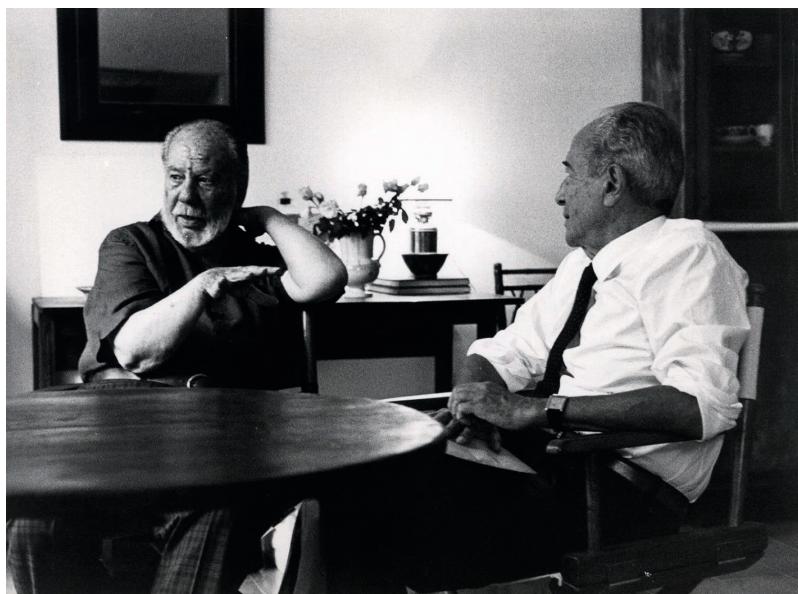


1991. Ramón Gaya en Granada con Manuel Borrás y Andrés Trapiello
(foto de Isabel Verdejo)

Breve memoria gráfica



1991. Ramón Gaya, Manuel Borrás y Andrés Trapiello en La Alhambra (foto de Isabel Verdejo)



1991. Roma, Ramón Gaya con Tomaso Carini, en el estudio de Vicolo del Giglio
(foto de Juan Ballester)

Breve memoria gráfica



1992. Roma, Ramón Gaya con los Fernández Delgado en el Foro (foto de Isabel Verdejo)



1992. Roma, Ramón Gaya con Miriam Moreno y Andrés Trapiello en la terraza de Vico del Giglio (foto de Isabel Verdejo)

Breve memoria gráfica



1992. París, los Gaya con Pilar Rosique (foto de Juan Ballester)



1993. Ramón Gaya en París (foto de Juan Ballester)

Breve memoria gráfica



1993. Roma, Vico del Giglio, Ramón con Tomás Segovia, María Luisa Capella y José Rubio (foto de Isabel Verdejo)



1993. Museo del Prado, Antonio Parra, Pedro García Montalvo, Eloy Sánchez Rosillo, Ramón Gaya e Isabel Verdejo (foto de Juan Ballester)

Breve memoria gráfica



1994. Goya en la Residencia de Estudiantes con Colinas, Brines, Trapiello, Benítez Reyes, Villena y Bonet (foto de Juan Ballester)



1995. Goya en su estudio de Valencia (foto de Isabel Verdejo)

Breve memoria gráfica

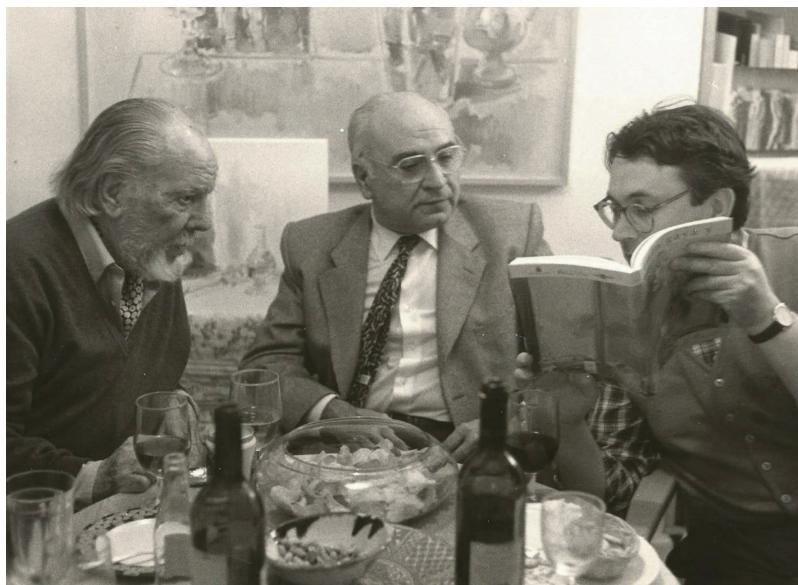


1995. Roma, en Campo de' Fiori, Manuel Avellaneda, Manuel Fernández-Delgado, Gaspar Ruiz, Ramón Gaya y Eloy Sánchez Rosillo (foto de Isabel Verdejo)



1997. Biblioteca Nacional, exposición Ramón Gaya y los libros (foto de Juan Ballester)

Breve memoria gráfica



1997. Madrid, estudio de la plaza de París, con Francisco Brines y Andrés Trapiello,
(foto de Miriam Moreno)



1997. Roma, en Vico del Giglio: de pie, Enrique de Rivas, sentados: Leonardo y Angela Cammarano con Ramón Gaya (foto de Isabel Verdejo)

ARTÍCULOS

«VOLVER A UN ORIGEN DESNUDO». REFRACCIONES DE INCOMPLETITUD ONTOLOGICA EN LA OBRA PICTÓRICA DE RAMÓN GAYA

MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT

Universidad Complutense

Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset

RESUMEN:

Este análisis de los escritos y la obra plástica de Ramón Gaya se divide en dos partes principales. Se comienza con una reflexión sobre la conocida aversión del murciano a la crítica artística, a lo largo de la cual se descubre una estrategia epistemológica dual como elemento central y estructurante de su pensamiento. Tal dualidad deja su impronta también sobre el concepto de arte de Gaya, un arte que, de siempre, se comprometió con la búsqueda de una verdad pictórica más allá de las apariencias, según lo ha constatado –apréciese la ironía– un buen número de sus intérpretes. Inspirado en las aportaciones de ese conjunto de críticos, el presente ensayo propone un nuevo acceso a las creaciones pictóricas de Gaya: entender las mismas como expresión y reflejo de la incompletitud ontológica de lo existente, según la desarrolló el pensador esloveno Slavoj Žižek.

PALABRAS CLAVE:

Ramón Gaya, pintura, siglo xx, Slavoj Žižek, incompletitud ontológica.

ABSTRACT:

The present analysis of Ramón Gaya's writings and visual art is divided into two main parts. It begins with a reflection on the famously hostile attitude the Spanish painter displayed toward art criticism, revealing a strategy of epistemological duality as a key structuring element of his thought. This duality has also left its mark on Gaya's concept of art, an art that was always committed to discovering a pictorial truth beyond mere appearances, as, somewhat ironically, many of his commentators have pointed out. Drawing on these previous explorations as a source of inspiration, the present essay proposes a new access to Gaya's works: understanding them, in accordance with Slovenian philosopher Slavoj Žižek's theories, as a reflection and an expression of the fundamental ontological incompleteness of existence itself.

KEYWORDS:

Ramón Gaya, painting, 20th century, Slavoj Žižek, ontological incompleteness.

1. Proemio: crítica artística, *malgré tout*

Cuando uno se propone investigar y escribir en torno a la obra pictórica de Ramón Gaya —como lo hacemos nosotros, aquí y ahora, y como lo hará a buen seguro la mayor parte de los contribuidores a este número de *Monteagudo* dedicado al gran pintor murciano—, conviene tener presente el carácter, si no abiertamente paradójico, por lo menos fundamentalmente irónico de esa empresa, puesto que, a lo largo de su extensa trayectoria, las ocasiones en las que el pintor encontró palabras amigables para la crítica artística son contadas. Y en verdad, no se trataba sólo de una falta de inclinación afable: podría decirse incluso que Gaya detestaba la crítica, un sentimiento de inquina presente tanto en sus textos más tempranos —destaca al respecto *El sentimiento de la pintura*, en el que habla de aquel «error inicial», del que caen víctimas los «cultivadores profesionales: los historiadores, los críticos, los estetas» (2010a: 31)— como en los escritos maduros (2010f: 929-953). Somos conscientes, naturalmente, de que la aversión del creador no invalida el esfuerzo del intérprete. Es más: quien crea, se expone, y, aunque en definitiva no obtuvieron nunca el favor del murciano, la crítica y el estudio de las artes, aparte de enriquecer los discursos teóricos, cumplen una serie de importantes funciones sociales. Todo ello le importaba bien poco a Gaya: resulta fascinante extrañamente ese rechazo visceral a los críticos que exhibió con tesón y persistencia. Su motivo último es insondable, evidentemente, pero la obra escrita del pintor, esa amplia complementación de su trabajo sobre el lienzo, nos puede deparar una serie de pistas para ir esgrimiendo algunos de los aspectos más significativos. Así, por nuestra parte, encontramos en esa aversión atisbos de una búsqueda más primigenia y global, de una pulsión fundamental que atraviesa la *œuvre* del pintor: la de descubrir una verdad pictórica, la de buscar —y encontrar— la ‘sustancia’ o la ‘esencia’ de la pintura¹, la de apreciar la creación de la manera más inmediata, atemporal y espontánea posible; tareas todas ellas de las que, según Gaya, los críticos no son capaces². Más que servirnos aquí como mera anécdota, referida tal vez a modo de *captatio benevolentiae*, un breve examen de la curiosa ojeriza de Gaya hacia los jueces del arte resulta, de hecho, muy iluminador con respecto a su concepto del arte y de la pintura, al tiempo que constituye, claro está, un buen gancho para comenzar un artículo sobre su arte.

Cabe señalar de entrada, por supuesto, que aquellas partes de un pensamiento que tan diáficamente se vinculan con el lado afectivo de la psique de su autor siempre se presentan espinosas. Es difícil saber a ciencia cierta, al fin y al cabo, cuáles son los motivos reales que subyacen en una postura tan visiblemente emocional como la

¹ Dos términos de los más frecuentes en todo el *corpus* gayesco.

² Véase al respecto por ejemplo Gaya (2010a: 32-34).

de Gaya frente a la crítica. Entramos, por tanto, en terreno de especulación, aunque estamos convencidos de que las deducciones nuestras, más que conjeturas airoosas e infundadas, se dejan entrever con relativa claridad en las claves proporcionadas por Gaya en sus escritos. Decimos todo esto, porque en verdad el curioso dato de la malquerencia de los críticos podría entenderse asimismo, simple y llanamente, como parte de la idiosincrasia de la persona histórica Ramón Gaya, como poco más que un capricho, arbitrario e inmotivado, una peculiaridad como cualquier otra. Si decidimos, no obstante, reparar un momento más sobre él, se le descubre también una lectura próxima al comentario social, un enfoque que traduce el enojo del murciano con los jueces de su *métier* a una observación más abstracta sobre la prevalencia indebida de los no-creadores –intelectuales, sobrecultivados y alienados hasta el punto de que no son capaces de disfrutar el arte de manera ‘natural’– en un ámbito principalmente constituido por los que crean y las obras que producen (2010f: 939-945). Esa distinción entre creadores y no-creadores (los «gustadores, amadores, consumidores» (2010f: 933), al decir de Gaya), la desarrolló con gran detalle (y, algunos dirían, furor) en su último texto, el ensayo *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)* del año 1996.

A algunos conocedores del arte de Gaya, las inferencias biográficas en este punto les resultarán evidentes: las contaminaciones entre vida y obra, vida y pensamiento de un creador –tan difíciles de rastrear y averiguar con certeza en la mayoría de los casos, a pesar de la suma facilidad con la que se producen sin excepción– aquí parecen visibles, inevitables. Se ha convertido en un dato clave, tanto en las aproximaciones biográficas como en el discurso artístico e historiográfico sobre su figura y obra, el desencanto que Gaya experimentó en su primer viaje a París y, en concomitancia con ello, su rechazo al arte de las vanguardias ‘clásicas’, en aquel momento concentradas con práctica exclusividad en la capital francesa (Moreno Aguirre, 2018: 27-31). Nosotros, por más que les tengamos una estima escasa a los análisis demasiado centrados en las menudencias de una vida ajena –en una palabra: biografistas–, no podemos negar la actitud discordante de Gaya. Está ahí, confirmada por él mismo, tanto en las sugerentes entrevistas que se publicaron en varios diarios españoles³ como también, con mayor proximidad temporal a las vivencias francesas, en la temprana carta que dirigió al amigo Juan Guerrero Ruiz, fechada el 19 de mayo de 1928: «Tiene usted una idea falsa de París», le comenta, porque «en París no se

³ Véanse por ejemplo la de María José Muñoz Peirats para *Las Provincias*, publicada en 1984, o el texto de Vicente Molina Foix, de índole más híbrida, publicado en *El País* en 1996. En la primera, Gaya comenta sobre el arte de vanguardia que conoció en el viaje a la capital francesa: «[T]odas esas formas que me habían fascinado en la distancia, cuando llegué a París y las vi directamente, cuando vi los Braque, los Matisse, los Rouault..., directamente, me desilusionaron muchísimo, porque les vi algo muy endebles; me pareció que no estaban hechos dentro de la pintura» (2007: 246).

paga el mejor cuadro, se paga la mejor firma [...]. En París se vende la pintura por metros; como los solares por construir» (2000: 107).

La queja es breve, pero el desengaño que en ella se percibe es profundo. Gaya se ve repelido por el mercantilismo inherente a la actividad artística de París, por las señoras patricias que adquieren pinturas con «gesto de comprar alfombras» (2000: 107), pero también por esa suerte de *star system* implementado en las esferas creativas de la capital, donde el nombre del autor vale más que la calidad estética de la obra. Críticos, historiadores y estetas –la temprana triada de los no-creadores identificada por Gaya– son, todos ellos, engranajes imprescindibles en aquella ingente maquinaria de producción artística, mejor descrita, sin duda alguna, con el término alemán de *Kunstbetrieb*. No es del todo improbable, por consiguiente, que el rechazo hacia la crítica artística, que acompañó al murciano durante prácticamente el total de su trayectoria y que a veces formuló con una dureza ya rayana en la acrimonia, pudo tener aquellas tempranas desventuras como punto de origen.

Ahora bien, aun habiendo comprobado la congoja del murciano en París en sus recuerdos, pronto nos damos cuenta de que, si bien así se explica el origen de sus inclinaciones adversas hacia el sector de la crítica, poco nos revela sobre su concepto de arte y creación –como es sabido, prefería con creces el término último (2007: 75)–, poco aclara en lo teórico sus reflexiones menos afectivas, más meditadas y pausadas sobre la inferioridad que percibe en los críticos, sobre todo cuando se enfrentan a los creadores ‘verdaderos’ (poca o ninguna duda cabe de que Gaya, *a priori*, se incluyó en ese segundo colectivo). A la vez, al menos en nuestra estimación, parece que el peso de aquel desaliento parisino, acontecido durante los años más jóvenes de Gaya, ha sido un tanto exagerado por algunos de sus comentaristas, a tal punto que se ha convertido en una suerte de *topos* –muchas veces reproducido, aunque de poca sustancia– en la actualidad. Consideremos el ejemplo del Museo Ramón Gaya, que justo en el momento de redacción de este ensayo celebra a su homenajeado no sólo con la excelente colección permanente, sino también en una muestra temporal que reúne una serie de otras piezas, no siempre expuestas, pero igualmente de gran atractivo estético. Las ha agrupado según cuatro etapas vitales del pintor, siendo la primera, ‘juventud’, la que recoge, supuestamente, testimonios artísticos de su «tímido acercamiento a las vanguardias» y su «posterior desencanto»⁴. Lástima que las obras escogidas para la misma, en nuestra perspectiva, no sean reflejo de aquello que pretenden mostrar. Se trata, antes bien, de la reproducción de lo que viene a ser un lugar común sobre la vida del pintor, perpetuado, en este caso específico, sin justificación suficiente en la muestra.

⁴ Texto copiado del vinilo de sala en el Museo Ramón Gaya.

¿Cómo comprender, entonces, la aversión del murciano contra la crítica artística en términos más teóricos? La lectura de ese curioso fenómeno que proponemos nosotros se inserta en la figura de un pensamiento constitutivamente dual detectable en un nutrido número de textos de Gaya. No nos referimos a una pugna dialéctica entre dos fuerzas antagónicas o a un juego de conceptos o categorías dicotómicas, sino, antes bien, a la doble vía epistemológica que Gaya emplea a menudo para dar cuerpo a sus ideas más personales. Meditando en torno a un acto, un término o un fenómeno, que, si bien las distintas maneras de entender el mismo se suelen diferenciar en algunos puntos, por lo común no admite lecturas diametralmente opuestas, Gaya hace precisamente eso: contrapone una definición sencilla y consuetudinaria a otra nueva, compleja, personal y del todo adversa a la primera en términos semánticos. Pocos momentos en la obra del murciano alumbran esa técnica dual con mayor claridad que su reflexión sobre la diferencia que percibe entre ‘pensar’ y ‘tener pensamiento’, desplegada en el comienzo del breve texto «El fruto original»:

Como se sabe, pensar, tener y ejercer la muy humana, demasiado humana facultad o capacidad de pensar, es algo muy distinto a tener... Pensamiento. Tan distinto, que es casi lo contrario, pues para pensar sólo se necesita disponer de una buena maquinaria pensante –que no es mal regalo–, mientras que tener Pensamiento, ser Pensamiento, sólo se puede tener y ser... sin pensar, involuntariamente, es decir, como algo recibido, pero no ya recibido como un simple regalo útil, sino como un alto don valioso, y... no demasiado humano (2010e: 855-856).

Resulta cuando menos curioso el modo en que Gaya decide comenzar el pasaje citado: con su «como se sabe» alega que la diferencia que traza entre ‘pensar’ y ‘tener Pensamiento’ es un hecho consabido, mientras que el uso habitual sugeriría que se trata de dos expresiones sinónimas (si bien ‘tener pensamiento’, así a secas, queda poco idiomático). Señalar esa supuesta notoriedad de su distinción, sin embargo, no basta para enmascarar el hecho de que se trata de una teorización altamente personal, desplegada en ese texto con la intención de hacer frente a la prevalencia exagerada de la filosofía francesa que Gaya percibió en el ámbito del arte⁵.

En el fragmento que citamos, la estrategia discursiva dual tan prominente en la obra de Gaya se manifiesta con gran nitidez; no queda muy claro, sin embargo, a qué se refiere exactamente cuando habla de ‘tener Pensamiento’ y cómo se diferencia del mero ‘pensar’, ya que se refugia en afirmaciones algo mistificadas, desplegadas en torno a la metáfora del fruto (2010e: 857-858). En otro ámbito de absoluta centralidad

⁵ «[L]a llamada cultura francesa [...] no ha sabido o no ha querido saber distinguir entre el simple mérito de pensar (que es algo así como masticar) y la viva y oscura riqueza de tener Pensamiento» (2010e: 856). Véase al respecto también la entrada en su diario del 24 de enero de 1953, en la que alega que «los franceses carecen de ... pensamiento; sólo tienen inteligencia» (2010c: 430-431).

en su obra, no obstante, la diferencia entre las dos partes de una pareja de términos casi idénticos se revela con mayor claridad: el arte. Aquí, el murciano se pronuncia a menudo sobre la brecha que separa, en su perspectiva, el mero ‘arte’ de la más elevada ‘creación’⁶, o también el ‘arte natural’ o ‘arte verdadero’ de su forma claramente inferior, que Gaya designa como ‘arte artístico’⁷. Esta diferencia es tan esencial para Gaya y su entendimiento del medio artístico que se desarrolla ya tempranamente en *El sentimiento de la pintura*, donde aclara acerca de la primera noción: «[E]l arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva». El ‘arte artístico’⁸, por el contrario, esa otra cara de la misma moneda, es un arte «ensoberbecido, algo separado, artificial, abstracto» y autorreferencial hasta la *onfaloscopia*, de modo que «se llegó con facilidad a ese ahogo del arte por el arte» (2010a: 32-33).

La coincidencia entre las esferas del arte y la vida que Gaya postula aquí como criterio del buen hacer creativo y creador habla del profundo apego del murciano –hijo de su tiempo como lo somos todos– a un proyecto típicamente moderno. La postmodernidad, ya plenamente en marcha durante el último tercio de su vida, rompió con tales pretensiones, volvió a afirmar el arte como institución social, y con ello, también la brecha entre la esfera del arte y la vida ‘cotidiana’ (Žižek, 2005: 122). Más interesantes que tales reflexiones sobre la periodización artística y cultural, sin embargo, es descubrir lo que las contrastaciones del murciano revelan sobre el objeto de sus búsquedas, llevadas a cabo mediante el método epistemológico dual.

⁶ Muy patentemente por ejemplo en Gaya (2007: 75).

⁷ Son muchos los momentos de su obra escrita que tematizan esta diferenciación particular. Para una lograda síntesis, véase el capítulo «Arte, no-arte y arte artístico» en la monografía de Miriam Moreno Aguirre (2018: 300-313).

⁸ El término de ‘arte artístico’ fue introducido en el discurso estético por Ortega, quien lo empleó en su célebre ensayo «La deshumanización del arte» para referirse a las nuevas formas de expresión artística surgidas en torno a las vanguardias ‘clásicas’. La obra escrita de Gaya no permite la comprobación definitiva de que el murciano conociera el influyente texto orteguiano; su propia concepción del ‘arte artístico’, en todo caso, dista mucho de la del gran pensador español. Como lo venimos esbozando, Gaya entiende como ‘artístico’ aquel arte que se define principalmente por modas y vanidades, que carece de sustancia verdadera, un arte casi ‘decorativo’ y deshonesto, para el que el marbete de ‘artístico’ también implica una valoración moral. Para Ortega, por el contrario, el calificativo de ‘artístico’, aplicado al nuevo arte de las vanguardias, pone de relieve, ante todo, una división epistemológica entre sus receptores: «[E]l arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico». Esta estimación contrastiva, como lo señala Ortega a renglón seguido, no es sino una constatación de las circunstancias; no implica juicio estético o moral alguno: «Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas» (1966: 359).

Así, uno pronto se da cuenta de que en las contemplaciones gayescas no hay una sola superficie sobre la que compiten definiciones en algún grado divergentes –esto se correspondería a un modo más espontáneo y cotidiano de pensar: no siempre estamos de acuerdo sobre qué exactamente es el arte, pero a fin de cuentas las congruencias prevalecen sobre las diferencias–, todo lo contrario: hay una definición sencilla y abierta, y después, detrás de las cosas, se esconde otra dimensión nueva que se opone a los entendimientos inmediatos y ya conocidos.

Volviendo ahora, tras esta breve digresión-no-digresión, al tema del desencanto de Gaya en la capital francesa y su perentorio rechazo de la crítica artística, no podemos sino manifestar nuestro acuerdo con Andrés Trapiello, quien relacionó la desazón del murciano con su primera visita al Museo del Prado, realizada, con diecisiete años, poco antes de emprender el viaje a Francia. Trapiello señala que el murciano apreciaba el gran museo madrileño como «algo único y firme», un lugar que atesora la pintura, que la encierra al tiempo que la celebra. Allí se encontraba –y aún se encuentra– «dormida en sus siglos, silenciosa en sus muros», y sin embargo tan rica, espléndida y fascinante que le produjo un gran «deslumbramiento» al joven Gaya, a consecuencia del cual su encuentro parisino, en la estimación de Trapiello, no pudo sino tener el final que tuvo: llegó a la conclusión de que aquella pintura, la que encontró en el Prado, era «mucho más viva que toda la que barnizada de actualidad gritaba desde los escaparates» (2000: 20) de la capital francesa.

Agudizando esta idea en la línea de que lo que venimos señalando sobre la dualidad fundacional en el pensamiento de Gaya, podríamos decir razonadamente que el pintor, en esa su primera visita al Prado, se topó con la Pintura –duradera, esencial, atemporal– mientras que en el triste periplo con parada en París no encontró más que pinturas con minúscula, apreciadas, hasta glorificadas por los mercaderes del bazar del arte, pero en realidad irremediablemente ancladas en superficialidades, gobernadas por el vaivén de modas y gustos, y permeadas de una orientación estrictamente mercantil. En la perspectiva de Gaya, los críticos, por eruditos y aclamados que sean, forman parte de ese bazar (2010a: 32-34), y es más: cuanto más peritos en la materia, menos natural y espontáneo, más mediado e ‘inauténtico’ su acceso a las creaciones artísticas⁹. En esto reside, para nosotros, la razón última –seca, teórica y nada emocional– que subyace en el por momentos hasta furibundo juicio negativo de Gaya al sector de la crítica.

⁹ Véase Gaya (2010f: 938-939). No podemos dejar de señalar la sorprendente proximidad del planteamiento de Gaya al conocido ensayo de Susan Sontag, «Against Interpretation», y en particular a la célebre tesis final del mismo: «In place of a hermeneutics we need an erotics of art» (1982: 14). Como Gaya, Sontag se pronunció en favor de un acceso más afectivo, espontáneo y sentido, a las obras de arte. Lástima que concluyera su escrito con la frase que, a nuestro modo de ver, debería haberlo encabezado, pues queda bastante nebuloso lo que Sontag entiende concretamente bajo el sin duda sugerente término de ‘erotismo del arte’.

2. La dualidad de las cosas: apariencia y esencia, superficie y secreto

La doble figura epistemológica tan presente en el pensamiento de Goya, esa búsqueda de lo ‘real’ y verdadero tras las apariencias de la superficie, evoca una serie de asociaciones con diferentes ideas y corrientes a lo largo de la tradición filosófica occidental. Aunque las referencias manifiestas a otros pensadores no abundan en su obra escrita (con la excepción, tal vez, de Nietzsche, quien ocupa en una posición relativamente destacada en el desenvolvimiento del discurso de *Naturalidad del arte* (2010f: 934-938), su búsqueda del sustrato ‘real’ inherente a los términos y fenómenos que contempla, de una verdad esencial más allá de la superficie y la apariencia comparte rasgos con las propuestas filosóficas más variadas, desde la piedra angular del pensamiento europeo que es la parábola de la caverna, fundamento de la ontología y la epistemología platónicas, pasando por (no tan) remotos ecos de gnosticismo –por momentos, sus textos exhiben una notable impronta esotérica, dejan al pintor ‘verdadero’ en el lugar del iniciado quien pugna, a menudo en balde, contra las corrupciones de la apariencia engañosa¹⁰– hasta la separación de un dominio fenoménico, matérico y perceptible, de otra dimensión suprasensible, reino inimaginable de los *noumena* en el idealismo kantiano, poblado después, en la estela del gran pensador alemán, por cosas-en-sí de diversa índole.

Sería un exceso, desde luego, querer leerle a Goya una orientación consistente con alguna de las corrientes que acabamos de mencionar, tanto por la dificultad de la tarea (¿qué es, en realidad, ser kantiano, platónico, gnóstico?) como por la propia naturaleza de su discurso, que brilla precisamente por sus aristas idiosincrásicas e híbridas. Sea cual sea, pues, la afiliación filosófica que uno le quiera suponer a Goya –él mismo seguramente se hubiera desentendido de tales malabarismos de *peritos* (2010a: 33-34) de un plumazo–, la doble epistemología se confirma como elemento central y estructurante a lo largo de buena parte de su obra escrita, aunque su visibilidad se acrecienta a partir de la vuelta a Europa, y en particular, las estancias del pintor en tierras italianas, periodo clave en la gestación de sus formas e ideas maduras.

Hemos conocido ya la fundamental dualidad que Goya percibe en el dominio del arte, articulada en el desigual binomio del ‘arte (verdadero) vs. arte artístico’. La misma se ve enriquecida, más tarde, por otros dos conceptos dobles, uno dirigido hacia la apreciación del arte, y el otro centrado en el quehacer principal del artista:

¹⁰ Nos referimos aquí, por ejemplo, al ensayo ya citado de «El fruto original», que contrapone, podría decirse, el entendimiento ‘terrenal’ con otro ‘divino’, más allá de los engaños de la materia y la realidad. Son muestra de esa actitud cripto-gnóstica también muchos otros momentos en la obra de Goya; véase sobre toda la ‘cajita de aforismos’ que son sus «Anotaciones» y «Otras anotaciones» (2010b: 253-268).

el pintar. En *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, el último ensayo del murciano, el método dual se despliega otra vez con fuerza: para ser capaz de acceder de veras a una obra de arte, alega Gaya, no hace falta simplemente ‘entenderla’, sino, antes bien, ‘comprenderla’. Estamos, por consiguiente, nuevamente ante una pareja de términos que, en un marco semántico habitual, se considerarían sinónimos. No así, sin embargo, para Gaya: bajo ‘entender’ se refiere un acceso intelectualizado a la obra de arte, nutrido por el estudio y la costumbre, en fin, algo que «se puede conseguir con un poco de tiempo, una cierta inteligencia y una buena cantidad de aplicación» (2010f: 931). Aun así, ‘entender’ –el modo de acceso prevalente en la crítica y la historiografía del arte– vale poco en comparación con el *shock* iluminador que es el ‘comprender’, «un acto más bien seco y rotundo, muy rápido, además, pues a la sola aparición del sujeto en cuestión, éste debe ser instantáneamente comprendido por nosotros de un solo golpe, de una vez por todas, o no lo comprenderemos nunca» (2010f: 931). En cierta proximidad a las reflexiones sobre pensar y tener pensamiento de *El fruto original*, Gaya incide aquí en la fundamental imposibilidad de alcanzar la comprensión por vía del aprendizaje consciente, por la cultura y el intelecto de uno. ‘Comprender’ ha de ser algo, si no innato o insuflado por un aliento divino, al menos profundamente arraigado en el inconsciente del receptor, algo de lo que el sujeto es capaz o no, pero que en absoluto puede ser adquirido a través de la dedicación estudiosa, la cual, en realidad, tiene incluso un efecto adverso, pues mengua las probabilidades de que se produzca la alumbradora comprensión¹¹.

La empresa del pintar, por último, el tercer elemento de esa tríada de ‘proceso, resultado y apreciación de lo artístico’ que se columbra a lo largo de la obra escrita de Gaya, se caracteriza asimismo –ya se habrá intuido– por una naturaleza fundamentalmente dual: por un lado está la pintura ‘falsa’, la que produce trabajos definitivamente inscritos en el sector del arte artístico, capaces de dar lugar a una multitud de ‘entendimientos’ diferentes, pero que poco o nada depararán, a buen seguro, para la comprensión. En el lado opuesto se situaría la buena pintura, aquella que se deshace de vanidades y juegos superficiales, la que no busca deslumbrar o engatusar a su contemplador, sino descubrir y captar los secretos recónditos de la vida y la realidad. El contraste entre las dos no se ha articulado de manera más

¹¹ Mientras que las dos partes del binomio *entender/comprender* en nuestra estimación son prácticamente sinónimas en castellano, puede resultar iluminador traer a colación aquí la pareja italiana análoga de *capire vs. comprendere*, puesto que el segundo de estos dos verbos exhibe una connotación espiritual, tan esencial para el murciano, que su *pendant* español desconoce. Decimos esto, porque el *shock* iluminador que es el comprender, lo experimenta Gaya particularmente ante los cuadros de Tiziano, durante un periodo, además, marcado por una gran proximidad intelectual a la cultura y la lengua italiana.

sugerente y plástica que en los dos cuartetos del soneto *De pintor a pintor*, que contrapone ambas concepciones del oficio artístico, la ‘falsa’ y la ‘verdadera’, en un balance poético (2010d: 637):

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano,
colocar unas sombras sobre un plano,
empeñarte en tapar, en ir cubriendo;

pintar es tantear –atardeciendo–
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo.

El ámbito del arte en su integridad, tanto en el lado del creador como en el de su receptor, se constituye para Goya en términos de una búsqueda incierta, un «tantear», «temeroso» al tiempo que «temerario», una precaria indagación que sólo se da cuenta de lo que busca cuando lo encuentra. Esta empresa –sondear los misterios de la pintura– se percibe con tal urgencia en su obra que un buen número de críticos se han acercado a la misma –bajo signos distintos al nuestro en este ensayo– en sus apreciaciones del arte gayesco, desde el temprano comentario de su gran amiga María Zambrano hasta la recentísima aportación de Elide Pittarello de 2018. Cada uno de ellos contempla la plural y polifacética obra desde su atalaya personal; todos inciden, no obstante, en la importancia que tuvo para Goya el encontrar una verdad pictórica más allá de la superficie.

En el texto dedicado al amigo murciano de sus *Lugares de la pintura*, Zambrano, una de las primeras en comentar su obra, comparte con él esa noción de pintura con tintes esencialistas: más que término técnico o denominación categorial, en la estimación de la filósofa malagueña ‘pintura’ denota la idea de la misma, que puede –o no– estar presente en las obras particulares plasmadas en el lienzo (1989: 210). Para Zambrano, lo más visible de una obra es asimismo portador de lo más secreto y valioso, como se evidencia ya en las primeras líneas de su ensayo: «De la pintura, como de todas las cosas visibles, lo más decisivo es el modo de su presencia; lo más ‘superficial’ es lo que puede darnos la clave de lo que encierra» (1989: 209). En esta apreciación, lo visible y lo escondido, lo superficial y lo profundo van de la mano, se sitúan en gran proximidad. Otros comentaristas del arte gayesco, sin embargo, no comparten de lleno tal observación, incidiendo, antes bien, en la distancia significativa que en él se percibe entre superficies y profundidades.

Así por ejemplo Jacobo Muñoz Veiga, quien evalúa la categoría de ‘realismo’ aplicada con frecuencia a las creaciones de Gaya, constatando que, antes de tratarse de un realismo «‘externo’» (2011: 188) –léase, a nuestro parecer, verista y superficial–, el del pintor murciano ha de entenderse como un realismo «metafísico, esencial, trascendente, hecho carne en la más pura transparencia», cuyo misterio supremo no reside «en su materialidad concreta o en su textura formal, sino en su condición de substancia verdadera, secreta, de la realidad, capaz pues de autotrascenderse» (2011: 188). La trascendencia es el elemento central también en la apreciación de Elide Pittarello, quien entremezcla de forma personal una aproximación en atenuada clave idealista con lo que nosotros entendemos como alusión *en passant* a las enseñanzas de Lacan:

[E]l fin de su arte es darle consistencia visible al más allá de lo real, a lo trascendente. Ambas dimensiones son indisociables y cooperan incesantemente. Si no está oculto, ese objeto del deseo y móvil de la forma no se puede evocar, no hay posibilidad de que aparezca (2018: 33).

Al contrario de Zambrano, para quien la pura superficie ya ‘lo es todo’, donde lo invisible se esconde precisamente en lo visible, Pittarello subraya la necesidad de cavar más hondo, de buscar ese objeto del deseo, el *objet petit a* en términos del gran psicoanalista francés, en las profundidades de la pintura gayesca.

José Muñoz Millanes, por último, otro avezado comentarista del arte gayesco, se suma a lo establecido por los demás intérpretes, formulando su propio veredicto, no obstante, en términos más formalistas, en una línea relativamente próxima a la que adopta este ensayo nuestro:

[L]a forma por él propugnada no es la forma ‘elocuente’ o abiertamente expresiva (la forma estable y reproducible que lo real adquiere en el ojo del pintor), sino algo huidizo y de difícil visión: la forma orgánica, viva y única, cuyo tránsito adopta un ritmo casi imperceptible constitutivo de esa paradójica expresividad reticente (1994: 551).

Como se ve, los cuatro intérpretes aquí reseñados coinciden en que el realismo de firma gayesca es más que mero retrato de lo real, encierra en sí un elemento, un X, que sobrepasa los confines de la pintura representativa y alberga la chispa, el secreto, de su obra. Cada uno de ellos encuentra un nombre distinto para ese X, huidizo y subyacente, aunque crucial para la estética de Gaya: para Zambrano es la presencia, Muñoz Veiga y Pittarello operan con conceptos como metafísica, esencia o trascendencia, y Muñoz Millanes introduce la noción de la forma orgánica que se

opone a la forma ‘elocuente’, abierta. Son, sin duda, todos ellos acercamientos válidos y sugerentes; nosotros mismos, para la segunda parte de este ensayo, proponemos otro acercamiento adicional, no adverso, desde luego, a los que acabamos de revisar, sino a modo de complementación y enriquecimiento: comprender ese X, el factor que les otorga potencia y profundidad a las pinturas de Goya, como reflejo de la fundamental incompletitud ontológica de la realidad, según la ha desarrollado el pensador esloveno Slavoj Žižek.

3. La realidad, ¿un videojuego?

Dada la aún escasa notoriedad (y el destacado interés) de la ontología Žižekiana, estimamos conveniente comenzar nuestro análisis de la obra pictórica de Goya con un breve excursus sobre la misma, incidiendo también en las implicaciones que tiene para la creación y el estudio de las artes plásticas. En lo esencial, Žižek mantiene que lo que percibimos como realidad (ya sea el ‘mundo fenoménico’ en la línea idealista a partir de Kant, ya sea la ‘realidad simbólica’ en términos de Lacan) se encuentra en una situación de inconsistencia consigo mismo, en un estado abierto e indeterminado, plagado de perturbaciones, fallas e incongruencias. Se trata de una concepción ‘típicamente Žižekiana’ en cuanto que sigue una lógica contraintuitiva, puesto que por lo común se tendería a asumir –con independencia de la tradición filosófica a la que uno se adscribe– que la realidad se concibe ‘completa’ por definición. Žižek, no obstante, afirma precisamente lo contrario mediante un recurso al concepto lacaniano del *pas-tout*, a saber, postula que la realidad es *no-toda*¹², no implicando así, sin embargo, que exista otro plano de la misma eternamente inaccesible para el sujeto –el esloveno rechaza rotundamente la idea kantiana de la existencia de una esfera nouménica más allá de lo fenoménico–, sino que la realidad misma se forma y constituye de modo abierto, indefinido (2005: 88-93, 297-298). Ese razonamiento entraña, asimismo, la transposición de una limitación, de un obstáculo epistemológico –en la línea de que ‘la realidad puede que aparente incompleta porque no somos capaces de registrarla de forma exhaustiva’– en un hecho ontológico (2006: 20-28; 2012a: 145-151).

Las bases filosóficas que Žižek trae a colación para elaborar esa idiosincrásica visión de la composición elemental de nuestra realidad son múltiples, aunque dos

¹² Esta observación ha sido prefigurada, intuida o anticipada de diversos modos por un buen número de creadores y pensadores anteriores a Lacan y Žižek. Para el marco del presente número es sobre todo interesante señalar que se percibe tanto en el concepto del arte según Miguel Ángel como en la célebre *Oratio de hominis dignitate* de Pico della Mirandola; referencias ambas señaladas por nuestra estimada colega Belén Hernández González que incluimos aquí con gratitud.

de ellas se confirman como particularmente relevantes: el pensamiento de Schelling, en especial a partir de su *Freiheitsschrift*, así como el ya mencionado concepto del no-todo, fruto de las investigaciones de Lacan en torno a sus fórmulas de sexuación. Schelling proporciona la noción del *Grund* –un esencial impulso para las elaboraciones posteriores de Žižek– como el oscuro fundamento sobre el que se yergue la *Existenz*, la constitución de la realidad según parámetros racionales, la creación ordenada, sistemática y ‘lógica’, para la que el *Grund* actúa como una suerte de oscura base proto-ontológica, turbia e impenetrable, que sirve como el soporte para la expansión del universo del *logos* (Schelling, 1989: 163).

De Lacan, en cambio, deriva Žižek el carácter ilimitado e ingobernado que postula para su diseño ontológico. En sus reflexiones sobre la sexuación, el francés propone dos fórmulas antinómicas, una masculina y otra femenina. Žižek aprovecha las mismas –despojadas de su contexto específico, en su capacidad de proposiciones lógicas– para apuntalar su visión sobre composición y naturaleza de lo existente, afirmando que, en lugar de regirse por la lógica masculina (que en este contexto resultaría en dos dimensiones diferenciables, una sensible, fenoménica, y otra ‘más allá’, suprasensible), la realidad material obedece al *pendant* femenino, lo que implica que, al tiempo que no se produce el caso de una excepción fundante –a saber, no existe una dimensión suprasensible–, esa realidad se concibe como constitutivamente abierta, no-toda (2012a: 739-771).

Las particularidades del diseño ontológico de Žižek son complejas; se trata de un modelo gestado durante un largo periodo de su trayectoria, una piedra angular relativamente fija en el tan maleable –e inmenso– conjunto teórico que es su pensamiento. A la pregunta algo cándida de cómo uno ha de imaginarse una ontología de semejantes características, no obstante, el esloveno ofrece una respuesta sorprendentemente sencilla: nuestro mundo incompleto ha de entenderse de manera análoga a un entorno virtual, como se encuentran a menudo en determinados tipos de videojuego (2012a: 743-744)¹³: el jugador puede explorar, en exclusiva, aquellas zonas del entorno que anticipan esa exploración; así, por ejemplo, puede darse el caso –admitidamente simplón– de una casa que consiste únicamente en una fachada, a la vista de que, al interior del mundo diegético de la simulación, resulta imposible entrar en ella. Tal explicación, lo reconoce el propio Žižek, acarrea fuertes implicaciones teológicas: un videojuego, a fin de cuentas, es creado por alguien. Para el caso del gran juego que es la realidad, entonces, todo ello significaría que el creador del mismo –al que solemos denominar ‘Dios’– no fue capaz de prever las hazañas de la inteligencia, la industria y el espíritu humanos, a tal punto que dejó las cosas ‘a medias’, con la esperanza de que nosotros, los jugadores, no nos

¹³ La metáfora del videojuego empleada por Žižek es un préstamo de N. Fearn (2005: 77).

fuéramos a enterar. Žižek ilustra todo ello refiriéndose a los, a menudo paradójicos y desconcertantes, descubrimientos de la física subatómica:

The idea is that the god who created or ‘programmed’ our universe was too lazy (or, rather, he underestimated our intelligence): he thought that we humans would not succeed in probing into the structure of nature beyond the level of atoms, so he programmed the Matrix of our universe only to the level of its atomic structure-beyond that, he simply left things fuzzy (2012a: 743-744).

A pesar de los muchos momentos de especulación teológica que se descubren en su obra (y de su auto-denominación como ‘cristiano ateo’), Žižek señala sobre lo anterior que la figura del creador, tan útil aquí para facilitar el entendimiento de su modelo, no es el centro imprescindible de un mundo incompleto; aquí, la dificultad estriba, antes bien, en aceptar la existencia indeterminada aun a sabiendas de que no es obra de ningún dios creador (2012a: 740).

Los hallazgos en el campo de la física le sirven al esloveno como confirmación científica de sus postulados, pero el ámbito de las ciencias exactas –si bien lo emplea, a modo de justificación, con frecuencia y gusto¹⁴– no es el único ni el primero en registrar la incompletitud de la realidad: según las tesis de Žižek, a partir de la eclosión del modernismo con su caleidoscopio de formas, temas y procedimientos, es sobre todo el arte el medio que registra e inscribe en sus obras las vicisitudes de un mundo incompleto, tambaleante y en continua mutación. Entre las muchas formas de expresión artística destaca, al parecer de Žižek, sobre todo la pintura. Cierto es que el cine y la literatura también conocen sus métodos para visualizar, y así visibilizar, la ontología incompleta que determina nuestra realidad. La pintura, no obstante, y sobre todo aquella que busca la superación del realismo en favor de disoluciones pictóricas, menos apegadas a lo plenamente visible y más orientadas hacia la sustancia misma, se confirma especialmente propicia para captarla, según lo constata Žižek en una de sus características preguntas retóricas:

Are not the ‘stains’ which blur the transparency of a realist representation, which impose themselves as stains, precisely indications that the contours of constituted reality are blurred, that we are approaching the pre-ontological level of fuzzy proto-reality? (2012a: 744)

«Modernism begins when you look at the world as an unfinished work» (2012b: 19:24-19:34) es la tesis central del esloveno en una de sus conferencias sobre la ontología indeterminada y sus plasmaciones en el arte. Pocos veredictos más acertados se nos ocurren sobre la creación de Ramón Gaya, un arte que descubre

¹⁴ Véase por ejemplo su amplio tratado del año pasado, *Sex and the Failed Absolute*, y en particular el capítulo «Corollary 3: The Retarded God of Quantum Ontology» (2020: 273-307).

su modernidad –y también su esplendor, su fuerza, su chispa, su misterio– cuando, motivado por las experiencias deslumbrantes del pintor en Italia e informado, de siempre, por la búsqueda de una verdad pictórica, empieza a contemplar el mundo como obra inacabada.

4. Las ontologías pictóricas de Ramón Gaya

Cada una de las etapas de creación en la trayectoria del murciano conoce sus momentos estelares; es a partir de su retorno a la vieja Europa, sin embargo, y en particular en el momento de sus prolongadas estancias en tierras italianas, cuando su arte empieza a registrar la indeterminación ontológica, esa apertura de la realidad en sus partes más fundamentales teorizada por Žižek. Entre los primeros testigos de ello encontramos piezas como *Las luces del Ponte Vecchio* del año 1958, ejecutada poco tiempo después de su vuelta definitiva en 1956, o la más tardía de la *Riva degli Schiavoni* (1978) sobre un motivo del entorno urbano de Venecia, a buen seguro la ciudad italiana que más le fascinó. La aparición paulatina de los primeros indicios de incompletitud y borrosidad de lo existente en las obras de Gaya se realiza así al compás de su establecimiento en Italia tras los años de exilio en México.

Las luces del Ponte Vecchio se encuentra entre las primeras obras que visualizan, aún tierna, tentativamente, un nuevo acercamiento de Gaya a la sustancia de nuestra realidad, a lo que él suele llamar –es evidente, a nuestro juicio, esta definición amplia– ‘naturaleza’. La pieza se inserta todavía en un horizonte realista, parte en lo esencial de la percepción visual de la escena. Un elemento de ella salta a la vista, no obstante, porque rompe con el gusto serenamente impresionista que caracteriza la composición en su total; si de una fotografía se tratase, podríamos llamar ese elemento, en pos del gran Roland Barthes, el *punctum* de la obra, el objeto parcial que desenaja, desconcierta, nos pincha: la etérea farola que se yergue, en el lateral izquierdo, al pie del puente. Mientras que los elementos restantes exhiben una factura uniforme (una ejecución ligera y veloz, que subraya lo gestual al tiempo que le resta precisión; un favorecimiento de la *Stimmung* en sentido schilleriano en lugar de una representación fidedigna de lo visto y lo visible, que no obstante constituye la base de la obra), la farola desentonan grataemente. Incluso llamar ese curioso objeto ‘farola’ es, en verdad, aventurarse, puesto que no cumple con la función asignada. El color del cielo y el alumbrado de calles y edificios visible en otra parte de la pieza –en concomitancia, naturalmente, con su título– transmiten la idea de que se trata de la captación de un atardecer, para el pintor murciano la hora de la transfiguración, el momento en que el mundo revela su plasticidad, su carácter cambiante y fluido

con mayor claridad. La enigmática farola, sin embargo, aún no se ha encendido; de hecho, parece que ni siquiera se ha diseñado para ello. Se trata, antes bien, de un extraño recipiente vítreo colocado sobre un poste, una urna transparente que no encierra más que un trozo de cielo.

En invenciones como esa se perciben los primeros tambaleos en los antaño estables mundos pictóricos de Gaya; una tendencia que se va confirmando y consolidando a medida que se Gaya se establece, ya definitivamente, en Europa. Así, en el segundo trabajo que acabamos de mencionar, la *Riva degli Schiavoni*, descubrimos una suerte de ‘confirmación pintada’ de aquel juicio del murciano sobre la famosa urbe acuática recogido en su diario: «Venecia es líquida, transparente, *di vetro*» (2010c: 430). Con un gesto más ágil que el que se percibe en trabajos anteriores, Gaya diseña una *veduta alegre* y soleada de unas de las calles más nobles y señaladas de Venecia, en la que el entorno arquitectónico –y también naval– todavía retiene cierto apego a las tradiciones de representación realista. Los transeúntes y sus sombras, en cambio, se disuelven en risueñas manchas moteadas sobre el lienzo, gotas felices que pueblan la calle con sus brincos, en un trabajo que revela no sólo un profundo conocimiento de lo existente, sino que también precipita un aire de optimismo duradero.

De vuelta a España, Gaya se muestra fiel a sus descubrimientos y aprendizajes en Italia. Son numerosas las obras que exhiben, en menor o mayor grado, una tendencia a la disolución, a la demostración artística de que los fundamentos de nuestra realidad son más inestables y endebles de lo que se pudiera percibir en lo cotidiano. Tal tendencia no conoce limitación alguna en cuanto a técnica, motivo o formato, la encontramos tanto en obras a todas luces ‘menores’ –aunque no por ello menos significativas–, como lo puede ser la pequeña acuarela *La huerta de Murcia (el reguerón)* del año 1982, como también en lienzos de gran formato e impacto, entre los que destaca el retrato de su mujer, *En la mecedora (Isabel Verdejo)*, pintado un año más tarde en 1983.

En el primer trabajo de esta desigual pareja, Gaya vuelve a orientarse hacia una temática según él de siempre presente en los espesores de su psique y su experiencia vital: la huerta. En el breve, aunque llamativo escrito «Huerto y vida», el pintor revela que el primero de sus recuerdos está vinculado, precisamente, con ese lugar tan emblemático de la región murciana. Más que tratarse de un recuerdo constituido y completo, de una escena recordada en su totalidad, sin embargo, se trata de uno curiosamente parcial, de una única rama de nisperero retenida en la memoria del pintor sin que tuviera constancia de ningún dato sobre el contexto específico:

[L]o cierto es que aquí todavía no hay nadie, *personne*, no hay persona, sólo esa rama sin qué ni por qué, o sea, sin *argumento*, sin *sujeto*, incluso sin representar o simbolizar cosa alguna, en una especie de... *estar* puro, mundo y lirondo, como algunas de esas flores, rodeadas de vacío, que aparecen en las viejas pinturas chinas y japonesas (2010b: 232).

Amén de ser como una suerte de vaticinio sobre el motivo que, años más tarde, coronaría su carrera artística –el *Vaso de geranios* que comentaremos más adelante–, este pasaje invita a la especulación razonada de que la de Gaya siempre fue una percepción sumamente analítica. Mientras que es un hecho científicamente comprobado que perspectiva y posición subjetiva en el recuerdo varían en función de la antigüedad del mismo –a saber, los recuerdos más recientes se evocan, por lo común, en primera persona; los más añejos, en cambio, tienden a la imaginación desde un punto de vista elevado, en cierto modo desubjetivado, como si de una escena de película se tratara–, la memoria de un objeto parcial, flotando atemporal en el vacío, como lo describe Gaya, es ciertamente llamativa. Excesivo sería, naturalmente, vincular esa temprana anécdota directamente con nuestra tesis sobre una ontología incompleta plasmada en sus trabajos pictóricos; bien puede considerarse, eso sí, prueba de que Gaya, desde muy temprano, disponía de una mente y un ojo muy propicios para captar todo aquello que no se les ofrece tan fácilmente a las primeras vistas.

Ese es el horizonte de propensión analítica en que se inserta la alegre obra de pequeño formato del 82, que transforma el motivo de la huerta en un aluvión de verdores. La referencia tangible de la pequeña caseta del fondo, flanqueada por un par de palmeras, se distingue con claridad, la sustancia misma de la huerta, sin embargo, la vegetación, la naturaleza, aparece aquí como examinada bajo el microscopio. Las hojas se convierten en células vivas, resplandeciendo en una rica gama de tonos verdes, frescos y lozanos; las plantas se deshacen en su propia sustancia, mostrándonos, más que la configuración de una escena de paisaje, una suerte de meditación sobre el dinamismo, la pujanza, el *eros* que encierra todo lo natural.

El soberbio retrato de Isabel Verdejo, por el contrario, se decanta por otro modo distinto de mostrar lo indefinido del sustrato de nuestra realidad: mientras que obras como la *Huerta* optan por una suerte de ‘análisis microscópico’ de su contenido pictórico, disolviéndolo en diminutos puntos que oscurecen la sustancia pintada al tiempo que la aclaran (un método, por cierto, que nada tiene que ver con otras meditaciones sobre lo puntiforme, por ejemplo de la mano de Seurat), *En la mecedora* se centra en un juego de lo pintado y lo no pintado. Pudiera entenderse como interpretación más literal de lo incompleto –un juicio no desacertado, desde luego–, aunque en nuestra estimación Gaya reflexiona en esta obra, una representación de su mujer en un momento determinado, irrecuperablemente pasado, en torno al hecho

de que la incompletitud de la materia se refleja también en el propio sujeto, en su conciencia y sus recuerdos. Ningún recuerdo es completo; una observación en la que se suelen entrecruzar, cuando se somete a la reflexión intelectual, consideraciones sobre la capacidad limitada y selectiva de la memoria humana con otras de tipo epistemológico que resaltan la imposibilidad, también filosófica, de registrar y retener todo. Con Žižek, sin embargo, se nos ofrece otro modo de entender ese fenómeno: los recuerdos son borrosos, parciales e incompletos porque el mundo recordado, en su pura materialidad, también lo es (2006: 167-168; 2012a: 147). Para nosotros, entonces, *En la mecedora*, con su bellísima figura femenina en el centro, rodeada de contornos que se deshacen en la nada, es ante todo eso: una representación, sentida y personal, de la transformación de un obstáculo epistemológico en un hecho ontológico, magistralmente articulada en un esplendoroso retrato.

Ninguna apreciación del arte de Gaya es completa, naturalmente, sin mención de sus numerosos *homenajes*, su manera personal de celebrar a aquellos creadores que más estimularon la imaginación del murciano, aquellas obras que evocaron en él la más profunda admiración. También en ellos se detecta una clara inclinación hacia lo inestable y la disolución, una tendencia que comienza a cuestionar la solidez temprana de ese tipo de trabajos en favor de una difuminación y una incompletitud cada vez más pronunciadas. A la prueba, consideremos el contraste entre dos piezas del conjunto de homenajes a Velázquez: el *Felipe Próspero* del año 1951 y las etéreas *Meninas*, realizadas años después en 1996. La primera de las dos no desconoce una cierta borrosidad en la ejecución; sorprende, ante todo, el rostro difuminado del infante, cuyas facciones se han vuelto imperceptibles. Alrededor de esa representación en miniatura del famoso lienzo de Velázquez, no obstante, se perciben con nitidez un ramo de flores y un vaso de agua, objetos que suelen acompañar este tipo de pinturas gayescas. La obra del 96 sigue las pautas compartidas por la mayoría de los homenajes (Moreno Aguirre, 2018: 202-222) –también aquí un ramo de flores y un vaso de agua–, aunque la acrecentada gestualidad de la pieza salta a la vista: la composición se configura, o tal vez se desintegra, en rápidas pinceladas, el abandono del principio realista se evidencia, también aquí, con solvencia y pujanza.

El viaje pictórico al corazón de la pintura, y con ella, al de la sustancia misma –esos dos planos inextricablemente entrelazados en la obra y las ideas de Gaya–, encuentra su punto final en la pieza *Vaso con geranios*, la última pintura del murciano, ejecutada en 2004. En ella, encontramos el cumplimiento, la soberbia realización final de ese «volver a un origen desnudo» (2010a: 46) del que Gaya nos habló, años atrás, en otra entrada de diario, en un trabajo que se ha de contemplar, estrictamente, como un destino, como regreso tras un largo trayecto a un origen cuyas características se desconocían al partir. «En general, el arte de Ramón Gaya tiende a ser cada vez

más diáfano» (2018: 28), sentenció Elide Pittarello escueta y acertadamente en 2018; nosotros diríamos, en una línea próxima a la de la italiana, aunque basada en la teorización que informa este análisis, que: el arte de Ramón Gaya tiende a ser cada vez más consciente del carácter ontológicamente indeterminado de la realidad. No hay en la obra del murciano mayor momento de desnudez –completa, primigenia, existencial– que en el *Vaso de geranios*, ese cúmulo de pinceladas rápidas, precariamente superpuestas y movedizas como moléculas en baile. El que el propio Gaya durante su larga trayectoria se mostrara más bien escéptico hacia aquellas formas de representación artística que no provenían, en algún modo, de la percepción sensorial (2010c: 400-401), pero que, a pesar de ello, cerrara su *œuvre* con una pieza como los *Geranios*, situada en el espacio liminar entre figuración y abstracción, no es sino comprobación definitiva de nuestra tesis principal.

Decíamos antes que Gaya nunca declaró –con la excepción de aquellos atisbos de nietzscheanismo en *Naturalidad del arte*– abiertamente sus alianzas intelectuales. Muchas de las posiciones que contempla y negocia a lo largo de su obra escrita exhiben semejanzas con otras más firmemente insertadas en el horizonte de la filosofía occidental, según lo hemos visto de reojo en el segundo apartado de este ensayo. Qué duda cabe de que toda declaración de amistad con otro pensamiento encierra también, si bien en grado sumamente variable, un argumento de autoridad; las palabras del otro no suelen ser solamente inspiración, justificación o lugar de convergencia con las de uno mismo; a menudo también son amparo, protección y cobijo. Puede que Gaya, firme siempre en su hacer y pensar, no sintiera gran necesidad de resguardarse en las ideas de los demás. Claro está, desde luego, que tampoco le hacía falta.

Nosotros, por el contrario –menos firmes y más amantes de la palabra ajena– no podemos cerrar nuestro análisis sin señalar un último punto de sugerente unión intelectual que hemos identificado en su obra: un nexo trivalente entre Gaya, Žižek y otro de los grandes pensadores fértilmente heterodoxos en nuestra tradición filosófica, Baruch Spinoza. El primero de ellos, Gaya, fue gran valedor de la naturaleza y lo natural, no tanto en un sentido literal, directo, sino comprendiéndola como sustancia *causa sui*, como las onduladas texturas de lo real opuestas a una artificiosidad muerta y artísticamente estéril. Spinoza, a su vez, equiparó la naturaleza –de la que tuvo, a todas luces, un concepto muy próximo al del murciano– con el mismo Dios, alambicando ese postulado con toda brevedad en la consabida fórmula de *deus sive natura*¹⁵; un planteamiento ese que desenmascara la figura de un dios creador ‘personificado’

¹⁵ Extraída de la cuarta proposición del libro cuarto de la *Ética*. En la traducción de Atilano Domínguez: «La potencia por la que las cosas singulares y, por tanto, el hombre conserva su ser, es la misma potencia de Dios o Naturaleza» (2000: 189).

como mera pantalla que encubre nuestras limitaciones epistemológicas a la hora de registrar y comprender las redes causales que determinan la realidad. Žižek, por último, hace lo que mejor sabe hacer: radicalizar una idea para sonsacarle una verdad más profunda, al declarar que

Spinoza just needs to be taken more literally than he was ready to take himself: what if this lack or incompleteness of the causal network is not only epistemological but also ontological? What if it is not only our knowledge of reality but reality itself which is incomplete? In this case, is not the personalized notion of God also an indication [...] of the ontological incompleteness of reality itself? (2012a: 264)

Mediante la ya familiar operación, tan típicamente suya, de descubrirnos, una vez más, que una supuesta barrera epistemológica en realidad no es más que la articulación de un hecho ontológico, Žižek cierra el círculo. Lo divino es inmanente a la naturaleza, reside no en un plano más allá, sino en la sustancia misma. Eso lo sabían tanto Spinoza como Gaya. Pero el murciano dio un paso más: no sólo reconoció esa sustancia como fuente y origen de todo, sino que también se dio cuenta de la incompletitud de lo matérico, de la fundamental indeterminación del mundo que atesoró.

De lo contrario, no hubiera podido regalarnos sus magníficas ontologías pintadas.

Bibliografía

- Fearn, Nicholas, *Philosophy: The Latest Answers to the Oldest Questions*, Londres, Atlantic Books, 2005.
- Gaya, Ramón, *Obra completa tomo IV. De Ramón Gaya a Juan Guerrero Ruiz (1927-1953)*, edición, introducción y notas de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Gaya, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- Gaya, Ramón, «El sentimiento de la pintura», en *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010a, págs. 27-93.
- Gaya, Ramón, «Carta a un Andrés [y otros escritos]», en *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010b, págs. 187-329.
- Gaya, Ramón, «Diario de un pintor, 1952-1953», en *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010c, págs. 395-450.
- Gaya, Ramón, «Algunos poemas», en *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010d, págs. 611-639.

- Gaya, Ramón, «Otros escritos: 1928-1996», en *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010e, págs. 853-927.
- Gaya, Ramón, «Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)», en *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010f, págs. 929-953.
- Moreno Aguirre, Miriam, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Goya*, Valencia, Pre-Textos, 2018.
- Muñoz Millanes, José, «Ramón Goya en Italia: Venecia y el sentimiento de la pintura», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 47, n.º 2, 1994, págs. 543-554.
- Muñoz Veiga, Jacobo, «Pintura y pensamiento en Ramón Goya», *Escritura e imagen*, n.º 7, 2011, págs. 183-188.
- Ortega y Gasset, José, «La deshumanización del arte», en *Obras completas, tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 353-386.
- Pittarello, Elide, «Ramón Goya, el pensamiento de la pintura», *Artes del ensayo*, n.º 2, 2018, págs. 5-37.
- Schelling, F.W.J., *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Sontag, Susan, «Against interpretation», en *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1982, págs. 5-14.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. de Atilano Domínguez, Madrid, Trotta, 2000.
- Trapiello, Andrés, «Solo pero no de espaldas (Ramón Goya y las ciudades)», en VV.AA, *Ramón Goya. El pintor y las ciudades*, catálogo de la exposición en el IVAM, 2000, págs. 11-27.
- Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, recopilación de Amalia Iglesias Serna, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Žižek, Slavoj, *Interrogating the Real*, Londres-Nueva York, Bloomsbury, 2005.
- Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, Londres, Verso, 2006.
- Žižek, Slavoj, *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectic Materialism*, Londres, Verso, 2012.
- Žižek, Slavoj, «Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Physics», videoconferencia para la *European Graduate School*, 2012b. Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA>.
- Žižek, Slavoj, *Sex and the Failed Absolute*, Londres-Nueva York, Bloomsbury, 2020.

LUIS CERNUDA Y RAMÓN GAYA: MIRADAS ESPECULARES

ANTONIO CANDELORO

Universidad Católica San Antonio de Murcia

RESUMEN:

Tras el análisis de *Retrato de poeta*, poema que Luis Cernuda le dedica a Ramón Gaya en 1950, se llevará a cabo una reflexión sobre las relaciones siempre complejas y productivas entre literatura y pintura a partir de la técnica de la écfrasis. Seguidamente, intentaremos leer los retratos que Gaya le dedica a Cernuda para ver cómo se desarrollan y se entrelazan las miradas especulares entre el pintor y el poeta.

PALABRAS CLAVE:

Luis Cernuda, Ramón Gaya, écfrasis, poesía, pintura.

ABSTRACT:

After the analysis of *Retrato de poeta*, a poem that Luis Cernuda dedicated to Ramón Gaya in 1950, a reflection will be carried out on the always complex and productive relationships between literature and painting based on the technique of ekphrasis. Then we will try to read the portraits that Gaya dedicates to Cernuda to see how the specular gazes develop and interweave between the painter and the poet.

KEY WORDS:

Luis Cernuda, Ramón Gaya, ekphrasis, poetry, painting.

1. A modo de introducción

En el ensayo *Palabras antes de una lectura*, Luis Cernuda nos ofrece una definición de lo que él entiende por «poeta»: poeta es quien «intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe» y quien escribe porque «sufre una especie de percepción más aguda de la realidad» (2002a: 604 y 602). Es lo que podemos comprobar analizando *Retrato de poeta*, un poema cuyo subtítulo evoca el cuadro que El Greco le dedicó a otro poeta, Fray Hortensio Paravicino, que, a su vez, le dedicaría al pintor de Creta algunos de sus sonetos de raigambre gongorina. Veremos de qué forma la écfrasis se convertirá en una de las técnicas principales a través de la cuales Luis Cernuda fijará el espectáculo transitorio que percibe en el cuadro de El Greco y de qué forma ese mismo poema se configura en cuanto reflexión metalingüística y metaliteraria sobre el arte entendido como único ámbito en el que el ser humano puede trascender su

condición mortal. No es casualidad que *Retrato de poeta* esté dedicado a Ramón Gaya, que, a su vez, le dedicó a Luis Cernuda algunos de sus mejores y más memorables retratos y que, al mismo tiempo, reflexionó profundamente sobre la naturaleza de la pintura (tomando a El Greco como punto de referencia central). Finalmente, estudiaremos de qué forma la cuestión del marco, esto es, de lo que enmarca la imagen que da origen al poema cernudiano, será fundamental para interpretar la poética tanto del poeta sevillano como del pintor murciano. El marco, al delimitar lo que está dentro y lo que se queda fuera del cuadro, es la frontera a partir de la cual el mundo de significado de la obra (tanto artística como literaria) cobra todo su alcance hermenéutico.

2. Análisis del poema

La primera estrofa introduce el nudo de la cuestión que se irá desarrollando a lo largo de todo el poema: el «yo» del poeta intenta comunicar con el «yo» del fraile dominico retratado por El Greco en el cuadro evocado de forma explícita en el subtítulo del poema mismo¹. El diálogo que el poeta intenta establecer con la pintura «muda» arranca a partir de una pregunta que encierra la maravilla y la sorpresa de quien contempla al retratado en un contexto y un espacio geográfico inesperado²:

¹ Luis Cernuda volverá a adoptar la técnica de la écfrasis en sendos poemas: uno, anterior a este, *Escultura inacabada (David-Apolo, de Miguel Ángel)*, de 1949, perteneciente a la recopilación *Vivir sin estar viviendo*; y otro posterior, *Ninfa y pastor; por Tiziano*, de 1960, que forma parte de la recopilación *Desolación de la quimera* y que cierra el *corpus* de *La realidad y el deseo*. Hay que subrayar que no solo el arte plástico (pintura y escultura), sino también el cine y la misma literatura son fuentes de inspiración y de reescrituras intertextuales por parte de Luis Cernuda: véase el poema *Dostoievski y la hermosura física* (literatura) y *Mozart* (música), ambos de *Desolación de la quimera*; o *Nocturno yanqui*, que es un poema escrito casi aplicando una especie de montaje cinematográfico y perteneciente a la misma recopilación de *Retrato de poeta*, esto es, a la titulada *Con las horas contadas*; o también el juvenil *Sombras blancas*, de la recopilación *Un río, un amor*, de 1929, inspirado en la película *Sombras blancas en los mares del Sur* (1928) de W. S. Van Dike (título original: *White Shadows in the South Seas*). Con esto queremos decir que todo tipo de arte se convierte, para Luis Cernuda, en fuente y motivo de inspiración para su propia poesía, igual que para su admirado T. S. Eliot; sobre este aspecto, véase *Tradition and the Individual Talent* (1919), en Eliot (1997). Analizan *Retrato de poeta* los siguientes estudiosos: Monegal (1991), Calles (2005: 183-194), Pineda (2009 y 2018), además del esclarecedor ensayo de López (2007) sobre las relaciones intertextuales entre el poema de Cernuda y la poesía de Fray Paravicino. Sobre los fenómenos de écfrasis y las relaciones entre poesía y pintura, véase también Pittarello (2020: 65-82 y 83-100, respectivamente).

² Sobre la pintura «muda» y la poesía «elocuente» y el significado múltiple que ha ido adquiriendo el sintagma horaciano *ut pictura poesis* a lo largo de los siglos y de la reflexión filosófica sobre las relaciones entre pintura y literatura, véase, entre otros, Taravacci y Cancelliere (2016), en particular,

Cernuda se topa con el cuadro de El Greco en el Museum of Fine Arts de Boston en 1950, cuando ya lleva casi dos décadas lejos de España (y cuando ya ha vivido parte de su exilio por Inglaterra y EE.UU.)³. La sorpresa al ver este cuadro provoca la pregunta nada retórica y dotada de un claro eco dantesco: «¿También tú aquí, hermano, amigo, / maestro, en este limbo?» (Cernuda, 2002a: 450-453)⁴. Tampoco es casualidad que Cernuda recurra al término «limbo»: *Limbo* se titula otro de los poemas de *Con las horas contadas*, el que Cernuda le dedica a Octavio Paz y en el que el poeta se percibe como «fantasma de sí mismo»⁵. La condición del exiliado es la de quien –cual alma en pena– no pertenece todavía al mundo del más allá, porque todavía no ha muerto, ni tampoco al de los vivos, precisamente porque no encaja con los demás seres humanos y se percibe como un fantasma. La segunda pregunta evoca a España: el poeta se pregunta si a Fray Hortensio Paravicino lo trajo allí la «locura de los nuestros» (v. 3) o la «codicia» (v. 4) de los que no saben cuidar el patrimonio nacional, el que se hereda gracias a los ancestros. Son muchos los críticos que, acertadamente, han estudiado este poema en función del tema del exilio y de la guerra civil; y no nos cabe duda de que la desilusión y la rabia que exudan y se desprenden de la lectura del poema tienen una vinculación directa con la amargura de quien dejó atrás Sansueña por culpa de una guerra cainita⁶; pero lo que nos interesa en este contexto es ver cómo se articula la dicotomía vivo/muerto, limbo/mundo terrenal a partir del diálogo imposible que el poeta quisiera entablar con el sujeto retratado en 1609 por El Greco. Así lo confirman los últimos tres versos de esta primera estrofa: «Tú no puedes hablarme, y yo apenas / si puedo hablar. Mas tus ojos me miran / como si a ver un pensamiento me llamaran» (vv. 6-8). La dicotomía proverbial de la pintura muda y de la poesía que habla se articula en estos tres versos a través de un contraste dramático: el poeta sabe que el sujeto retratado no puede hablar, es consciente de que él todavía no ha muerto y, por ende, sigue

el magnífico ensayo de Ciccuto (2016:45-62); Monegal (2000), en particular, la reflexión de Krieger (2000: 139-160) y Riffaterre (2000: 161-183); en el caso específico de Luis Cernuda es fundamental (y volveremos sobre él, por habernos inspirado una nueva hipótesis interpretativa) el ya citado ensayo de Pineda (2018), además de sus anteriores trabajos sobre la écfrasis cernudiana (2000 y 2010).

³ Sobre los avatares de este exilio y sus efectos sobre la producción literaria del autor, véase Rivero Taravillo (2011).

⁴ La situación existencial del exilio (interior y físico) y el sentido de extraterritorialidad de quien habla y evoca ese encuentro fortuito podrían aludir a los de Dante en el canto XV del *Infierno*, cuando, en el séptimo círculo, el destinado a los sodomitas (los violentos contra sí mismos), este se topa con Brunetto Latini, el autor del *Tesoro* y maestro literario del mismo Dante (junto con Virgilio y Guido Cavalcanti): véase Alighieri (2015: 88, vv. 22-24 y vv. 29-30).

⁵ Véase Cernuda (2002a: 460-462): «Viviendo aquí serías / fantasma de ti mismo» (vv. 8-9).

⁶ Sobre este aspecto, el tema del exilio y el origen del término Sansueña y sus reflejos en la obra cernudiana véanse Mainer (2006: 70-77) y Londero (2020).

teniendo todavía la posibilidad de hablar; pero el diálogo es imposible, y, al mismo tiempo y paradójicamente, parece surgir gracias a la misma mirada del retratado, pues el fraile dominico, a través de su mirada aguda e inteligente, parece invitar al lector y espectador a pensar o, mejor dicho, a «ver un pensamiento» (v. 8). Como si el pensar fuera un acto que implica la visión del mundo externo o como si mirar y pensar fueran actos paralelos y simétricos. A partir de la segunda estrofa, esto es lo que ocurre: el yo del poeta empezará a pensar mirando y a mirar pensando tanto dentro como fuera del cuadro, dando así lugar a un cortocircuito que problematiza el mismo concepto de escritura poética y de écfrasis y que, seguidamente, traslada en el primer plano el antiguo debate sobre las relaciones entre pintura y literatura. El «limbo» en el que viven tanto el fantasma de Cernuda como el fantasma pintado (y, por ende, de segundo grado) de Fray Hortensio Paravicino se convierte en el lugar ideal en el que mirar es pensar y pensar es mirar.

Así empieza la segunda estrofa: «Y pienso. Estás mirando allá. Asistes / al tiempo aquel parado, a lo que era / en el momento aquel, cuando el pintor termina / y te deja mirando quietamente tu mundo / a la ventana» (vv. 9-13). Es a partir del primer verso y de la afirmación en presente de indicativo, «Y pienso», introducida por una simple conjugación, cuando la segunda estrofa retoma y amplía cuanto narrado en la primera: el acto de pensar se concreta, en este caso, a través del acto de trasladarse al contexto «real» en el que El Greco pintó a su amigo escritor. Es como si el «yo» del poeta adquiriera el punto de vista del «yo» retratado para literalmente entrar dentro del cuadro, que, evidentemente, cobra vida (se anima) precisamente gracias al uso de los verbos del campo semántico de la vista declinados en presente de indicativo y en la segunda persona del singular: «asistes», como si el fraile volviese a mirar la realidad que lo rodeaba en el mismo momento en el que El Greco estuvo retratándolo. Es como si el poeta animara el cuadro en el mismo momento en el que El Greco ya no pinta y deja al sujeto objeto del retrato «mirar» quietamente «su mundo» a través de la ventana. El punto es que no hay ventanas dentro del retrato de El Greco evocado ya desde el subtítulo del poema: si lo miramos detenidamente, lo único que cobra relieve, por lo que al espacio arquitectónico se refiere, es la enorme silla (ligeramente inclinada) en la que está sentado el hombre de letras:

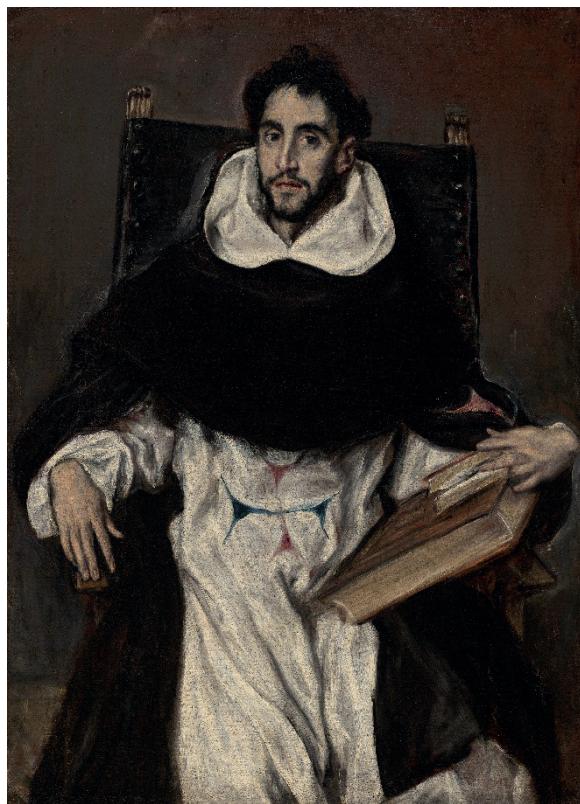


Fig. 1. El Greco, *Fray Hortensio Félix Paravicino* (1609) [acuarela]

Esa ventana invisible es fruto de la imaginación del espectador que lee con los ojos de la mente un elemento físico que no está en el cuadro original (además, la mirada del fraile no se dirige hacia ninguna ventana, sino que mira de forma directa al pintor y, por ende, al espectador que se pone en el foco del cuadro mismo). Luis Cernuda ha franqueado la frontera del marco para entrar dentro del cuadro y animarlo a través del punto de vista de quien es sujeto del retrato. Y la animación imaginativa prosigue con todo lujo de detalles, a través de la descripción pormenorizada de elementos del paisaje que, objetivamente, no se pueden ver ni adivinar si nos limitamos a contemplar la imagen que está física y objetivamente dentro del cuadro. Esto es lo que ven los ojos de la mente del poeta a raíz del cuadro del pintor griego: «aquel paisaje bronco / de rocas y de encinas, verde todo y moreno, / en azul contrastado a la distancia, de un contorno tan neto que parece triste» (vv. 14-16). Cernuda entra

dentro del cuadro imaginando lo que podría estar mirando Fray Paravicino desde la ventana de su celda (¿o desde la del laboratorio de El Greco? Porque, ¿dónde pintó el cuadro el autor?) en el momento mismo en el que el artista deja de pintar («cuando el pintor termina», se afirma en el verso 11).

Pero, ¿qué paisaje es ese que pinta con sus palabras el poeta al contemplar una ventana que no existe? Podemos afirmar que Cernuda utiliza los colores para evocar un paisaje que bien podría estar asociado con Toledo o con Castilla La Mancha: si prevalecen «rocas» y «encinas», desde el punto de vista de los «objetos» que pueblan la flora, y si destacan el «verde», el «moreno» y el «azul» en contraste neto con ambos en la distancia, es bastante probable que aquí Cernuda esté recreando el paisaje árido de la meseta castellana. Un paisaje, repetimos, colocado literalmente fuera del cuadro, a partir del momento en el que el poeta entra metafóricamente dentro del mismo. La tercera estrofa complica ulteriormente la descripción pictórica y visual de lo que se supone que está viendo el fraile en 1609 desde ese espacio indefinible que podría coincidir con su celda pero también con el despacho de El Greco. A través de una enumeración desarrollada (como suele ser típico en Cernuda) por una serie de encabalgamientos, el poeta imagina que su conterráneo esté contemplando además de «aquella tierra», «la ciudad aquella» y «la gente aquella» con énfasis evidente atribuido a la deixis desplazada de alguien que se ve desde la extraterritorialidad del cuadro, «El brillante revuelo / [...] de terciopelo y seda, de metales / y esmaltes, de plumajes y blondas» (vv. 18-20). Es un momento central: el «yo» que describe al sujeto retratado imagina al mismo en el acto de contemplar elementos que son metonimia de la riqueza, de lo que atrae la vista por su esplendor físico y por su brillantez tangible: se trata de objetos y tejidos caros, de elementos decorativos típicos de las clases sociales más altas y aristocráticas; si el paisaje exterior coincide con el desierto reseco de la meseta castellana, el paisaje interno evocado implícitamente por esta enumeración subraya, de forma neta y dicotómica, el lujo extremo y la *vanitas* de quien ejerce el poder (político y económico). Si el «terciopelo» y la «seda», incluso visualmente, contrastan con el tejido pobre del sayo del fraile, tal y como lo retrata El Greco, los «metales», los «esmaltes», los «plumajes» y las «blondas» evocan el ambiente de la Corte con todos sus males endémicos (el despilfarro de dinero en el nombre de la apariencia; el desprecio hacia quienes mueren de hambre; la ostentación hacia quienes profesan un estilo de vida *casto y puro* como el que caracteriza la orden a la que pertenecía Fray Paravicino)⁷.

⁷ Una notación de corte filológico y, al mismo tiempo, cromático: «blondas» no indica solo el «Encaje de seda del que se hacen y adornan vestidos de mujer y otras ropas» (*Diccionario de la Lengua Española*), sino también el color rojo de esa misma seda. Tal y como nos indica el *Diccionario de Autoridades*, es: «Voz Francésa nuevamente introducida en nuestro idioma, para significar el color extremadamente rúbio, que toca casi en blanco. Usanla mucho los Peluqueros por ser color próprio de

Pero el poeta no se limita a contemplar lo que está contemplando el fraile: imagina también el porqué de su mirada (de esa mirada que sí podemos ver en el retrato): «Por eso tu mirada / está mirando así, nostálgica e indulgente» (v. 24). La mirada que mira: podría ser un título perfecto para encuadrar *Retrato de poeta* y, al mismo tiempo, la *mise en abyme* de estos versos⁸. Pero ¿qué implican esos dos adjetivos?, ¿por qué el fraile estaría mirando con nostalgia e indulgencia todos estos elementos típicos de la Corte?, ¿sufriría él también el encanto de lo que no dura, de las vanidades terrenales que ofuscan el entendimiento o la fe religiosa? Cernuda, de momento, no nos ofrece ninguna respuesta cierta. El texto se abre hacia múltiples hipótesis interpretativas. Lo que sí es cierto es que, de la cuestión de la mirada, pasamos con la cuarta estrofa al otro polo, el de la palabra: si Fray Paravicino merece un retrato como este de El Greco es también por sus méritos en cuanto experto en el uso de la palabra y del *ars retorica*.

La cuarta estrofa, con la repetición insistente del término «palabra» (cuatro ocurrencias en el arco de ocho versos), se presenta como elogio o alabanza de la capacidad tanto oratoria como retórica de Paravicino. Y si en los primeros cuatro versos el término «palabra» evoca la fuerza de la retórica para embellecer la realidad (se la compara con los «joyeles») y, al mismo tiempo, para provocar la muerte de los enemigos (se la compara con las «espadas» que «tiñen de sangre» el campo rival), en el último se asocia directamente al «verso» y a la «plática», esto es, al arte de componer rimas y a la de redactar sermones⁹. De ahí la importancia que cobran los dos libros que podemos contemplar en el retrato: como la crítica ha subrayado reiteradamente, el tomo más grueso y pesado podría ser un misal, mientras que el libro en octavo podría ser una de las recopilaciones de los poemas del mismo autor¹⁰.

cabellos». Podemos comprobar, entonces, como el «verde», el «moreno» y el «azul» que se atribuyen al paisaje exterior y castellano se reverberan en los colores evocados a través del segundo listado: «terciopelo», «seda», «metales», «plumajes» y, finalmente, «blondas» en su doble acepción (la que le podía dar El Greco o Paravicino y la que pervive en 1950, cuando Cernuda redacta el poema). La paleta de colores que maneja el poeta en cuanto «pintor literario» es muy variada y heterogénea, como vemos, no solo en relación con el espacio, sino también con el tiempo.

⁸ La ventana es el elemento arquitectónico y geométrico *par excellence* que permite la misma, como demostrado por los historiadores del arte. Véase Stoichita (2000: 41-52).

⁹ No es casualidad que Miguel de Cervantes en 1614, igual que El Greco en 1609, subraye y exalte la capacidad retórica del fraile. Véase su *Viaje del Parnaso*, cap. IV, vv. 289-297: «Aquel que en elevadas fantasías / y en éstasis sabrosos se regala, / y tanto imita las acciones mías, / es el maestro Hortensio, que la gala / se lleva de la más rara elocuencia / que en las aulas de Atenas se señala; / su natural ingenio con la ciencia / y ciencias aprendidas le levanta / al grado que le nombra la excelencia» (2016: 109). Le debo a Carla Perugini esta observación.

¹⁰ Véase el interesantísimo estudio de Cerdán (2013), en el que el autor (y editor de la obra poética completa del fraile dominico) reconstruye los avatares de las copias del retrato de El Greco.

Sin embargo, es precisamente porque no podemos leer ni el título ni el autor de los dos libros citados visualmente dentro del cuadro lo que nos impide dar una respuesta unívoca: ¿Qué está leyendo en ese momento Fray Hortensio Paravicino? ¿Por qué El Greco quiere que aparezca con dos libros entre las manos? ¿Qué página está marcando el dedo interpuesto en el volumen más pequeño? Basta con «citar» un texto escrito en un cuadro para desatar las preguntas sin respuestas de los espectadores del mismo; cuando un pintor introduce la imagen de un libro está implícitamente creando un halo de misterio alrededor de lo que está leyendo el personaje retratado (la pintura evoca la palabra escrita y al no explicitarla la convierte en algo que enciende la curiosidad del espectador)¹¹.

La quinta estrofa recalca el efecto embaucador de las palabras: si, por un lado, las palabras pueden «someter» a la «mchedumbre»¹², también pueden crear la ilusión de la fe (la religión no ya percibida en cuanto revelación, sino en cuanto ilusión vana): «Esa palabra [...] / le recuerda / cómo va nuestra fe hacia las cosas / ya no vistas afuera con los ojos, / aunque dentro las ven tan claras nuestras almas» (vv. 34-37). Dentro y fuera del cuerpo, los ojos de la cara no nos permiten ver lo que sí consienten los ojos de la mente: en nuestras «almas» las cosas se ven de forma nítida. Para Cernuda las palabras pueden modificar y trastocar la verdad interior que solo se alcanza a través del conocimiento íntimo, el que cada uno tiene que ejercitarse sin depender de la vista física. La vista será el eje alrededor del cual se irá desarrollando también la sexta estrofa: «Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho, / gracias a ti, su dejo adormecido [...]» (vv. 41-42). En el exilio, Cernuda no solo no consigue ver esas palabras que salvan, que no manipulan, ni trastocan la verdad interior, sino que tampoco puede escucharlas. El exilio provoca un alejamiento acústico del idioma materno como subraya Eloy Sánchez Rosillo en su ensayo sobre Cernuda (1992: 45-46). Será solo en México cuando Cernuda podrá volver a escuchar hablar castellano. La vida en EE.UU. (y en Inglaterra) le impide volver a escuchar su lengua materna. Y eso aumenta, de forma inversamente proporcional, sus ganas de hablar y de comunicarse en español. Lo demuestra el refrán que cita en los versos 44-45: «En los nidos de antaño / no hay pájaros, amigo»¹³. El pasado español, encarnado

¹¹ Sobre este nudo véase el fascinante ensayo de Feo (2019).

¹² Véase Pineda (2009): en este artículo la autora investiga y analiza los versos en los que más explícita es la referencia a las técnicas retóricas de los ejercicios espirituales de raigambre ignaciana.

¹³ Tampoco es casualidad que este mismo refrán sea una de las últimas frases que pronuncia Don Quijote cuando, al tomar conciencia de su locura, vuelve a ser Alonso Quijano y, por ende, a acercarse de forma irrevocable a su propia muerte: véase Cervantes (2004, I: 1333). El mismo refrán lo utiliza Cervantes en el «Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses* en Cervantes (2016: 271). Cernuda le dedica a Cervantes sendos ensayos: *Cervantes*, en 1940, y *Cervantes, poeta*, de 1962. En el primero, que es también una apasionada alabanza del genio del manco de Lepanto, Cernuda recurre a un similitud pictórica para hablar del *Quijote*: «Tal Velázquez no sólo pinta las figuras y el fondo, a semejanza

por este retrato de El Greco, uno de los representantes más emblemáticos del arte español en el mundo, ya no resurge ni puede resurgir en el tiempo presente del testigo ocular. El verso 46 es lapidario: «Tan caídos estamos que ni la fe nos queda». Y es sorprendente que Cernuda confiese su ateísmo a un fraile dominico que pocos versos antes exalta en cuanto maestro en el arte de la retórica. El diálogo adquiere una connotación trágica: «Me miras, y tus labios, con pausa reflexiva, / devoran silenciosos las palabras amargas» (vv. 47-48). Cernuda proyecta en el fraile amigo su desolación y su pesimismo agnóstico: ya no hay fe (ni en la religión ni en el futuro) que pueda convertirse en apoyo espiritual y moral, Cernuda imagina que el mismo fraile dominico esté «devorando» en su interior «palabras amargas», palabras que desmentirían su fe en Dios y en la Iglesia.

La séptima estrofa se centra en el oído: «Dime. Dime», un imperativo reiterado que, obviamente, no conseguirá ningún tipo de contacto y comunicación real y física entre emisor y receptor (aquí sí podemos afirmar que Cernuda pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje visual de poder entablar un diálogo con el lenguaje verbal, como si pintura y literatura pertenecieran a dos universos cuya semántica y cuya sintaxis nunca podrán conjugarse de forma armoniosa). El poeta quisiera escuchar palabras «sutiles», «hondas» y «afectuosas», esas palabras que ya no está acostumbrado a oír en su odisea personal e íntima. La soledad y la nostalgia pasará a ocupar el primer plano: «Mi oído guarda largamente la nostalgia / de su mundo extinguido. Yo aquí solo, / aun más que lo estás tú, mi hermano, mi maestro» (vv. 52-54). Estos versos, que, a su vez, retoman los lexemas con los que Cernuda identifica al retratado en los versos iniciales y a través del clímax: («hermano, amigo, / maestro», vv. 1-2) son una explícita declaración de derrota, porque, como afirma Edward Said: «Ver a un poeta en el exilio –en contraposición a leer la poesía del exiliado– es ver las antinomias del exilio personificadas y soportadas con una intensidad única» (2005: 180). La vida pasada se compara con un «mundo extinguido»; el poeta se percibe como «concha vacía» mientras sufre una soledad más devastadora que la del fraile dominico retratado por El Greco. Los dos versos siguientes auspician un «acorde» imposible porque implica una unión irrealizable: «Mi ausencia en esa tuya busca acorde, / como ola en la ola. Dime, amigo» (vv. 55-56).

Para Cernuda el «acorde» no es solo un término musical, sino el instante fuera del tiempo (intemporal o atemporal) en el que el «yo» se olvida de su propia identidad para gozar el disfrute y el placer que solo el arte (o, en su caso, el sexo) nos puede regalar, tal y como explicará en el poema en prosa escrito en 1956 y titulado

de otros pintores antes que él sino el aire y la luz donde se mueven los protagonistas de sus lienzos, con las transformaciones que dentro del aire vivo sufren, elevando la pintura de los ojos a pintura de la inteligencia, y haciendo de ella cosa mental, como quería Leonardo de Vinci, así Cervantes describe a Don Quijote: primer ser novedoso entero y cabal de que tenemos noticia» (Cernuda, 2002b: 679).

precisamente *El acorde* y con el que se concluye *Ocnos* (2002a: 613-614). Ese deseo irracional e imposible de «acordarse» con el espíritu, la soledad y la nostalgia que el poeta reconoce en su «otro-yo» pintado, ese afán de ser «como ola en la ola» (y la aliteración de la consonante líquida no hace más que enfatizar el efecto sonoro del oleaje del mar) adquiere rasgos trágicos precisamente porque ese «Dime, amigo» final está condenado a quedar sin respuesta ni réplica verbal alguna.

La octava estrofa se construye a través de nuevas preguntas retóricas que interpelan al sujeto retratado (es un monólogo que quiere hacerse diálogo a toda costa pero sin éxito): «¿Recuerdas? [...] ¿Lo recuerdas?», insiste el que contempla a su maestro y amigo. A pesar de esto, el poeta se siente unido por la misma pasión artística al fraile dominico, la «misma pasión que aquí me trae / frente a ti» (vv. 60-61), y, al mismo tiempo, por «prisión» «menos pía» que la que pudo atar a Paravicino (vuelve el contraste entre el hombre ateo o que desconfía de la fe y el hombre de fe que utiliza la palabra para elaborar sus sermones y ayudar a sus feligreses).

La novena estrofa consiste en la aceptación del mutismo de la figura del cuadro: «Amigo, amigo, no me hablas» (v. 65). Es también la estrofa que desarrolla a través de rápidos, pero intensos brochazos, la écfrasis, esto es, la descripción más cercana a lo que se puede contemplar en el cuadro de El Greco. El *punctum*, en el sentido que Roland Barthes (1990) le atribuye al término en sus investigaciones estéticas sobre la fotografía, surge de «la mano delicada» que marca «con un dedo / el pasaje en el libro, erguido como a escucha / del coloquio un momento interrumpido» (vv. 67-69), versos en los que se pueden vislumbrar ecos quedevescos (del soneto *Retirado en la paz de estos desiertos*, donde sí se realiza la comunicación muda pero eficaz entre el lector vivo y los autores muertos: «vivo en conversación con los difuntos»).

La décima estrofa une las dos soledades (del poeta vivo y espectador y del poeta muerto hace siglos y contemplado por este) para englobar una reflexión general y filosófica sobre tiempo y eternidad, sobre arte y poesía, sobre la voz poética y el silencio. Tras haber descrito el «norte», la ciudad en la que vive en ese momento, como lugar macabro donde el mismo poeta se ve como «sombra» que anda entre las «sombras»¹⁴, el poeta reflexiona sobre su vida y la de su alter ego en relación con el enigma del tiempo y el del arte: si en el cuadro Paravicino vive «otra vida que el pintor te infunde», y gracias a esa segunda vida que crea la obra de arte «existes hoy», el poeta se pregunta, en relación con su tiempo: «Yo ¿estoy viviendo el mío?» (v.

¹⁴ En este caso, los versos podrían evocar la parte más dantesca de *The Waste Land* de T. S. Eliot, obra en la que el poeta compara Londres con una «Unreal City» donde desfilan tantos muertos que «I had not thought death had undone so many»: véase Eliot (2018: 54-55, vv. 60-63). Los versos –como nos desvela en las notas el propio poeta– son traducción de los versos 55-57 del canto III del *Infierno*: «[...] si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei mai creduto / che morte tanta n'avesse disfatta»). Sobre la influencia determinante de T. S. Eliot en la obra de Cernuda, véase Hughes (1988).

82). La duda (existencial y hamletiana) surge precisamente tras la comparación entre la vida eterna (o atemporal) que el arte de El Greco le transmite (para siempre) al sujeto retratado y la vida frágil del espectador que, al estar todavía sujeto a las leyes terrenales (el paso imparable del tiempo y, de forma directamente proporcional, el acercamiento cada vez más inminente de la muerte) se percibe como fantasma, esto es, como alguien que no sabe a ciencia cierta si está viviendo su vida y su tiempo.

La undécima estrofa es una vuelta de tuerca del concepto de mirada: el poeta ya no mira al sujeto retratado, sino que se mira a sí mismo gracias a aquel y se pone la pregunta más compleja: «¿Yo?». No sigue ningún verbo, sino una nueva y triste metáfora sobre la voz humana entendida como «eco» y como «instrumento» que reverbera las voces de los demás: «El instrumento dulce y animado, / un eco aquí de las tristezas nuestras» (vv. 81-82), con nuevo y reiterado eco quevedesco.

3. Écfrasis y retratos: las miradas especulares (entre Cernuda y Gaya)

Volvamos, entonces, a mirar el cuadro que inspira a Cernuda el poema cuyo título evoca ya de por sí el procedimiento típico de la écfrasis: *Retrato de poeta*. ¿Qué relaciones establece Cernuda entre su escritura y ese cuadro? ¿Qué relaciones surgen entre poesía y pintura a partir de la écfrasis que parece llevar a cabo el poeta sevillano? ¿De qué forma el destinatario del «retrato», Ramón Gaya, puede ayudarnos a entender mejor la poética de Cernuda, además de los significados involucrados en este poema en concreto? La reflexión ataña el estatuto ontológico de dos artes diferentes: si, por un lado, la poesía es arte del tiempo, basada en el despliegue pausado y temporal de los versos, esto es, del lenguaje verbal, por el otro, la pintura es arte del espacio, basada en el despliegue fragmentado y físico de la imagen, de lo que aparece dentro del cuadro, de lo que constituye el encuadre del mismo. Como subraya acertadamente Murray Krieger, lo que está en juego en el ejercicio (o proceso) ecfrástico es «el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal» (2000: 142). Se trata, entonces, de analizar el porqué de la actitud dialogante del poeta (el diálogo, en este caso concreto, es un intento –aunque frustrado– de secuenciar en el tiempo lo que se contempla en el espacio); se trata, también, de ver cómo Gaya puede ser la clave para esclarecer de qué forma Cernuda subvierte, en realidad, el mismo concepto de écfrasis y rompe cualquier principio de verosimilitud.

En el desdoblamiento de las voces del poeta, entre el «yo» contemplador (del retrato) y el «tú» del sujeto retratado, asistimos al combate dialéctico que Cernuda desarrolla a partir de la percepción de su propia mortalidad (bajo las leyes del tiempo y de la muerte) y de la inmortalidad que el arte le confiere a Fray Paravicino: si

el poeta vivo, al contemplar el rostro y la postura de su «hermano», «amigo» y «maestro», se pregunta retóricamente si está viviendo su vida (el título de la recopilación, *Con las horas contadas*, es bastante explícito, en este sentido), al final del acto de contemplación se da cuenta de que su *alter ego* pictórico vivirá para siempre, precisamente gracias al (y a través del) retrato que le dedica El Greco. La vida del sujeto retratado dura *sub specie aeternitatis* gracias al arte del pintor que ha inmortalizado su carácter a partir del dibujo de su rostro y de su cuerpo (es un rostro que hipnotiza porque transmite inteligencia y curiosidad férvida e intelectual; tampoco podemos pasar por alto el hecho de que se trata de un cuerpo capturado –o encuadrado– en el acto misterioso de leer); en el polo opuesto, la vida del sujeto contemplador se percibe como caduca y condenada al sufrimiento, a la duda y, finalmente, a la muerte precisamente porque está *in fieri*. El poema *Retrato de un poeta* es, precisamente, el esfuerzo de alguien que sueña con eternizar su vida al contemplar la vida eternizada por el arte de El Greco. Sin embargo, es precisamente de aquí de donde surge la importancia del destinatario: Ramón Gaya, a quien Cernuda dedica este poema y uno de los primeros artistas en pintar al mismo Luis Cernuda; en este sentido, el poeta sevillano, igual que Paravicino, sí ha podido ser retratado en una obra que eterniza¹⁵.

El esfuerzo que comentamos arriba de poder entrar en el cuadro y el paralelo y frustrante de verse obligado a salir constantemente del mismo; el deseo frustrado de hacer que el cuadro hable y que el retratado dé respuestas verbales a las preguntas del poeta vivo; el salto mortal entre estar dentro del cuadro y, al mismo tiempo, verse siempre fuera del mismo (con la importancia que cobra en este caso la presencia del marco, al delimitar explícitamente las fronteras entre lo que está «dentro» y lo que está «fuera» –por no hablar de la tercera dimensión que evoca Cernuda al evocar el paisaje que podría estar mirando Paravicino en el momento en el que, sentado frente al pintor, El Greco lo está inmortalizando–) son todos elementos que escenifican visualmente el drama que está en el centro de la poética de Cernuda: el que estalla cuando el que percibe la realidad (empírica) se da cuenta de que sus deseos (su versión idealizada de lo real) nunca coinciden con la misma. Y entonces, a raíz de este razonamiento, tendríamos que preguntarnos: ¿cómo eternizó Ramón Gaya a Luis Cernuda?, ¿cómo lo retrató y por qué lo retrató de esa manera?

En el dibujo y en el óleo sobre lienzo que le dedica en 1932 Gaya representa a su amigo y compañero de viajes durante la experiencia de las Misiones Pedagógicas con camisa y corbata, elegantemente vestido, mirando hacia afuera del marco, hacia su derecha:

¹⁵ Tampoco podemos olvidar que Ramón Gaya realizó una copia de *Retrato de caballero anciano* de El Greco destinada al Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas de 1932-33.



Fig. 2. Ramón Gaya, *Retrato de Luis Cernuda* (1932) [óleo sobre lienzo]

En el caso del óleo sobre lienzo, Cernuda está retratado en el acto de fumar: el cigarrillo minúsculo que sostiene entre los dedos podría evocar tanto la concentración como la relajación del que mira y divaga con la imaginación y el pensamiento; en el caso del dibujo, casi un borrador para la obra citada, Cernuda lleva chaqueta y chaleco, no está fumando y sigue mirando hacia su derecha; el codo parece apoyar en la mesa de trabajo del pintor, porque encima de la misma se entrevé (aunque solo esbozado) el marco de un cuadro «invisible» (porque todavía no pintado). La mirada sigue siendo la misma: la de alguien entre concentrado y embelesado, la de alguien que o bien está pensando en algo o bien mira hacia el horizonte para evadirse de la realidad que lo rodea, alguien, en todo caso, que, a diferencia del fraile retratado por El Greco, nunca mira directamente al pintor. Su mirada es huidiza, se dirige hacia una realidad invisible por estar ubicada literalmente fuera del cuadro, igual que la ventana irreal que Cernuda inventa dentro del cuadro del pintor griego¹⁶. Si miramos detenidamente estos primeros retratos, podríamos aplicar a los mismos lo que el poeta afirma del cuadro de El Greco: Gaya lo deja «mirando quietamente tu mundo /

¹⁶ Según Gaya el retrato no es un género pictórico: «El retrato no es, pues, un género, sino una actitud. El pintor ha tropezado, de pronto, no ya con la naturaleza viva, sino con un enigma aún mayor, es decir, ha tropezado con su prójimo, con su próximo, casi consigo mismo» (Gaya, 2010: 209). Si Cernuda se ve reflejado en el retrato de Fray Paravicino, entonces, Gaya se refleja en la mirada de Cernuda. Sobre el retrato y los enigmas que entraña, véanse Nancy (2006) y Gombrich (2003: 15-67).

a la ventana» (vv. 12-13); de ahí también que podamos aplicar a Cernuda los mismos adjetivos que él adopta para hablar de la mirada de Fray Paravicino: «nostálgica, indulgente» (v. 24).

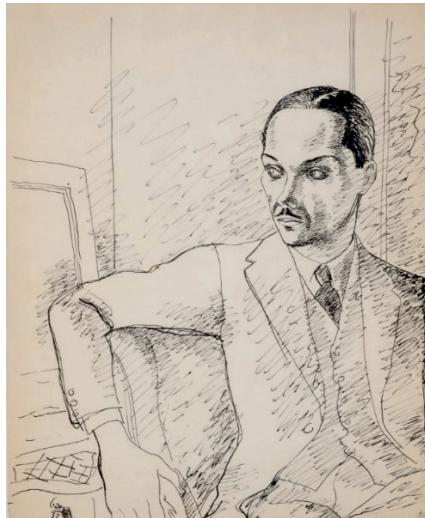


Fig. 3. Ramón Gaya, *Retrato de Luis Cernuda* (1932) [dibujo]

En 1935, esto es, tan solo tres años después de estas dos obras pictóricas, Ramón Gaya nos ofrecerá otro retrato, esta vez verbal, del poeta sevillano. Antes de que Luis Cernuda imparta una conferencia en Alicante sobre Bécquer, esto es lo que escribe Gaya sobre su amigo poeta, rememorando sus primeros encuentros: «Comprendí ya entonces que una sombra le acompañaba a todas partes, un perro inseparable y misterioso, su vida misma quizás, el boceto de una vida no vivida» (2010: 708-709). Si en un principio es la «sombra» lo que llama la atención de Gaya, algo que evoca una vida no vivida, o el envés inaprensible del que no vive su vida, luego será otro término perturbador el eje alrededor del cual el pintor intenta desentrañar el alma de Cernuda: «Más tarde [...] he sido amigo de Cernuda y de su perro fantasma. El fantasma he podido comprobar que es su propia vida, la vida que le acompaña, la vida que no se funde con él jamás» (2010: 708). He aquí la clave para desentrañar el enigma: en la visión de Gaya (en una descripción que parece aplicar de forma paulatina un procedimiento ecfrástico), Luis Cernuda anda constantemente acompañado por un «perro fantasma»; él mismo no consigue vivir su propia vida, no puede fundirse con la vida que vive. Y añade el pintor murciano: «Por eso Cernuda es hoy todavía como un niño. Porque su vida le ha sido robada, alguien o algo gasta al lado suyo la vida que le pertenece, y él, Luis Cernuda, sigue intacto en su jardín

intacto, embelesado, ensimismado, preso, preso en sí» (2010: 709). La soledad del poeta y su vida fantasmal quedan reflejadas en una acuarela en la que Ramón Gaya retrata al poeta sevillano no en un jardín, sino en la playa:



Fig. 4. Ramón Gaya, *Luis Cernuda en la playa de Almería* (1934) [acuarela]

Lo que nos llama la atención en este caso es la ausencia total de los rasgos faciales: Cernuda es apenas un cuerpo semidesnudo y cuyo codo izquierdo está apoyado en la arena de una playa desierta. La obra evoca el silencio del que contempla el mar, o de quien está cerca del mismo, más que el sonido musical del oleaje que se puede contemplar en la parte superior de la derecha del cuadro. Y junto con el silencio, es la soledad total y abismal del que se encuentra mirando hacia el horizonte sin límites lo que nos atrapa y captura nuestra atención¹⁷. Si comparamos esta imagen de Cernuda con la de los dos retratos de 1932, comprobaremos que en 1934, para Gaya, Cernuda es ya su «perro fantasma» o el fantasma de sí mismo, un naufrago que ya ni se levanta ni actúa, un naufrago que se limita a contemplar lo que ven sus ojos en ese momento de descanso¹⁸.

¹⁷ Esta acuarela es también la imagen de la portada de la recopilación de Pittarello (2020), un conjunto de estudios sobre la importancia de las imágenes en la poesía española moderna y contemporánea. También en la portada del ensayo de Sánchez Rosillo de 1992 se evoca al sujeto de la monografía a partir de un dibujo de Ramón Gaya en el que lo que más sorprende al espectador es precisamente la desaparición total de los ojos, de la mirada y de la boca del sujeto retratado. Lo que vemos es solo la silueta del perfil de Cernuda, igual que en la acuarela citada. Sobre la importancia de la mirada en Cernuda, véase también Lucifora (2011-2012).

¹⁸ Por la postura del codo y del brazo izquierdo incluso podríamos imaginar que Gaya retrata a Cernuda en el acto de leer; en ese caso el naufrago estaría perdiéndose en el horizonte virtual que le brindan las páginas de un libro. Sería, por lo tanto, un fantasma que, inmerso en la naturaleza, lee y se evade de lo que lo rodea gracias a la literatura.

Y así es como Gaya describe a El Greco, el pintor del retrato del que arranca *Retrato de poeta*:

El Greco, como se sabe, vivió de isla en isla –Creta, Venecia, Toledo–, pero sin ser natural de ninguna, extranjero en todas, desterrado original, isla él mismo. En otra parte lo he llamado «náufrago», pero se trata de un náufrago permanente, perenne, sin perdición ni salvación posibles. Todas sus islas son...provisionales. El Greco fue un extranjero total, un extraño total. (2010: 82)

¿No podríamos aplicar esta misma descripción también al «náufrago» Luis Cernuda que aparece en el cuadro citado? ¿No fue acaso también el poeta sevillano –igual que el pintor murciano– un «extranjero total» y un «extraño total»¹⁹?

Fue probablemente Ramón Gaya uno de los primeros críticos literarios en darse cuenta y en percibir la dicotomía existencial (imbuida de connotaciones trágicas) entre el hombre que vive la realidad y el hombre que sueña con el deseo: «el perro fantasma» de Cernuda se configura en cuanto «otro-yo» que le roba su propia vida al poeta (y el hecho de que Gaya en ambos retratos nos muestre a un Cernuda que mira hacia otro lado es emblemático, en este sentido, del esfuerzo del pintor por captar la imagen verdadera del retratado)²⁰. Esta imagen freudianamente

¹⁹ Gaya subraya el elemento pasional de la pintura de El Greco: «El Greco es una naturaleza sensual, lujuriosa, incluso pecaminosa y también...endemoniada, aunque sin cuerpo ni suelo donde encarnar y posarse» (2010: 84). Este elemento pasional nos permite vislumbrar por qué Cernuda subraya y cita determinados objetos, tejidos y elementos «lujuriosos» del paisaje que imagina que el fraile pueda estar contemplando desde la ventana; y también por qué Cernuda pone en relación la fe del fraile con el ateísmo implícito de su postura frente a la religión. Sobre la importancia de El Greco en la literatura no solo hispánica, sino universal, véase el enciclopédico y detalladísimo estudio de Alarcón Sierra, especialmente donde el autor analiza el poema de Cernuda (2014: 119-121). Sobre una visión mucho más ortodoxa de la pintura de Doménikos Theotokópoulos, véase Marañón (2014), donde el famoso médico compara los retratos que El Greco le dedicó a Fraile Hortensio Paravicino con sus sonetos y con la influencia de Góngora sobre estos: «Se ha dicho que Góngora, a la vez huía de la realidad y se aproximaba al realismo; lo mismo que El Greco, que unía, en el mismo lienzo, la gloria celestial e inefable, con los hombres hechos de carne y vestidos con galas y armaduras» (2014: 156).

²⁰ «[...] podría haber algo de cierto en la vieja pretensión platónica, tan sucintamente expresada en la respuesta de Max Liebermann a un modelo insatisfecho: “Este cuadro, querido señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo”» (Gombrich, 2003: 67). Y hablando de «parecidos», le agradezco nuevamente a Carla Perugini su enorme generosidad y su ojo de águila por haberme señalado (en una conversación telefónica entre Italia y España) otro «parecido» francamente inquietante: el del Fraile Paravicino con el Doctor Pozzi, médico londinense de finales del XIX retratado por Sir John Singer Sargent en su *Dr. Pozzi at Home*, de 1881. El mismo médico se convierte en protagonista principal de la última novela de Julian Barnes (2019), donde el retrato de Singer Sargent es la imagen de la portada de la novela: la expresión de la cara, la postura del cuerpo, la mano en el pecho (que podría evocar el otro cuadro de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, de 1580), la intensidad de la mirada

perturbadora reaparece en el artículo «El marco vacío» de Juan Luis Panero: en este texto que es, al mismo tiempo, un recuerdo emotivo y un homenaje póstumo a Luis Cernuda, Panero utiliza el mismo término de Gaya para referirse al poeta sevillano: «fantasma» (Panero, 1994: 246-248). Recordando una escena vivida en EE.UU., en California, el poeta vivo relata lo que le contó Berenice Randall, una simpática mujer que conoce tras una lectura pública en la Universidad de San Francisco. El exmarido de Berenice trató a Cernuda en el Mount Holyoke College, cuando este daba clases allí. Panero nos cuenta la sorpresa de la mujer al entrar en el despacho del poeta sevillano. En la mesa ordenada aparece un marco, de oro, elegante, limpio, pero se trata de un marco que no enmarca: tras el cristal, no hay ninguna imagen. El marco señala el fantasma de una imagen, igual que la foto que rememora al final Panero, una fotografía donde aparecen sus padres y el poeta («Felicidad Blanc, Luis Cernuda y Leopoldo Panero»), los tres muertos, en el presente de quien escribe y evoca a través del recuerdo, y los tres «paseando sonrientes por Hyde Park. Londres, 1947» (1994: 248). Panero lo escribe en 1991, esto es, cuarenta y cuatro años después de aquel recuerdo fotografiado. Es como si el marco de oro de Cernuda en EE.UU. se convirtiera en imagen-síntoma del dolor y de la melancolía que tiñe de nostalgia los recuerdos del que escribe sobre Luis Cernuda²¹. Así termina, de hecho, el texto:

Un marco dorado y vacío donde nadie habitaba, otro plateado donde tres fantasmas sueñan a un fantasma que les sueña. Por la ventana se alarga un atardecer gris. A esas realidades cambiantes: primavera, verano, otoño, invierno, los hombres enfrentamos nuestros frágiles sueños en un marco vacío o en un marco sin vida (1994: 248).

La pregunta sigue intacta: ¿qué miraba o veía Cernuda dentro de ese marco vacío? ¿Qué imágenes proyectaba en esa superficie hecha de cristal transparente?: «¿Habrá una imagen de mayor despojamiento y soledad que ésta, que, en el fondo, es el mejor retrato de Cernuda?», se pregunta retóricamente Rivero Taravillo en su biografía del poeta sevillano²².

No es casualidad que Juan Luis Panero incluya este recuerdo de Luis Cernuda en la sección de su libro titulada *La soledad de la inteligencia*. Tampoco es casualidad que también Ramón Gaya forme parte de esa misma sección: en las páginas 233-235 nos ofrece un retrato personal de Ramón Gaya del que subraya su soledad y aislamiento:

y la exaltación de cierta belleza viril a partir del elemento de la barba son todos rasgos icónicos que permiten rescatar un parecido notable entre el médico del siglo XIX y el fraile y poeta del XVII.

²¹ Sobre el concepto de «imagen-síntoma», véase Didi-Huberman (2010).

²² Véase Rivero Taravillo (2011: 184-185). Véase Londero sobre la tensión dicotómica constante de la obra de Cernuda: «Una sinfonía di opposti, questa è l'opera di Luis Cernuda» (2008:185).

Alejado voluntariamente de las verbenas y saraos (realismo social o abstracción, *op* o *pop*, «modernidad» o «posmodernidad», etcétera) con que avisados mercaderes de cuadros, despiñados funcionarios de la cultura y soporíferos predicadores de la crítica nos obsequian cada temporada, su pintura sólo le pertenece a él. (Panero, 1994: 233)²³

Y entonces volvamos a contemplar el cuadro de El Greco del que surge *Retrato de poeta*. El cuadro funciona como pretexto, pues la écfrasis que lleva a cabo el poeta sevillano se aleja de lo que vemos para adentrarse dentro del cuadro e iluminar espacios invisibles por estar literalmente fuera del mismo. Cernuda rompe el principio de verosimilitud para proyectarse en la mente y en la imaginación de Fray Paravicino y encontrar un eco a su voz que establece con el sujeto retratado un diálogo imposible y mudo; en este caso, podemos ver como la memoria «juega dinámicamente en todos los cuadros –materiales y psíquicos» (Didi-Huberman, 2018: 163), igual que la escritura rememorativa de Juan Luis Panero cuando relata el recuerdo del «marco vacío» del despacho de Cernuda²⁴. Y por eso podemos afirmar que el acto de cruzar el marco del cuadro de El Greco es un acto creativo que problematiza el mismo concepto de écfrasis. Si, como afirma Ramón Gaya, «Cernuda es el Poeta, el caso más puro de poeta –no de poeta puro– que existe en España. Nada tiene que ver con su realidad. Porque Cernuda no vive, sino que late» (2010: 708), entonces *Retrato de poeta* es un ejemplo emblemático de ese latido pasional y creativo: la «ilusión descriptiva» de la écfrasis «compete de lleno a la literatura, puesto que, como toda literatura, el objeto ilusorio que aquella nos presenta –objeto de una inversión en el sentido psicoanalítico– reproduce el estado del ánimo del sujeto que mira» (Riffaterre, 2000: 174). Y, finalmente, no hay «objeto» más «ilusorio» que un marco vacío, el lugar ideal en el que recrear la realidad o imaginar otra realidad acorde al deseo del que lo contempla²⁵. Y en este sentido entendemos por qué para Cernuda la

²³ Sobre este aspecto, véase el fascinante estudio de Pittarello (2018: 5-37).

²⁴ Como nos recuerda Sonia Madrid (2007), Cernuda nunca quiso ni aceptó ilustraciones que decorasen o enmarcasen sus poemas.

²⁵ Sobre la cuestión del marco resulta fundamental Ortega y Gasset (1966: 307-311), citado por Pineda (2018: 167-168). Cuando el filósofo afirma lo siguiente: «Cuando miro al cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño», está implícitamente evocando lo que S. T. Coleridge definió en su día (en su *Biographia Literaria*) «the suspension of disbelief», «suspensión» necesaria para entrar dentro del mundo de la ficción. Sobre este nudo véase también los ensayos del filósofo italiano Iacono (2005, con Aldo Gargani) y Iacono (2010). Sobre cómo nuestro cerebro elabora los datos que decodifica a partir de la vista, véase Rovelli: «È in termini di quanto già sappiamo che cerchiamo di dare senso a quanto arriva alle nostre pupille» (2020: 191). Sobre por qué los marcos son rectangulares, véase Falcinelli: «Il rettangolo si rivela un metro perfetto: è pratico, facile, organizzato; somigliando a una finestra consente di rappresentare il mondo in

pintura (y el arte, en general) no es una meta, sino un medio para entrar en contacto consigo mismo. Como afirma María Zambrano: «La pureza de la pintura, como de toda arte, como del pensamiento, consiste en servir de intermediaria, no en erigirse en absoluto» (2010: 40).

Bibliografía

- Alarcón Sierra, Rafael, *Vértice de llama: El Greco en la literatura hispánica: estudio y antología poética*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.
- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, versión poética y notas de Abilio Echevarría, prólogo de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 2015.
- Barnes, Julian, *The Man in The Red Coat*, London, Random House, 2019.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980), Barcelona, Paidós, 1990.
- Calles Moreno, José María, «Cernuda y El Greco: otro ocaso radiante (*Retrato de poeta* y su contexto en el exilio republicano “español”»), en Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez y José Manuel Trabado Cabado (eds.), *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, AKAL, 2005, págs. 183-194.
- Campa Mercé, Carlos, «Meditando sobre el marco: Simmel en Ortega», en *Espéculo*, n.º 40, 2008; recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/medmarco.html> (fecha de última consulta: 30/12/2020).
- Cerdan, Francis, «Paravicino y el Greco: un soneto inédito y un retrato desconocido», en *Criticón*, n.º 117, 2013, págs. 5-28.
- Cernuda, Luis, *Poesía completa. Obra completa*, vol. I, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002a.
- Cernuda, Luis, *Prosa I. Obra completa*, vol. II, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002b.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.

modo credibile, e anche di fare economia» (2020: 71). Sobre la importancia de la ventana a la hora de pintar la realidad exterior es fundamental Leon Battista Alberti que, precisamente a partir del ejemplo de la ventana, fundará su teoría (al mismo tiempo estética y filosófica) de la perspectiva en su tratado *De pictura* de 1432. La teoría de Ortega y Gasset –como observado por la crítica– tiene puntos de contacto con Georg Simmel (Campa Mercé, 2008).

- Cervantes, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses*, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso y otras poesías*, ed. de Laura Fernández García, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Ciccuto, Matteo, «Vicende moderne dell’antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell’ut pictura poesis», en Pietro Taravacci y Enrica Cancelliere (eds.), *Ut Pictura Poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Trento, Università di Trento, 2016, págs. 45-62.
- Didi-Huberman, George, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (1990), Murcia, CENDEAC, 2010.
- Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood*, London, Faber & Faber, 1997.
- Eliot, Thomas S., *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber & Faber, 2018.
- Falcinelli, Riccardo, *Figure*, Torino, Einaudi, 2020.
- Feo, Michele, *Cosa leggeva la Madonna? Quasi un romanzo per immagini*, Firenze, Polistampa, 2019.
- Gaya, Ramón, *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Gombrich, Ernst H., «La máscara y la cara», en Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg y Max Black (eds.), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 15-67.
- Hughes, Brian, *Luis Cernuda and The Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Universidad de Alicante, Alicante, 1988.
- Iacono, Alfonso Maurizio y Gargani, Aldo, *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS, 2005.
- Iacono, Alfonso Maurizio, *L’illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Krieger, Murray, «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo, y la obra literaria», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000, págs. 139-160.
- Lonero, Renata, «La diversa verità di Luis Cernuda», en Luis Cernuda, *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)*, ed. de Renata Lonero, Milano, Medusa, 2008, págs. 171-188.
- Lonero, Renata, «Luis Cernuda habla con España, de camino al exilio: una lectura de “Elegía española I” y “II” (1937-1938)», *Orillas*, n.º 9, 2020, págs. 407-419.

- López Martínez, María Isabel, «Cernuda, Paravicino y El Greco: *Menage à trois*», en *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º xxx, 2007, págs. 195-211.
- Lucifora, María Clara, «El afán de ver. Pensamiento poético en *Como quien espera el alba*, de Luis Cernuda», en *Archivum*, n.º LXI-LXII, 2011-2012, págs. 273-304.
- Madrid, Sonia, «Adversus Cernuda», en *Tonos Digital*, n.º 7, 2007; recuperado de: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda3.htm>> (fecha de última consulta: 30/12/2020).
- Marañón, Gregorio, *El Greco y Toledo* (1956), Barcelona, RBA, 2014.
- Mainer, José Carlos, *Moradas de Sansueña (lecturas cervantinas de los exiliados de 1939)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes-Universidad de Valladolid, 2006.
- Monegal, Antonio, «Pre-texto e intertexto en *Retrato de poeta*, de Luis Cernuda», en *Boletín de la Fundación FGL*, n.º 9, 1991, págs. 65-75.
- Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000.
- Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Ortega y Gasset, José, «Meditación del marco», en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 307-311.
- Panero, Juan Luis, *Los mitos y las máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Pittarello, Elide, «Ramón Gaya, el pensamiento de la pintura», *Artes del ensayo*, n.º 2, 2018, págs. 5-37.
- Pittarello, Elide, *Poesía e imagen*, Murcia, EDITUM, 2020.
- Pineda, Victoria «La invención de la écfrasis», en VV.AA., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, págs. 249-260.
- Pineda, Victoria, «Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en *Retrato de poeta* de Luis Cernuda», en *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, n.º 8, 2009; recuperado de: <http://journals.openedition.org/trans/321> (fecha de última consulta: 30/12/2020).
- Pineda, Victoria «La écfrasis como exemplum: clave y diseño de *Ninfa y pastor, por Tiziano* de Luis Cernuda», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 87, vol. 4, 2010, págs. 431-453.
- Pineda, Victoria, *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Barcelona, Calembur, 2018.
- Riffaterre, Michael, «La ilusión de écfrasis», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000, págs. 161-183.
- Rivero Taravillo, Antonio, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- Rovelli, Carlo, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020.
- Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate, 2005.

- Sánchez Rosillo, Eloy, *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- Stoichita, Victor, *La invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*, Barcelona, Del Serbal, 2000.
- Taravacci, Pietro y Cancelliere, Enrica (eds.), *Ut Pictura Poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Trento, Università di Trento, 2016.
- Zambrano, «La pintura en Ramón Gaya», en VV. AA., *El silencio del arte. Temas religiosos en la obra de Ramón Gaya*, Murcia, Fundación Caja Murcia/Museo Ramón Gaya, 2010, págs. 32-40.

UN BREVE RECORRIDO POR LA POESÍA DE RAMÓN GAYA

LAURA MARIATERESA DURANTE
Universidad de Nápoles Federico II

RESUMEN:

Además de la pintura y de la escritura ensayística, Ramón Gaya se dedicó a la poesía y, aunque sea una faceta poco conocida, lo hizo muy tempranamente. Esta contribución pretende ofrecer una visión panorámica de la producción poética del autor, desde las primeras obras en poesía hasta los poemas de la madurez. Asimismo, se propone añadir algunas reflexiones sobre este aspecto inédito del pintor de Murcia.

PALABRAS CLAVE:

Poesía, pintura, arte, Italia, vanguardia.

ABSTRACT:

Oltre alla pittura e alla scrittura saggistica Ramón Gaya si è dedicato alla poesia e, nonostante, non sia noto, questa attività giunse anticipatamente. Il contributo desidera offrire una panoramica sulla produzione poetica dell'autore dalle prime opere in poesia fino ai poemi della maturità. Si propone, inoltre, di aggiungere alcune riflessioni su questo aspetto inedito del pittore di Murcia.

PAROLE CHIAVE:

Poesia, pittura, arte, Italia, avanguardia.

Además de ser gran pintor y ensayista de notable perspicacia, Ramón Gaya se dedicó a la poesía¹. Sin embargo esta, aunque no sea vacacional, como ha subrayado Pérez Sánchez², se delinea como una actividad que sigue a la pintura que, como se sabe, coincide casi con la misma vida del autor. Le sigue la escritura de ensayos, que, según Gaya, representan una manera de aclararse, de dilucidar sus reflexiones sobre el arte. Escribe él mismo:

Yo apenas escribo poesía. En 1931 compuse un librito de versos, pero hace poco lo he hecho desaparecer. Suelo escribir poemas cuando lo he sentido o lo quiero expresar, o

¹ Agradecemos a Isabel Verdejo por la ayuda amistosa.

² «No creo que sus poemas debamos entenderlos como fruto ocasional, como una dedicación vacacional y dominguera. Gaya no es un pintor que en ocasiones haga versos, sino un pintor hondamente poeta, cuya “sustancia” se decanta por igual sobre el lienzo y las cuartillas» (Pérez, 2002: 35-46).

atrapar, o señalar, de ninguna manera puedo pintarlo. Muchos de esos poemas son casi pensamiento estético, obedecen a una reflexión sobre el arte. Pero siempre se cuela en ellos, por algunos resquicios, un aliento poético, como el que aparece en mi pintura. También ha sido esto lo que me ha impedido escribir más poesía. El poeta que yo hubiera podido ser se cumplía de una forma terminante y esencial en la pintura. Con el título de *Algunos poemas del pintor Ramón Gaya* he seleccionado para la editorial *La Veleta*, de Granada, lo que considero más válido (2008: 239).

De hecho, dejando el volumen de poemas citado (1991) y la publicación *Algunos poemas* (2001), la producción poética de Gaya está presente a lo largo de su vida³ a raíz de que su vena poética encontrase su cauce natural en la pintura. El autor eligió la materia de la palabra y del ritmo solamente cuando la pintura no le permitía expresarse con toda naturalidad. En una conocida entrevista a Elena Aub el autor, sobre este punto, declaró:

Cuando escribo no puedo pintar, y cuando pinto no puedo escribir, en absoluto. No porque salgan de dos lugares distintos, salen del mismo –esto me lo he preguntado–. Yo creo que salen del mismo lugar las dos cosas; lo que pasa es que, como son dos materias distintas, necesito un tiempo distinto, un espacio distinto; hasta el ritmo es diferente. [...] Cuando escribo –tanto en la poesía como en el ensayo, que es lo que escribo, yo no escribo novela– tengo un ritmo más lento. En mí, escribir es igualmente importante y legítimo, como pintar, pero no tengo esas facultades. Es decir, tengo que construir más, lo tengo que hacer, tengo que ir a por ello. Cosa que no me pasa en la pintura, la pintura me la encuentro más hecha como oficio. (2008: 170-171).

Para Gaya, la poesía viene a ser una actividad creadora con un tiempo más lento, que emerge cuando la absorbente actividad pictórica no lo ocupa. Por lo que se desprende de la cita arriba mencionada, nos parece evidente que la poesía entra en la vida de Gaya en los momentos en que la pintura no consigue llegar a expresar. Además, es importante revelar que el mismo Gaya, a pesar de considerarse poeta, en el sentido de que cualquier creador de arte es poeta, puso su producción lírica en segundo plano. Para aclararlo, Gaya declaró:

³ «Los hospicianos», *El mono azul*, I, 9 (22 de octubre de 1936); «Diario de un pintor: Pequeños poemas a mi país, mi mujer y mi hija», *Hora de España*, 15 (marzo de 1938), págs. 87-89; «Diario de un pintor. Pequeños poemas: Los mutilados; Hermosura de la guerra», *Hora de España*, 18 (junio de 1938), pág. 41; «Sonetos de un diario: A una verdad; Al silencio; Al sufrimiento; A Dios; A la lámpara; A mis amigos», *Taller*, 7 (diciembre de 1939), págs. 23-26; «Poemas de un diario. Tiempo; Tarde [I]; Tarde [II]; Tarde [III]; Tarde [IV]; Al destino», *De mar a mar* (Buenos Aires), II, 6 (mayo de 1943), págs.. 14-18; «Diario de un pintor: Un ademán, el aire; Asistimos estamos; Aquí está con nosotros», *El Hijo Pródigo*, IV, 41 (15 de agosto de 1946), págs. 79-81; «Diario de un pintor. Vuelto hacia sí; La casa de Dios; Epitalamio; Tarde», *Creación y crítica* (México), I (1948); «Del pintar: Sonetos II, III, IV», Catálogo de exposición, Chys: Galería de Arte, Valencia, 1977, págs. 5-9.

Todo arte es poesía. [...] La poesía no es *una* de las artes. La poesía está en todas. La poesía está en *todas* las artes. La poesía es algo que está en el hombre, un sentimiento que está en todos. [...] Quizá, aunque 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. Allí está el asunto. No es que no sepa escribir un soneto, he escrito algunos e incluso un reducido número de personas me los ha aplaudido; pero yo niego los oficios de la creación. Bueno, los niego por una parte, aunque por otra sé que existen. Quiero decir que lo que me parece importantísimo no es tanto el *hacer* el verso (eso lo sabe hacer cualquiera), como *tener* verso. Porque yo hago una diferencia entre *hacer cosas y serlas*, ¿verdad? Todo lo que es creación es *ser* esas cosas, no *hacerlas*. La creación no *hace*. Por eso digo que el creador *espera*, porque tiene que esperar eso que ya es el creador. (2008: 230-231).

Para desentrañar este argumento, Gaya explica: «Así es que, como decíamos, he escrito pocos poemas porque lo que sucede es que siento que no tengo *verso* propio. El *verso* no está en mí. [...] Yo puedo hacer un endecasílabo, como lo puede hacer cualquiera, pero siempre sería, como si dijéramos, un endecasílabo hecho» (2008: 230-231). Al parecer del autor, tener el verso «hecho» es no tener que trabajarla, es un don reservado a pocos. Resulta, entonces, evidente cómo en la creación poética hay un verso construido, *hecho*, como subraya el autor, y un verso que aflora con naturalidad y que es propio del poeta natural, en que Gaya no se reconoce.

Fue posiblemente Octavio Paz quien se fijó por primera vez en cómo, en la pintura de Gaya, no queda huella de las vicisitudes de la vida, ni de los sentimientos: «Si su pintura no está contaminada por las ideas, ¿lo estará, acaso, por los sentimientos? –se pregunta Paz– En apariencia nada menos sentimental, menos emotivo, que la pintura de Gaya. [...] Ni sentimientos ni sensaciones invaden la atmósfera cerrada de sus cuadros; su corazón no hace temblar su pulso tranquilo y exacto» (Paz, 1996). Creemos que precisamente este lado emotivo, borrado en la pintura, si no aparece en toda la producción poética gayesca, sí se evidencia visiblemente en una parte de esta. No hacemos referencia a los versos más comprometidos con la causa republicana ni a los que Gaya dedica a la creación pictórica. Hablamos, en cambio, de aquella en que Gaya manifiesta sus pensamientos más íntimos: los recuerdos de la primera mujer fallecida, la hija lejana, la soledad y el destierro. Es necesario evidenciar que las palabras de Gaya nunca gritan su dolor, pero lo dejan aflorar ligeramente en la superficie. Son sentimientos que aparecen en algunos poemas estrechamente conectados con las experiencias del período mexicano.

Respecto a las publicaciones poéticas, estas rondan las treinta y cinco. Las creaciones poéticas están presentes en su vida desde la primera juventud hasta la madurez y difieren tanto en versificación como en temática. Para tratar de analizar

la actividad poética de Gaya, hemos dividido su producción en ejes temáticos: 1) los versos de la juventud; 2) los poemas de la guerra civil; 3) las líricas del exilio mexicano; y 4) los poemas en que el tema de la pintura se desarrolla en poesía. Entre esos últimos incluimos el soneto «El Tevere a su paso por Roma» y similares, dedicados a retratar un paisaje o un estado de ánimo con palabras. Analizaremos los últimos tres apartados ya que, como se mencionó más arriba, los versos de juventud fueron rechazados por el mismo autor. Es Ramón Gaya, en una entrevista, quien declaró lo siguiente: «A los quince años escribo unos poemas en prosa [...]. Hay unos poemas en prosa publicados en *Verso y Prosa*, la revista que fundaron Juan Guerrero y Jorge Guillén [...]. Bueno, esos poemas míos no es que sean cursis, pecan de otra cosa; son unos poemas en prosa y están escritos con una forma demasiado imitativa de la forma de Ramón Gómez de la Serna» (2008: 108-109). El autor subraya también que su amigo José Bergamín, al releer los versos publicados en una reedición de la revista *Verso y Prosa*, comentó de acuerdo con el autor que

la forma era escandalosamente ramoniana, pero no el contenido. Es decir, el material era mío, pero debido a mi juventud necesité apoyarme en un autor con experiencia y al que admiraba. Creo que todo creador joven, cuando empieza, percibe cosas, emociones en la realidad que quiere expresar, trasmitir, pero si es muy joven carece de forma de expresión, está desnudo, entonces se echa encima la capa de otro, llámsese Ramón Gómez de la Serna o Dante; eso es legítimo, después con la experiencia ya se irá despojando de esas influencias. La percepción de las emociones se tiene muy pronto, pero se carece de verbo: en arte lo último es el verbo. En la tradición judeocristiana lo primero es el verbo, pero en la creación artística no, la trayectoria de un artista no es más que encontrar ese verbo. (2008: 110).

La cita es necesaria para perfilar el pensamiento del pintor no solo en materia de escritura sino en materia de pintura, y no es casual que Gaya siga citando el caso de Cézanne. Al comienzo de su itinerario poético, le falta a Ramón Gaya lo que él define como verbo, pero no tardará en adquirirlo. Sin embargo, tendrá que llegar la dramática experiencia del exilio.

En octubre de 1936 se publica una de las primeras composiciones poéticas, después de las de *Verso y Prosa*⁴, «Los hospicianos» (*El mono azul*, I, 9, 22 de octubre de 1936). Se trata de una lirica escrita para *El Mono azul* y, sin quitar mérito a Gaya, no se puede olvidar que estos son unos versos comprometidos con el bando

⁴ *Hora de España* n.º 15, marzo 1938, pp. 87-89. En realidad, anterior a «Los Hospicianos» es la composición «La calma del esposo», fechada en «España, 1934» e incluida en su obra completa (2010), pero no dudamos de que forman parte de los versos de juventud de Ramón Gaya. Preferimos dejarla de lado aquí para analizar la producción de la guerra civil, que queda como documento histórico de aquel tiempo y de la vida de nuestro autor.

republicano. En comparación con los poemas de madurez, este poema carece de autenticidad. Algo similar, como ya afirmamos (Durante, 2013: 64-66), se puede detectar en un artículo de 1937, «Carta a un Juan», que nos recuerda al tono de un ensayo de María Zambrano (Durante, 2008: 223-245). En «Los hospicianos», tal vez a raíz del verso poético, este tono aparece más fuerte. Es evidentemente un poema de propaganda, cuyo tema hace referencia a lo que se contaba sobre los nacionalistas, que habían llamado a combatir al frente a unos niños sacados del Hospicio para huérfanos de Sevilla. Alrededor de este tema tan dramático se entrelazan los versos sobre las antítesis vida-muerte, fascistas-niños, hospicio-frente, temblor-calor, hombre anónimo que trabaja-canalla destructor. El tono emotivo y verídico no falta en esta composición; sin embargo, es difícil reconocer en ella la escritura del Gaya que conocemos. La acritud se pone de manifiesto en los versos «¡Católicos de escayola, / qué falsas son vuestras misas!» o «¡Qué sangre más insensible / es la sangre señorita! / ¡No hay más sangre que la roja, la que es azul es podrida!», palabras estas que suenan extremadamente insólitas en Gaya, que en el porvenir se mantendrá lejos de lo político. En cambio, los versos que forman parte de «Diario de un pintor», pese a que fueron escritos en el mismo período, resultan más auténticos e íntimos. Son «Pequeños poemas. A mi País, mi mujer y mi hija», que aparecieron en *Hora de España*⁵ en marzo de 1938. Las tres composiciones en cuartetas, como rezan los títulos, están dedicadas a todo lo que Ramón Gaya quiere y que muy pronto perderá: la patria y su mujer, en 1939; y su hija, Alicia, a la que tuvo que dejar en Europa al cuidado de la familia Hall. Se percibe una fuerza emotiva en palabras como «rincón de desdicha» o en el primer verso dedicado a su mujer «No vendrás, estoy lejos», en que el autor comunica la tristeza de no volver a verla. Mientras, «Qué sencillo es quererte», verso con el que comienza el poema dedicado a Alicia, tiene la pureza del cariño de Gaya hacia la niña. Se trata, pues, de versos que, a pesar de que los compone en un momento dramático, trasmiten la verdadera preocupación de nuestro autor, que no reflexiona sobre la guerra o sobre el enemigo, como sucedía en «Los Hospicianos», y comunica las dificultades de la vida diaria durante el período

⁵ Sobre el tema de la revista *Hora de España*, véase Muñoz (2011) y las interesantes observaciones que apunta. En estas, el filósofo en tema de propaganda escribe: «que jamás fue una revista “de propaganda” ni subordinó la lógica de la creación intelectual a los mandatos del comisario político de turno, o a exigencias ajena a las de la veracidad y la calidad». Muñoz apoya sus afirmaciones, además de sobre los textos de *Hora de España*, sobre el entrañable discurso de 1937 que fue pronunciado en el *II Congreso de escritores organizado por la Alianza Internacional de Intelectuales Antifascistas* y que pone el acento en la independencia de pensamiento. No cabe duda de que muchos siguieron siendo independientes de la propaganda republicana, pero es también cierto que Gaya, como otros, María Zambrano entre ellos, tuvieron una producción tanto en verso como en prosa extremadamente alejada de la que nace en otros períodos históricos, y no solo por el estilo, sino por el contenido que se aleja mucho de los temas tratados antes y después el conflicto civil.

bético. Se acercan a este estilo de escritura otros dos poemas: «Hermosura en la guerra» y «Los mutilados», ambos publicados en 1938 en *Hora de España*. Los dos en cuartetas se aproximan al tema de la naturaleza. El primero se centra en la hermosura de la primavera, mientras en el segundo poema Gaya se detiene en el cambio que se produce en los hombres que fueron a la guerra y volvieron diferentes: no son los de antes, tienen un «vacío». Los dos poemas no dejan entrever aquella nota propagandística que hemos visto y que ya no volverá a aparecer en los versos de Gaya.

Los poemas que nacerán después de abandonar España parecen llegar de un lugar abismal, de la soledad absoluta en que el autor reside desde 1939 y en que vivirá durante varias décadas. Es él mismo quien, hablando con Nigel Dennis, admite: «Di, hace años, como sabes, esos nueve sonetos que son de varios años de mi vida. Hay dos que son de 1940, creo. Pertenece a un grupo de sonetos que escribí en ese momento, y que se referían a una situación mía muy dolorosa, a una pérdida muy dolorosa para mí. Surgieron así esos sonetos» (2008: 232-233). Aunque no quede claro con certeza cuáles son los dos poemas citados, los versos publicados en el exilio mexicano surgen de la angustia en que Gaya vivía. «Seis sonetos de un diario»⁶ de 1939 representan la prueba más viva de cómo la desesperación del autor desemboca naturalmente en poesía. Bien lo sabe Manuel Andújar, que citamos.

En los «Sonetos de un diario» (diciembre 1939) dedicados «A una verdad», «Al silencio», «Al sufrimiento», «A Dios», «A la Lámpara», «A mis amigos», los versos *llegando con tu luz hasta mi angustia y No es el amor quien muere, él es quien mata* preludian el “estado de alma” –y situación conceptual– que moverán a Gaya, en su prosa incisiva, al reincidiente empleo de dos vocablos-imágenes, de tono adivinatorio y correlativo, que fijan el término de sus procesos y sus colmadas y agudas doctrinas: *pasmo, embeleso*. (1980: 43-47)

Por lo que concierne a los sonetos de *Taller*, hay que detenerse también en el análisis de Pascual Gay sobre el reiterarse de unas palabras que podríamos llamar clave en el lenguaje poético de Gaya. De hecho, si términos como «expresión» o «nido» se encuentran a menudo en los versos del autor, los que sustentan los poemas del exilio son otros. «Lo perdido» del cuarto verso del poema «Al Silencio» vuelve en el verso «Me lo has quitado todo» de «Al sufrimiento», así como en el íncipit en que Gaya dice «Me despojas de todo» en «A Dios» y, al final de este soneto, cuando escribe «Me arrancaste mi llanto, y ya no lloro; / me arrancaste mi vida, y ya no vivo; si el morir me arrebatas ¿qué me dejas?». Son palabras de dolor que volvemos a

⁶ La idea del «Diario» en Ramón Gaya viene desde lejos y llega hasta los años 80, cuando se publica *Diario de un pintor* (1984).

encontrar en el tercer verso de «A la lámpara»⁷ en que leemos «aquí junto a un pasado sólo huellas» y en el término «vacío», que se repite en el poema que Gaya dedica «A mis amigos». El dolor y la soledad son por consiguiente las emociones que, con toda evidencia, empapan cada palabra de los poemas del primer año del exilio de Ramón Gaya en tierra azteca. Es el poeta Tomás Segovia quien reitera lo que observamos al principio de nuestro itinerario poético. Sobre Gaya escribe: «Cuando se siente paralizado como pintor porque se niega a entregarse al espectáculo de su dolor, la poesía se abre inmediatamente ante él como un pensamiento interior, un sentimiento que puede sentir con los ojos cerrados, un camino de verdad que no pasa por el espectáculo» (1995: 346). Todo lo que acabamos de leer y sobre lo que insistimos se hace aún más evidente en unos poemas inéditos hasta el 2010, fecha en que se publicó la *Obra completa* de Gaya, que reúne unas composiciones poéticas, posiblemente demasiado personales para que nuestro autor quisiera publicarlas antes de su muerte. Los poemas son «Nana del olvido» –Méjico, agosto de 1939–, «Pequeña piedra de adhesión» (1939), «Canción extraña» (marzo de 1940) y, finalmente, «Nana para un Lázaro», en que el editor señala cómo, a pesar de no tener anotaciones de Gaya, resulta escrita en el cuaderno de apuntes de los poemas precedentes. La lirica más entrañable es aquella titulada «Nana del olvido», en que el autor, a pesar de no hacer alguna referencia específica, se dirige a la hija en la lejana Europa: «Tú, allá a lo lejos, / Yo, queriendo ser otro, / yo siendo el mismo; / tú, dormida o despierta, / siendo el olvido. / Tú, sin mis besos». Se trata de una composición que, pese a los pocos versos, trasmite la lejanía de todo lo querido por el autor. Mientras otros exiliados seguían creyendo en una posible vuelta a España, Gaya estaba totalmente desesperanzado. No conseguía ver un posible retorno ni para sí mismo, ni para la pequeña Alicia, lejana del abrazo paterno. Tono y tema similares manifiesta otro poema, sin título, en el que la palabra clave –y como se ha advertido anteriormente– es, precisamente, «olvido». Pero en esta ocasión, al interlocutor desconocido –tal vez una mujer– Gaya le pide precisamente una huida de la memoria, hacia el olvido, como manera de cancelar, al menos provisionalmente, el sufrimiento. Muy cercana a la primera nana es «Nana para un Lázaro», que deja al lector de Gaya un tanto desconcertado. ¿El poeta habla a sí mismo cuando invoca «¡Levántate y anda, / ajusta el sufrir!»? ¿O es que él, al advertir el abismo de zozobra sobre el que se mueve, escribe estos versos para protegerse y estas palabras tendrían, entonces, una función apotropaica? Nadie sino el poeta conocía el secreto de estos poemas, pero la lectura que acabamos de dar no parece lejana de la verdad. Los últimos dos poemas, «Pequeña piedra de adhesión» y «Canción extraña», están inspirados por

⁷ Sobre este poema no podemos obviar la existencia de un lienzo de 1955 que Gaya titula *La lámpara (mi cama reflejada en el espejo)*, y sí evidenciar de nuevo la relación entre la pintura y la escritura en nuestro autor.

aquella soledad que asedió a Gaya de especial manera durante el destierro mexicano (Durante, 2015). En el primero el autor invoca la comprensión de los pocos amigos que seguía teniendo e intenta explicar su aparente lejanía y justificarla en el cierre final del verso: «a vosotros me ata una distancia de hermano». «Canción extraña» se perfila como un diálogo del autor consigo mismo. Gaya se pregunta sobre lo que sabe que no podrá poseer: la mujer, la patria, la hija.

«Canción del sí vivir / y estar desierto», dice el poeta, para volver a decir «Canción del no querer/ y estar sediento. / Canción del sí vendrás, / del no te tengo». «No estar cierto», «estar temiendo», «estar desierto», «estar sediento», para terminar con la parte central del poema «no te tengo» son movimientos de ida y vuelta en que, como en un columpio emotivo, el poeta se impulsa hacia delante, hacia la esperanza del porvenir, pero es condenado a volver sobre su pasado: no tener lo que desea y quedarse en el vacío.

El mismo tema de la experiencia del sufrir, pero con mayor elaboración, es lo que se encuentra en la lectura de los «Ocho poemas imprecisos», fechados en México, 1943-1948. Esos reúnen «Un ademán, el aire», «Asistimos, estamos», «Aquí está, con nosotros», «Tarde», «Y llueve, llueve apenas», «La casa de Dios», «Vuelto hacia sí» dedicado al amigo Cristóbal Hall, y «Epitalamio». En este último poema vuelve a la composición clásica para homenajear al joven amigo poeta Tomás Segovia y su esposa. De estos poemas se desprende cómo el sufrimiento de Gaya parece haber alcanzado una fase dominada por la fuerte desilusión del autor hacia la vida: «La memoria es entonces unos signos borrosos», «Y el amor es un friso de ceniza» son versos que escribe para subrayar la caducidad de lo vivente. Y hasta los sentimientos más sagrados se tiñen de colores falsos cuando declara «La amistad, esa orilla tan estéril, un muro decorado con luces/de egoísmo». No hay manera de salvarse de la desilusión que se proyecta sobre el hombre, como se lee en el poema «Vuelto hacia sí»: «Comprendemos entonces / que la dicha y la pena / sólo son realidades, / una misma materia. Conocer una cosa / es igual que alejarnos, / es perderla del todo, / destruirla en las manos». Tampoco en la composición dedicada a la boda de Segovia el tono se hace liviano. La escena de la boda es mirada por Gaya desde lejos, como algo ya conocido que vuelve a repetirse en la historia: «Desde aquí, desde el centro / de esta cárcel abierta». Sin embargo, las palabras más amargas son las de Gaya en «La casa de Dios», en que el pintor intenta un diálogo con Dios⁸. En otro poema de

⁸ No es la primera vez que nuestro autor emprende un diálogo con lo divino. Ya en 1939, en el poema «A Dios», él había alzado el rostro al cielo para pedirle una explicación de todo lo que le había quitado: la casa, la familia, la patria. «Me despojas de todo, permitiendo / que yo mismo contemple esas cenizas»: ya en el incipit, Gaya interroga a la divinidad sobre el porqué de tanta saña hasta quitarle la posibilidad de morir: «Me arrancaste mi llanto, y ya no lloro; / me arrancaste mi vida, y ya no vivo; / si el morir me arrebatas, ¿qué me dejas?».

los ochos, «Asistimos, estamos», el tema del divino lejano como un dios griego se repite. De las cosas buenas del pasado –la niñez, la plaza del pueblo, la madre tan querida– solo queda una imagen, un recuerdo ya que, como escribe Gaya, «Todo es de Él». No hay posibilidad de amor porque todo llega a ser una sombra, una mentira, como concluye al final de la composición. El coloquio con Dios lo conduce a buscarlo en su casa para descubrir solo «relieves y huecos». La casa está vacía: aquel Dios «se esconde, nos huye»⁹.

Del mismo periodo son los poemas publicados en la revista porteña *De mar a mar* bajo el lema «Poemas de un diario»: «Tiempo», «Tarde [I]», «Tarde [II]», «Tarde [III]», «Al destino», junto a «El aire» publicado en México en 1944¹⁰. En todos ellos se reconoce en la reiteración de las que ya hemos definido palabras clave, no solo de la poética gayesca sino de su escritura. Pero lo que sobresale en estos poemas es una mayor elaboración del dolor, lo que en el autor podemos definir como la sublimación de sus dolencias en verso. Esta idea resulta vigente, de especial manera, en los poemas dedicados a la tarde, donde un momento del día devuelve al autor emociones que evocan lo perdido. La misma ilusión que vimos en otros poemas se revela en «El aire», pero aquí es la naturaleza la que a través del aire engaña al poeta, llevándole hacia recuerdos e ilusiones de su pasado feliz, aunque todo es «un engaño / recubierto de formas, / disfrazado de vida». La reiteración de la idea de mentira, de ilusión que el ser humano padece, es sin duda una de las claves para interpretar la poesía de Ramón Gaya en estos años. Pero más allá de lo que acabamos de comentar, en los poemas de la década de los 40, emergen otros términos relevantes. «Agua» es indudablemente una de estas palabras, y no solo porque el pintor construye su pensamiento ensayístico sobre la idea de pintura como arte acusoso, sino porque el líquido elemento se encuentra en los versos. «La memoria es entonces [...] una losa de agua» escribe en el poema «Un ademán, el aire» (México 1943-1948). Y en el mismo lugar, quizás por primera vez, Gaya se refiere a la pintura al escribir «Y quisimos ser dueños / de esa agua, esa agua / verdadera que copia / la mentira que somos». Además, recordamos la referencia a «un agua escondida»¹¹ que en otro poema de estos años evoca los pasos en prosa del propio autor sobre el arte pictórico.

Es la misma agua del pozo citada en el poema «Tiziano», que pertenece a los poemas del cuarto apartado que tratan sobre el tema de la pintura y que incluye «El

⁹ Sobre el coloquio que Gaya entabla con el Creador, véanse Durante (2015: 105-116); García Montalvo (2011); Moreno (1980: 87-92).

¹⁰ Este poema fue publicado en *El hijo pródigo* (IV, n.º 41, 15 de agosto de 1946, págs. 79-81) bajo el título «Diarios de un pintor» que, junto a dicha composición, se incluía también «Asistimos, estamos» y «Aquí está, con nosotros».

¹¹ «Y llueve, llueve apenas».

Tevere a su paso por Roma» de 1974¹². Ya en «Tiempo» de 1943, Gaya se había referido al día y cómo este se iba «en su agua», mientras en la composición de 1944 «Figurilla» se hacía referencia a «un pozo de antes, / agua fija y doliente». Sin embargo, en los poemas del último periodo, el agua resulta aún más presente en la escritura y en la pintura de Gaya. De la misma manera, palabras clave son el término «corteza» y el giro que Gaya usa a menudo de «más acá», relacionadas con el tema de la corporeidad y sus limitaciones, que veremos más adelante.

El cuarto grupo de poemas, sobre el que nos detenemos, es aquel que reúne aquellas composiciones escritas desde los años setenta hasta la muerte de Ramón Gaya, cuyo eje principal es representado por el tema de la pintura y, de manera general, del arte. Estos se caracterizan por el tono apaciguado y sereno que los diferencia respecto a la producción poética de la década de los 30 y los 40. La distancia espacio-temporal –están ya escritos en Europa, concretamente en Italia y, más tarde, en España– ha mudado la voz del autor que usa el verso para describir emociones sin dialogar con su soledad. Los poemas, ya maduros, transmiten un equilibrio interior, una serenidad que acompañará al pintor y a su obra pictórica, ensayística y poética hasta el final de su vida. A este periodo pertenecen los poemas: «Tiziano» –compuesto en Venecia en el año 1976–, «Velázquez (Soneto con estrambote en prosa)», «Del pintar» –que incluye «Trazado de desnudo», «Mansedumbre de obra», «Mano vacante»– y «De pintor a pintor». A estos añadimos, por homogeneidad cronológica y temática, «El Tevere a su paso por Roma», «Para el Crepúsculo de Michelangelo» (Florencia, 1980), «Dos divertimenti» y «Para el Crepúsculo». «Tiziano» está dedicado a uno de los pintores más estimados por Gaya y es, junto con «Velázquez (soneto con estrambote en prosa)», lo que podemos definir como un homenaje¹³ en versos que Ramón Gaya dedica a sus maestros. Ambos poemas perfilan el carácter del arte de los dos pintores. De Tiziano Gaya aprecia que su pincel toque «los enigmas que escucha» y «el silencio de música». Las obras evocadas –*El entierro de Cristo* y, probablemente, la *Danae*– se revelan «más allá o más acá [nótese la expresión] / de la simple pintura». La realidad viva de lo retratado por Tiziano es destacada por el autor, que en ella reconoce aquella en que «el hombre se alegra de volver a su cuna». Bajo la mirada de Gaya, la pintura del italiano es artífice de la reconducción del ser humano a su verdadera naturaleza. El poema «Velázquez», en cambio, inicia con lo que sobresale en el pintor: «el borrar». «Mucho ha sido borrado por su mano», le dice Gaya a su maestro más querido en el primer verso. Y en ese borrar, ese quitar en lugar de añadir –colores– reside la especificidad de Velázquez, a quien Gaya toma como inspiración tanto en el pensamiento como en el verso poético. La

¹² Fue pintado, por cierto, en el excelente reflejo de Castel Sant’Angelo en Roma.

¹³ Veáñse Muñoz (2012) y Leyra (2017). Además, hay que recordar el estudio de Miriam Moreno Aguirre, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya* (2018).

realidad, inclusive aquella del objeto pintado, se alcanza quitando y no añadiendo colores. Llegar a la realidad significa, entonces, llegar a alcanzar lo sagrado, tal y como lo explica en el strambote que acompaña los versos. Allí aparece el blanco del verdadero creador, al parecer de Gaya: llegar al alma de la realidad sin desnudarla ni taparla. Por este motivo, en «Mansedumbre de obra» el autor dicta: «Pintar no es acertar a la ligera, / ni es tapar, sofocar, dejar cegado / ese abismo que ha sido encomendado / a la sed y al silencio de la espera». Y la espera es la del pintor que se vuelca en la obra esperando, sin sofocar a la criatura que está bajo su pincel. Estas son ya prescripciones del Gaya maduro, que desarrolla en versos el núcleo de su idea de la actividad pictórica. Así, en «Trazado de desnudo», evoca una obra maestra de Miquel Ángel que lo impactó, *I prigioni*, en donde «la caja del hombre, es su corteza¹⁴/ solitaria, sin él; todo es regazo, / lugar, concavidad, sedienta calma». Entonces, a este regazo, a esta concavidad –otra palabra reiterada– acude el alma, como escribe Gaya en el verso que cierra la composición. En esta actividad serena, casi determinada por la espera, el autor retrata la «Mano vacante» del pintor, su mano, que declara «ni sabia, ni brutal, ni pensativa, / ni artesana, ni loca, ni ambiciosa, / ni puede ser sutil ni artificiosa; / la mano del pintor –la decisiva–». Es mano, como escribe más adelante, «de testigo [...] mano desnuda, de mendigo», la mano del creador a la espera delante al lienzo. En otra composición Gaya pone en versos otra idea principal de su pensamiento, «De pintor a pintor». El epígrafe de Tiziano «El atardecer es la hora de la pintura» es el broche con el que Gaya sintetiza su sentimiento hacia la pintura, pero es especialmente interesante evidenciar lo que la pintura, según nuestro autor, no es. «Pintar no es ordenar, ir disponiendo [...] colocar unas sombras sobre un plano, /empeñarte en tapar, en ir cubriendo». Se repite el tema del añadir, de poner colores en contraposición del quitar, desnudar. «Pintura no es hacer»: ya hemos adelantado la pasividad del pintar, en su sereno esperar.

Entonces ¿qué significa pintar para Gaya? La explicación, sintética y poética, la desarrolla en los siguientes versos: «pintar es tantear –atardeciendo– / la orilla de un abismo con tu mano, / temeroso adentrarte en lo lejano, / temerario tocar lo que vas viendo. / Pintar es asomarte a un precipicio, / entrar en una cueva, hablarle a un pozo/ y que el agua responda desde abajo». La actividad pictórica se perfila, por tanto, como una actividad aventurada, que requiere valor ya que pide rozar lo abismal. El pozo, el abismo, el precipicio, la cueva son lugares oscuros a los que se accede sin conocer lo que nos espera. El pintor permanece delante del lienzo, esperando lo que aún desconoce, sin saber lo que saldrá de sí mismo. Por consiguiente Gaya nos describe un diálogo con la parte oscura que reside en los seres humanos. Y estos mismos lugares, retratados en sus versos –pozo, abismo, cueva–, son, además, los

¹⁴ Fíjese el lector en la recurrencia del término para indicar la corporeidad.

mismos que, como sucede con la concavidad que Gaya describe en otros lugares, reciben y acogen aquella agua escondida. Este soneto es, pues, una declaración de intenciones en contra del pintor artista encantado de su narcisismo. «Pintura [...], es sacrificio», es, en síntesis, el lema de la meditación de Gaya sobre el arte pictórico. Nuestro autor ha ido deshojando las capas sobreestructurales del arte de la pintura hasta llegar a su alma, así como dicta en el final del soneto «De pintor a pintor». Esta es la tarea que Gaya reconoce en el Miguel Ángel¹⁵ de *I Prigioni*, unas esculturas tan evocadoras y caracterizadas por esa concavidad anteriormente citada. El que se dirige hacia la noche, el *Crepúsculo*, parece perfilado sin estar acabado, y reproduce aquella concavidad que Gaya reconoce en las palabras «Queda un Algo¹⁶, es un algo verdadero / que no cede ni actúa: embellecido¹⁷».

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, «Il luogo della poesia. Lettura di un sonetto di Ramón Gaya», en VV. AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editorial Regional de Murcia, 1980, págs. 31-35.
- Andújar, Manuel, «La dispar y absoluta singularidad de Ramón Gaya», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editorial Regional de Murcia, 1980, págs. 43-47.
- Dennis, Nigel (ed.), *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- De Rivas, Enrique, «La mano de Gaya (razia personal en un huerto murciano)», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editorial Regional de Murcia, 1980, págs. 97-101.
- De Rivas, Enrique, «La poesía de Ramón Gaya», en Rosa Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995, págs. 337-342.
- Durante, Laura Mariateresa, *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di María Zambrano. Il periodo romano (1953-1964)*, Roma, Aracne, 2008.
- Durante, Laura Mariateresa, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013.

¹⁵ Recuérdese que Gaya dedica al *Crepúsculo* de Miguel Ángel en Florencia dos composiciones.

¹⁶ En el poema «Para el Crepúsculo» Gaya subraya otra vez la palabra «algo», ya desde el íncipit: «Es un Algo que vive» y termina «Es un algo que es libre/ sin salir de aquí dentro». Y este «Algo» es puesto en luz por Enrique de Rivas en «La mano de Gaya (razia personal en un huerto murciano)» (1980: 97-101).

¹⁷ Fíjese el lector en el retorno al término «embeleso», que ya anotó Manuel Andújar en «La dispar y absoluta singularidad de Ramón Gaya» (1980).

- Durante, Laura Mariateresa, «El exilio de Ramón Gaya en México», en Adalberto Santana y Aurelio Velázquez (eds.), *Docencia y cultura en el exilio republicano español*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, págs. 155-166.
- García Montalvo, Pedro, «Un cielo gris de octubre (Gaya creyente)», *Escritura e imagen*, n.º 7 (2011), págs. 247-251.
- Gaya, Ramón, *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Leyra Soriano, Ana María, «A partir de *Cuando las imágenes toman posición. Un ejemplo en la cultura de habla hispana: Ramón Gaya y sus “homenajes”*», *Anthropos*, n.º 246, 2017, págs. 64-77.
- Moreno Aguirre, Miriam, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-textos, 2018.
- Muñoz, Jacobo, «Pintura y pensamiento en Ramón Gaya», *Escritura e imagen*, n.º 7 (2011), págs. 183-188.
- Muñoz Millanes, José, *Los Homenajes de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- Pascual Gay, Juan, «Ramón Gaya: “junto a un pasado sólo huellas”», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Bellaterra, Gexel, vol. I, 2003, págs. 561-568.
- Paz, Octavio, «Realismo y poesía», en *Catálogo Ramón Gaya en México 1939-1956*, Murcia, 1996.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Ramón Gaya. La pintura como sacrificio*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2002.
- Segovia, Tomás, «Ramón Gaya, poeta», en Rosa Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995, págs. 346-347.
- Trapiello, Andrés, «Ramón Gaya y su poesía», en VV. AA., *En torno a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991, págs. 67-89.

ITALIA EN LOS TEXTOS DE RAMÓN GAYA: EPISTOLARIO Y ESCRITOS

PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA

Universidad de Murcia

RESUMEN:

Ramón Gaya fijó su residencia en Italia tras un viaje a Europa en el verano de 1952. El deslumbramiento por Venecia, la presencia creciente de escritores españoles que volvían del exilio americano y la acogida en Roma de los círculos literarios italianos propició que Italia fuese el país de elección para el pintor. En este artículo se recorre la huella de Italia en el epistolario y los escritos de Gaya.

PALABRAS CLAVE:

Ramón Gaya, Viaje a Italia, Elena Croce, Cristina Campo.

ABSTRACT:

Ramón Gaya settled in Italy after a trip to Europe in the summer of 1952. The dazzling of Venice, the growing presence of Spanish writers returning from American exile and the reception in Rome of Italian literary circles led to Italy being the country of choice for the painter. This article traces the footprint of Italy in Gaya's letters and writings.

KEY WORDS:

Ramón Gaya, Grand Tour, Elena Croce, Cristina Campo.

El pintor y ensayista Ramón Gaya visita Italia por primera vez en junio de 1952, con 42 años, proveniente de México. Permanecería en Europa hasta junio de 1953. Aquel verano de 1952 realiza un viaje con Clara James, Concha de Albornoz y Juan Gil-Albert por Venecia, Padua, Vicenza, Verona, Florencia, Roma, Nápoles, Pestum, la Costa Amalfitana... Los planes para el viaje se los cuenta Gaya a Salvador Moreno, desde la casa de Julián Calvo, el 21 de mayo:

El 15 de julio Concha saldrá en coche (en el coche de una amiga) hacia Austria y, pasando velozmente por Viena, llegará el 25 de julio a Venecia. Yo, seguramente, estaré desde el 16 o 17 allí, en Venecia, adonde llegará también Juan el 22 o 23 de julio. Tendré, pues,

unos días venecianos de soledad absoluta. Estaremos en Venecia hasta el 31 de julio, en que saldríamos para Florencia; estaremos en Florencia (haciendo excursiones en el auto de Clarita a Siena y Asís) alrededor de una semana, al cabo de la cual nos encaminaremos a Roma; estaremos, pues, en Roma desde el día siete, 8 ó 9 de agosto, unas dos semanas, o sea, que hacia el 20 de agosto nos encontraremos en Nápoles, Pestum, Pompeya (Gaya, 2016: 229-230)¹.

Años más tarde, el 21 de agosto de 1955, Ramón le recordaría ese viaje a Clara James, contándole además sus planes para establecerse en Florencia, aunque en realidad la ciudad elegida finalmente sería Roma:

Querida Clarita: ¿Te acuerdas de nuestro baño? ¡Qué días aquellos! ¿Cuándo repetimos? Yo pienso ir a Italia hacia enero de 1956 –si el tiempo lo permite–, con la idea de instalarme en Florencia por un año por lo menos –quizá dos–. De esta charca para coches ya estoy hasta los pelos (de arriba). He aguantado todo este tiempo para poder asegurarme cuatro o cinco años en Europa, y creo que voy camino de lograrlo (Zambrano-Gaya, 2018: 30).

De aquel viaje surgen sus principales impresiones sobre las ciudades que visita. Lleva por título *Cuaderno de viaje* y fue publicado en México por Mazapanes Toledo como calendario de 1953. Además de algunas ciudades francesas, recoge impresiones sobre Roma, Siena, Venecia, Asís, Pisa, Florencia, Pompeya y Pestum. Para Gaya,

apenas entramos en Roma nos damos cuenta de que lo redondo, la perfección limitada de lo redondo, es su clave [...]. Roma halaga en nosotros toda nuestra terrenalidad, disculpa nuestra terrenalidad [...]. Roma es, en efecto, eterna, pero no como es eterno el espíritu, sino como es eterna la tierra, como es eterno el suelo firme, nuestro suelo, el suelo de la vida (Gaya, 2010: 335).

Para él, «el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo*» (Gaya, 2010: 32), lo que hace de Siena una ciudad de arte, pues Siena es toda de carne, donde el Renacimiento pareció pasar de largo, donde «parece expresar el *otro* rostro vivo de la Edad Media: una especie de alegría, de sensualidad recia y sana, de festividad inocente», y alude a la santa de la ciudad, Santa Catalina: «una de esas naturalezas privilegiadas –como la de Nietzsche–, en donde lo decisivo no es nunca aquello que dicen, sino aquello que

¹ En realidad, la ciudad elegida no fue Florencia sino Roma, quizás por ser más barata. Para un amplio estudio, véase José Luis Valcárcel Pérez (2010: 153-168, 183-235).

están *viendo* cuando nos dicen algo», para reafirmar que «ellos son verdad» (2010: 336).

Venecia es la ciudad sobre la que más escribirá en su prosa literaria y en sus cartas:

Con prisa, sin un orden riguroso, se le fueron añadiendo ingredientes muy distintos, como en un guiso, y salpicándolo luego de muchas especias orientales, dejaron que todo se cociese a la luz transfiguradora del Adriático; luz mágica, eso sí, aparentemente débil y fría, pero que supo convertir el mármol en nube, la piedra en agua, y reducirlo todo a una especie de materia tornasol. Esta materia tornasol, es decir, compleja, es lo que verdaderamente puede llamarse el milagro vivo de lo veneciano (Gaya, 2010: 338).

Y escribe al amigo Tomás Segovia el 14 de julio:

Todo esto es de una belleza extraña. No tiene, apenas, nada que ver con las fotos que conocemos ¡Cuánta vida! Contra todo lo que se suele decir, Venezia, no es nada *museo*. Todos estos museos bizantinos, góticos, renacentistas, que tan marcados, duros y artificiales, vemos en las fotos, aquí están como *disimulados* en la realidad, fundidos en ella. Ahora recuerdo que Corpus Barga me había dicho que la luz del Adriático era única, y es cierto; es una luz que en el transcurso de un cuarto de hora puede hacer que *aparezca* y *desaparezca* toda la ciudad (Gaya, 2016: 244-245).

Venecia es agua que todo lo diluye, pero también es la fuente de la que emana la pintura. Por eso, para él, en *Sentimiento de la pintura*, de 1959, Tiziano, máximo exponente de la pintura, veneciana o no, junto con Velázquez, «casi no es un pintor, sino pintura, es decir, logra ser impersonal a fuerza de ser sentimiento solo, sentimiento pictórico absoluto», y añade:

Mientras tanto callejeaba por el apretado laberinto de Venecia, deteniéndome en cada uno de esos puentes casi chinos, entre útiles y caprichosos, en los cuales pasaba horas inmóvil, emocionado pero inmóvil como una tortuga, absorbiendo rareza, belleza, pringosidad, o sea, mojándose en el aceitoso veneno de estas calles, de un realismo tan inverosímil. 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: 41, 43).

Verona le parece «indescriptible», «una de las más hermosas ciudades que se puedan ver». Así se lo cuenta por carta a Teresa de la Serna el 26 de julio. Le confiesa su asombro, a pesar de las altas expectativas que tenía de Italia:

Verona es de verse y no creerse. Verona es muy completa, con plazas inimaginables, iglesias del siglo VIII, tumbas románicas por las calles, palacios medievales, gente guapa –y actual!– que no desentonan, restos romanos, Tizianos, Veroneses en casi todas las iglesias, un empedrado de losas grandes unas veces y otras de canto rodado desgastado que le da una consistencia, una fijeza enorme a toda la ciudad. Esperaba mucho de Italia, pero no tanto. Estoy asombrado, y casi asustado, pues después no sé dónde se puede uno quedar (Gaya, 2016: 259).

De la ciudad de Asís destaca su carácter medieval y, al igual que hiciera con Siena, la relación con el santo: «Nos encontramos, de pronto, en una Edad Media presente, actual, nada histórica [...]. La fachada del Duomo, como de hierro, es una de las superficies más hermosas y ricas que se pueden ver»; y del santo destaca: «en San Francisco no hay nunca paisaje, porque todos aquellos elementos que podían formarlo los ha convertido ya, milagrosamente, en seres, en hermanos suyos, es decir, en dignos de misericordia» (2010: 341-342).

De Pisa recordará la *Piazza dei Miracoli*, con la torre, el baptisterio, el campo santo (cementerio) y el Duomo. Espacio vivo, actual: «las piedras y las líneas eran, sí, románicas, pero todas sus leyes, reunidas en aquel lugar como en un nido, estaban sin embargo, en vigencia, tenían palpitación, eran presente»; por eso, al irse no puede dejar de reflexionar: «contemplé una vez más todo aquel conjunto de mármoles prodigiosamente ligeros y, de pronto, vi con claridad que lo que realmente había anidado en aquella *blandura* era la Geometría misma» (2010: 343).

Y de Florencia, de esa ciudad en la que también le hubiera gustado vivir, que procura visitar con cierta asiduidad, resalta su esplendor de «un gran patio señorial, sonoro de castillo recio [...]. Irse de una ciudad como Florencia es, pues, difícil, no por encerrar más bellezas que otras, sino porque la Belleza y el Arte –que parecen representar siempre una como separación de la vida– tiene allí ese carácter único de fiesta cotidiana, de fiesta de patio, casi de corral» (2010: 344, 345). Al pasear desde Fiesole a Florencia recuerda las ciudades vistas y confiesa: «Todo es tan hermoso que parece mentira» (2016: 265).

Su admiración por las ruinas es palpable en sus visitas constantes a los Foros Romanos, donde iría a pintar mientras vivió en Roma, pero ya desde su llegada le atraen: la visita a Pompeya, la ciudad destruida catastróficamente no le procura tristeza, sino que le impresiona. Allí no solo contempla las tabernas, el empedrado, las aceras que nos han llegado «con una extraña actualidad, con una actualidad que yo llamaría traídora, demoniaca», sino que se detiene en las pinturas aparentemente solo decorativas, hechas por artesanos, pero donde comprende que algunas van más

allá, «están allí no solo con frescor, con un frescor conservado, sino llenas de una modernidad resistente, consistente, loca» (2010: 346).

También admira Pestum, en la Campania, cuya capital es Nápoles, perteneciente a la Magna Grecia, y por tanto más griega que romana, con sus admirables templos:

En pocos lugares he sentido como aquí, en este mendrugo de lo griego, una emoción tan difícil, tan compleja, de solemnidad y mendicidad mezcladas. Aquellos templos me parecieron tres mendigos majestuosos, sabios [...]; comprendí entonces algo que ya sentía desde antes: que en lo griego hay mucho más cristianismo que en lo egipcio y lo romano, posiblemente por su absoluta falta de soberbia, de enemistad, de *terquedad materialista* (Gaya, 2010: 352).

En sus cartas aparecen ciudades como Ostia Antica, el antiguo puerto romano: increíble «de belleza y de encantamiento, está casi intacto el trazado de la ciudad y las ruinas de los templos, estatuas en pie, el teatro (maravilloso), las calles de las tiendas, y uno puede pensar en San Agustín andando por allí» (2016: 267). Perusa, «Perugia es preciosa también» (2016: 267). Ésta es la impresión que tiene Ramón Gaya de Italia, esto es lo que le atrae y le hará elegirla como su residencia, no la París de la vanguardia pictórica, sino la Italia de Tiziano, Tintoretto, Miguel Ángel... «Italia, en definitiva, es eso: *un atrevimiento*», llega a decir (2018: 30).

Ramón Gaya y María Zambrano ya habían manifestado su interés por ir a Italia hacía años. El 29 de abril de 1949, desde La Habana, María le escribe a Jorge Guillén: «Ahora quería ir a Europa. A Italia un año» (Zambrano-Gaya, 2018: 22)², y también al propio Gaya, el 13 de junio de aquel mismo año: «Yo me marchó con Araceli [su hermana], claro está, a Italia y a Francia. No sé bien cómo, pues si lo supiera no lo haría y hay que hacerlo así, sin saberlo bien. Voy a correr un riesgo, pero ¿cuándo no? Salimos de aquí el día 12 de julio en barco. Escríbeme antes, por favor» (Zambrano-Gaya, 2018: 25).

En la respuesta, del 24 de junio, Gaya le muestra su interés por Italia:

Te envídeo mucho lo de Italia. Escríbeme desde allí, no dejes de hacerlo; no me abandones como todo este tiempo de La Habana. Me atrae mucho, *otra vez*, Venecia. Creo que ya la vería con todo lo que debe tener de cochambroso delicado, de cristal sucio, de perla usada. No dejes de escribirme desde Italia, dándome detalles de precios y todo (Zambrano-Gaya, 2018: 28).

² María Zambrano-Ramón Gaya (2018: 22). Archivo Jorge Guillén, Biblioteca Nacional de España, JG/102/5.

Curioso este *otra vez*, que no implica vuelta a un lugar, pues nunca ha estado, tal y como se desprende del uso del condicional referido a la visión que le produciría la ciudad de los canales, sino a su previsible reacción ante la visión de una ciudad soñada y ensoñada.

Gaya volvió a México en junio de 1953. Trabajó con ahínco con la finalidad de ahorrar y poder volver a Europa. En 1956 vende toda la obra que tiene, la mayor parte a un único comprador, y con el dinero obtenido proyecta mantenerse modestamente durante algunos años en Europa. Va a Roma, donde vive su amiga María Zambrano, que ya se había instalado allí, amiga también y compañera de su primera mujer, Fe Sanz, la madre de su hija Alicia (Zambrano, 2002: 116). Ya el 8 de agosto de 1952 le había manifestado por carta a Tomás Segovia: «No te imaginas lo que es Roma; es, quizás, la ciudad para vivir en ella años y años seguidos» (Gaya, 2016: 265). En Roma, María le abre las puertas de su casa y de la de Elena Croce³ (Colinas, 2019: 283-284), hija del famoso crítico napolitano Benedetto Croce, lugar de reuniones literarias.

Gaya, en general, será reticente a la vida social y algo mundana de los círculos intelectuales; de hecho, no se conoce que estableciera ningún contacto con los de Venecia o Florencia, ni con otros grupos de Roma. Pensemos en el círculo romano de Maria Bellonci, escritora y fundadora, junto a su marido Goffredo, del Premio Strega, no cita en sus memorias a casi ninguno de los asiduos a la casa de Elena Croce⁴.

No fue en Florencia, donde había pensado inicialmente, ni tampoco en Venecia, quizás demasiado caras, donde se instala Ramón Gaya, sino en Roma⁵. En esta ciudad tendría estudio durante las siguientes tres décadas. Conoce a Elena Croce, al escultor Giacomo Manzù («gran escultor, mejor que todos los demás contemporáneos»), Elémire Zolla, Cristina Campo⁶, Pietro Citati, Niccolà Chiaromonte, Italo Calvino,

³ Según Antonio Colinas, fue Diego de Mesa, alumno de María en el Instituto Escuela de Madrid y residente en Roma como traductor en la FAO, el que puso en contacto a María con Elena Croce.

⁴ Excepto a Elémire Zolla, que ganó el premio por su ópera prima: «Aquel 1956, décimo Premio Strega, con Guido Alberti, siempre atento a los jóvenes, pensamos en dar también un premio a una ópera prima que tuvo este carácter original: el jurado estaría formado por vencedores del Strega. Ganó Elémire Zolla con su primera novela *Minuetto all'inferno*, libro que sorprendió a todos, oscilante entre una especie de realismo mágico y un moderno racionalismo» (Bellonci, 1971: 52-53).

⁵ El 18 de abril de 1958 Gaya le escribía a Salvador Moreno, aunque pensando en una corta visita de éste: «Firenze es, quizás, un poco más barato que Roma, y desde luego más barato que la Serenísima, de la cual tengo una nostalgia terrible. Pero otra vez será» (2016: 543). Gaya siempre concibió el estudio-casa. Hijo único, desde muy pequeño su madre le dejaba pintar en la habitación principal de la casa, por lo que se acostumbró a pintar en medio de la actividad normal de la vivienda. Tuvo cuatro casas-estudios: en Via Margutta (1956-1957), en Via Mario de' Fiori (1957-1963), en Via del Babuino (1963-1970) y en la que adquirió –hablan de ello Elena Croce y María Zambrano en sus cartas– en Vico del Giglio (1970-2005). Véase *Las casas del pintor. Estudios de Ramón Gaya* (Museo Ramón Gaya, 2014).

⁶ Sobre Cristina Campo y Ramón Gaya, así como con Jorge Guillén y María Zambrano, véase Pedro Luis Ladrón de Guevara, «Cristina Campo y su tiempo», en Cristina De Stefano (2020: 9-26).

Carlo Levi, Lionello Venturi... Elena tenía una tertulia cultural en su casa, en el prestigioso barrio de Parioli⁷, en Via Tre Madonne 16, donde siempre fueron bien acogidos los españoles. Allí asistían poetas como Jorge Guillén, pensadores como María Zambrano, y Ramón Gaya como pintor y crítico. En Roma retomaron y reforzaron su amistad, tras el período de la II República y el exilio en América, María y Ramón. Además, Elena le ayudaría a vender muchos de sus cuadros.

De aquellos años romanos escribiría Ramón el 23 de abril de 1989, en el diario ABC, con motivo de la concesión a la escritora del Premio Cervantes:

En Roma, durante años, nos hemos visto casi todos los días. Yo tenía entonces un estudio en Mario di Fiori, casi esquina a Via Condotti, y María, con su hermana Araceli, vivía en Piazza del Popolo. Nos movíamos muy bien por estos lugares: el café Greco, Piazza di Spagna, Via del Babuino, la frutería, la *trattoria*; el lujosísimo escaparate de ropa o de joyas al lado mismo del verdulero, los gatos... Pero quizás en donde he visto a María, no más feliz, ni más triste, sino más... plena, más completa, ha sido en la Via Apia. A María le gustaba, sobre todo, llegar hasta un relieve muy perdido, muy gastado, de una tumba romana (Zambrano-Gaya, 2018: 235).

Gaya acompañaría el texto con un dibujo donde aparecían ambos en la Via Appia frente a la tumba.

Pero no solo se reúnen en casa de Elena Croce, a veces lo hacen en la de María y Araceli Zambrano. María le escribe un tarjetón el martes 26 (quizás junio de 1956) para una reunión con unos amigos y presentarles a Ramón. Le ruega discreción:

Me alegraría muchísimo que mañana miércoles 27 puedas venir a casa a las 7 de la tarde. Viene Elena, y dos amigos italianos, gente interesante. Les he dicho de ti y quisieran conocerte. Espero te sea grato.

Te suplico, por causas obvias y otras que te diré, que nada digas a *nadie*, incluso [a] la persona que suele estar con nosotros tres. Por algo lo digo (Zambrano-Gaya, 2018: 32-33).

El 3 de diciembre Ramón le escribe a María desde París. En su viaje había pasado por Milán, donde pernoctó unos días, y a la vuelta pensaba acabar en Venecia, ciudad en la que le gusta estar en soledad, en contacto con sus aguas y la pintura: «Estuve en Milán tres días, donde vi dos museos que no había visto. Hasta el 20 estaré aquí [París], y después volveré a Milano unos días, y quizás pase la Navidad en Venezia, solo, como un *fungo* [una seta]» (Zambrano-Gaya, 2018: 39).

⁷ El poeta Enrique de Rivas, fallecido mientras redactó estas líneas, hijo de Cipriano Rivas Cherif y sobrino de Manuel Azaña, escribe a María Zambrano: «fuiste tú quien me presentó a Elémire y fue también estando contigo cuando conocí a Vittoria, en casa de Elena en Parioli» (Campo, 2014: 14).

María no sabía que se había ido a París, lo buscaba incesantemente. Había leído su artículo «El silencio del arte», publicado años antes en *Cuadernos Americanos* (Méjico, LV, n.º1, enero-febrero 1951, páginas 122-137) y quería expresarle su maravilla. Además, le aconseja que vaya a ver al, por entonces poco conocido, escritor rumano que publica en francés, Emil Cioran (Hotel Marjory, 20 Rue de M. le Prince), que adora España⁸. María busca a Ramón en el café Greco:

Fui a buscarte al Greco: te había llamado varias veces, pero atribuí el vacío de tu casa, ese no estar la persona que a través del teléfono se siente, a que andabas por ahí pescando, de bureo [...]. El camarero que te sirve –te sirve de verdad– me dijo con aire dolido que ya no ibas por allá; después otros días me miró huidizo como quien teme algo de una mujer «*così insistenti*», aunque yo iba a tomar café nada más; al fin le dije que estás fuera para que me restituyera la confianza (Zambrano-Gaya, 2018: 41).

A la vuelta del viaje de París, permanece en la *Serenissima*, la amada Venecia, la ciudad que siente suya y donde se siente pleno, sereno, en contraposición a Roma, lugar de trabajo, aunque él nunca deja de pintar. El 8 de enero de 1957 escribe:

María: un abrazo desde mi ciudad, que me produce siempre una rara *exaltación de serenidad, de estado completo*. Dentro de unos días volveré a Roma, donde me meteré en el trabajo, como en una cueva, para aprovechar estos meses que me quedan de “estudio”. Después, intentaré encontrar estudio en Venezia, decididamente (Zambrano-Gaya, 2018: 45-46).

Es evidente que de encontrar alojamiento en Venecia no tuvo carácter definitivo. El 2 de junio de 1957 Gaya le escribe desde Florencia, con una tarjeta postal que recoge *L'adorazione dei Magi*. Le cuenta sus cuitas: al volver a Roma tuvo que cambiar de casa, pues la vuelta de los propietarios del estudio de Via Margutta le obligaba a buscar uno nuevo. Con María volvió a la capital toscana en octubre y desde allí escriben al común amigo Juan Gil-Albert: «María también está aquí, donde se quedará, por lo visto, unas semanas más, para trabajar en un libro que *le ronda*. Esto está precioso en este momento, pero tengo ganas de llegar a mi estudio de Roma y ver de trabajar con algo de más cuerpo» (Zambrano-Gaya, 2018: 55).

La pasión por la soledad necesaria para trabajar, para pensar, para ser, se evidencia en la carta que escribe a finales de aquel año a Juan Gil-Albert:

⁸ En la biblioteca de María Zambrano se encuentran los siguientes libros de Cioran: *De l'inconvénient d'être né* (con dedicatoria), *Précis de décomposition* y *Esercizi di ammirazione*.

En Firenze he pintado bastante, y creo que bien, o por lo menos, aprovechable. La ciudad estaba, con el otoño, preciosa. No te puedes imaginar (o mejor, sí, puedes imaginar) esas lomas y cerros alrededor, con los verdes transformados por el otoño, en hierro viejo finísimo, malvas negros, rosa uva.

María estuvo en Firenze unos diez o doce días, trabajando en un libro que parece verdaderamente magnífico (aunque yo solo conozco algunas páginas preparativas) y lo pasamos bastante bien, pues hacíamos vida aparte, viéndonos únicamente para comer y cenar; este régimen nos permitió *acompañarnos sin quitarnos soledad*, la soledad que se necesita para hacer lo que uno quiere hacer (Gaya, 2016: 523).

Sobre las obras que pintó en Italia el propio Ramón confiesa a Elena Aub desconocer la cantidad («Yo soy sumamente descuidado, tengo algunas fotografías, desde luego, pero desordenadamente, ni siquiera de los mejores cuadros. Si algún día quieren hacer una revisión de mis cosas van a tener mucho trabajo») (Aub, 2007: 194). Pongamos, a modo de ejemplo, algunas de sus pinturas hechas en y sobre Italia: de 1952 son *Atardecer en el foro* (gouache 25 x 33), *Cava de Tirreno* (gouache 35 x 24); de 1953 son los dedicados a Venecia *Café Florian* (pastel sobre papel 21 x 37 cm), *Puente de la Academia con lluvia* (gouache sobre papel 27 x 20 cm), *La piazzetta (San Marco y el Ducale)* (gouache sobre papel 27 x 36 cm), *Atardecer en Venecia* (gouache sobre papel 29 x 25 cm); de 1956 son en Roma *El Coliseo* (gouache sobre papel 39 x 50 cm), *El foro con lluvia* (gouache sobre papel 39 x 50 cm), *Atardecer romano* (gouache sobre papel 49 x 35 cm), *El foro con figura. Roma* (pastel sobre papel 22 x 29); de 1957 *Florencia* (acuarela sobre papel 49 x 64), *Firenze desde el Boboli* (pastel sobre papel 24 x 30); *Arco de Tito* (pastel sobre papel 23 x 30); de 1958 son *El Palatino* (gouache sobre papel 48 x 63), también la visión nocturna del Arno, *Las luces del Ponte Vecchio* (gouaches sobre papel 23 x 29 cm) y *El Arno* (pastel sobre papel 23 x 30 cm); de 1966 es *Mi terraza de Roma* (gouache sobre papel 70 x 100 cm); de 1971 *Los baños del Tevere* (gouache sobre papel 48 x 62); de 1981 *Venecia. El atardecer reflejado en el cristal de la ventana* (óleo sobre lienzo 60 x 40), etc. Ramón quiere pintar las ruinas más escondidas, aunque también los sitios más conocidos y turísticos, por la belleza que contienen y sin prejuicios⁹.

La fascinación por Venecia se repite en otras de sus cartas. Roma es la vida y su trabajo, Florencia, son los colores y el pintar, Venecia es ritmo ácueo donde la presencia de turistas no es nada comparado con la ausencia de coches, motos, estruendos. Venecia, al fin y a la postre, es una ciudad silenciosa.

⁹ Sobre Roma, Venecia y Florencia véase «Solo, pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)» (Trapiello, 2000: 11-27). Para otras obras pintadas en Italia véase *Ramón Gaya. Obra reciente pintada en Roma* (1991).

El lenguaje se impregna de palabras italianas, se dice y escribe Firenze y Venezia en vez de Florencia y Venecia, y se juega con algunas palabras, tal y como hacen muchos de los españoles que viven allí; un ejemplo: la palabra hermano tiene un femenino diferente, *fratello* se vuelve *sorella*, en vez de usar el femenino en italiano, *sorelle*, pero para referirse a las hermanas Zambrano, convierte en femenino el masculino italiano y españolaiza ese plural, *fratellas*, palabra absolutamente inexistente en italiano. Escribe desde Venecia, La Sereníssima, el 26 de mayo de 1958:

Queridísimas *fratellas*: Cuando llego aquí ya no sé despegarme. No es ya la belleza, indiscutible, de la ciudad lo que me embruja, sino el *ritmo* de la vida, el *compás* que tiene aquí, todavía, la vida. La ausencia de los coches (que son tan igualadores, tan emborronadores de todo), hace que uno pueda oír ese compás. Yo no pido ya vivir-vivir (pues demasiado sé que para mí eso ha pasado) pero sí percibir su música... Y aquí, se percibe. Se percibe a pesar de los turistas, porque los turistas pueden ser molestos, inoportunos, pero no son *corte*, *interrupción* de la vida, como es, en cambio, todo lo mecánico (Zambrano-Gaya, 2018: 65).

El 29 de agosto le escribe Jorge Guillén, «al querido y admirado Ramón Gaya»¹⁰, para decirle que llega a Venecia el 11 de septiembre. La carta es un mensaje lanzado, como una botella, en medio del mar, pues desconoce si ha cambiado dirección: «le dirijo estas líneas como intento para restablecer el contacto» (Zambrano-Gaya, 2018: 67-68). No sabemos si se llegaron a ver en Venecia, pues la única alusión a Jorge Guillén en ese periodo es una carta a Tomás Segovia de diciembre, pero ya estaban ambos en Roma.

En esos días, Ramón se haya algo confuso por el fuerte encuentro emocional con su hija Alicia, con la que ha permanecido casi tres semanas, razón quizá por la que se muestra más desnudo ante la ciudad amada:

¹⁰ En la correspondencia con Pedro Salinas, el gran amigo de Guillén, éste se da cuenta de la poca simpatía que Salinas le tenía al pintor: «Gaya ha venido estos días por casa a hacerme un dibujo. Como por lo visto soy muy poco fotogénico ha tardado tres días en hacer algo aceptable» (12 marzo 1928); «No sé quién la hace [Romance, revista], en realidad. Me huele a cierto mequetrefismo, del grupo Gaya» (5 marzo 1940); «Pero a pesar de todo eso y, lo más grave, de ser amigo de Ramoncicicito Gaya» (25 enero 1943); «Calvo me ha mandado un dibujo de Gaya, muy bien editado. Finísimo y atinado; ha cogido una expresión muy tuya, muy verdadera y la ha captado con delicadeza y sobriedad de líneas exquisitas. Lástima que sea tan majadero el dibujante. Pero ese favor le debemos» (24 febrero 1951). Mientras Jorge Guillén le había escrito antes: «Esta tarde volveré a ver a Gaya; pinta cosas finísimas» (2 noviembre 1950); «Gaya es para mí el mejor pintor de México [...]. A Gaya, muy aislado, y sin dinero –consecuencia de su pintura y de su independencia, y no solo de su carácter difícil– lo he encontrado mucho más razonable, digno y serio de lo que yo me figuraba a través de sus artículos. Claro que es, en definitiva, un esteta; de ahí su juanramonismo hasta el absurdo» (18 marzo 1951). Véase Salinas-Guillén (1992: 84, 223, 302, 561, 544 y 562).

El encuentro con Alicia me dejó atontado por algún tiempo; me encontré con una mujer *muy mía*, y al mismo tiempo... allá, lejos. No sé cómo explicarme; cuando se fue me dejó muchísimo más solo [de lo] que he podido estar, quizás, nunca, y... sin embargo casi no me entiendo con ella. Después de marcharse de París me costó mucho trabajo... *nivelarme* (Zambrano-Gaya, 2018: 70).

En esa misma carta a María Zambrano, escrita el 11 de septiembre desde *La Sereníssima*, expone sus sensaciones frente a las ciudades italianas

Querida María: No he muerto. Estoy aquí en la Sereníssima, como casi siempre que *me pierdo*. Desde Florencia, en donde me perdí también por unas semanas, os telefoneé..., en el *vacío*, y al repetir la llamada desde Venezia, con el mismo resultado [...] me di cuenta de que para mí, en París, cada día es un día *menos*, mientras que en otras partes, cada día (bueno o malo) lo siento como un día *más*. Así llegué a Firenze (no, no temas, no voy a recitar el *Tenorio*), y la encontré preciosa pero ahogada en el calor, ese calor que yo no soporto, que me anula, que me borra: La Sereníssima, pues, y aquí estoy aún, porque ya sabes lo que me pasa con esta ciudad, que cada día es más hermosa y ... otra. Ahora, aligerada de *tedeschi* [alemanes, para aludir a los turistas], con las primeras nubes de un otoño suavísimo, me tiene atontolinado (Zambrano-Gaya, 2018: 70-71).

María comprende que se pierda en Venecia, es un lugar adecuado para ello. A ella misma no le gusta Roma, «no me encuentro en ella». Atenta a la diferencia de carácter de ambos («Yo me excedo en la palabra; tú, en el silencio») (Zambrano-Gaya, 2018: 76). Filosófica es la respuesta de María, respecto a la relación con su hija Alicia («pero esas extremas situaciones y sentires, no lo tomes como consuelo, purifican; es lo que más purifica, y por tanto fortifica») y respecto a los países mediterráneos:

He visto algunas cosas claras en este tiempo. Por ejemplo: que los italianos se pierden en la belleza o en la práctica –los romanos esto último, sobre todo–. Que los griegos no se perdieron en la belleza y, sin embargo, solo el amor los salvaba. Que los italianos no se pierden jamás en el amor y por él se han salvado: Dante, sus Santos: Francisco, Catalina y otros menores (Zambrano-Gaya, 2018: 75).

De esa estancia en Venecia se conserva otra carta del 25 de septiembre, desde La Sereníssima, a Salvatore. Se resiste a irse, pero el dinero se acaba y no queda más remedio que volver a su estudio de Roma:

Salvatore: me da vergüenza seguir aquí, un día y otro; pero cuando llego a esta ciudad no sé cuándo saldré de ella, pues desde luego *algo* me sucede aquí, y después de haberlo dicho muchas veces (aunque un poco de dientes afuera), voy pensando seriamente

en una especie de embrujo o filtro envenenado. La cuestión es que he visto pasar por aquí (*sucederse*) los festivales, los congresos, las «mostras» (exposiciones), y yo... impertérrito. Ahora sí, ya no puedo quedarme más, me quedé sin un «soldo» [dinero], y solo metiéndome en mi estudio de Roma, puedo *rehacerme* un tanto (Gaya, 2016: 555-556).

La ciudad que debe abandonar presenta su belleza en cualquiera de los más sencillos momentos: «Estoy sentado en un café frente a San Giorgio il Maggiore, en donde atardece (sobre la fachada del Palladio) y... no digo más» (Gaya, 2016: 557). Disfruta de los conciertos de Vivaldi y Stravinsky; de este último escuchó por la calle los ensayos, pues el concierto era en la sala grande de la Scuola di San Rocco, con entradas carísimas y traje de etiqueta.

En Roma, en diciembre, vería a Jorge Guillén. Ramón tiene en las Zambrano dos auténticas hermanas, a las que ve todas las semanas, pero a veces le cansa su problemática situación económica y vital, los constantes lamentos. El 8 de diciembre de 1958 le escribe María que, con toda probabilidad, le responde a una petición de Ramón para ver a Elena:

Ramón: He hablado con Elena. Me ha dicho que, con mucho gusto, y que si no me telefonea en contra –tenía que avisar a Carini– mañana martes 9 vendrá a mi casa a las 9 de la noche o 9-1/4.

En mejor, me parece, que tú vengas también. Ven antes, cuando quieras (Zambrano-Gaya, 2018: 79).

En cierta manera, da la sensación de que Gaya se encuentra entre el deseo de silencio, de la quietud para pintar, del aislamiento ordenado, y, por otra parte, la necesidad de establecer relaciones para encontrar compradores de sus cuadros y editores para sus artículos, lo cual perturba el ritmo tan imprescindible para realizar su obra. El 16 de enero de 1959, escribe Gaya a Salvador Moreno: «Elena se ha empeñado en presentarme a media Italia y estoy lleno de compromisos» (Gaya, 2016: 561). No parece que se conocieran desde hacía mucho tiempo, pues el 29 de mayo le escribe María: «Mas te debo decir que ahora es Elena quien se quedará encargada de la cuestión, y es persona, como viste, seria» (Zambrano-Gaya, 2018: 89).

Elena Croce suele interesarse también por argumentos que comparte con María Zambrano, la historia y presencia de las religiones, de ahí que asistan a su casa Elémire Zolla, Cristina Campo, Ernesto de Martino:

Y, por último, que el lunes a las nueve y media estamos invitados en casa de Elena donde irán varias gentes, entre otras, una que mucho me hubiera interesado conocer: Ernesto de Martino, historiador de las Religiones y Etnógrafo... una de las poquísimas que aquí me

hubiera gustado conocer. Y desde hace años he hecho lo posible; ahora sin decir palabra ¡voilà! (Zambrano-Gaya, 2018: 89-90).

Al año siguiente, en 1960, Gaya publica en italiano cuatro ensayos de *El sentimiento de la pintura*, para Quaderni di Pensiero e di Poesia, de De Luca editore, de Roma, con traducción de Leonardo Cammarano. El tres de mayo María le informa que sus ensayos han sido bien acogidos: «Parece ser que aquí ha habido algunas reacciones favorables y Elena me habló de dos personas de muchísima exigencia que se quedaron muy pasmados con tus ensayos» (Zambrano-Gaya, 2018: 142). No es descabellado pensar que una de esas personas debió ser Cristina Campo, pseudónimo de Vittoria Guerrini, la otra podría ser el escritor Pietro Citati, que escribió sobre el libro, o bien el compañero de Cristina, el historiador de las religiones Elémire Zolla.

Cristina-Vittoria queda impresionada por la fuerza del escritor-pintor. A su antiguo compañero, traductor y profesor de filología germánica, Leone Traverso, le escribe en junio de aquel mismo año para compararlo con una de sus guías espirituales, Simone Weil:

Gaya es de la misma raza. Dice cosas todavía más extremas, si eso es posible. Es realmente el loco del pueblo, el enano de Velázquez o el de Shakespeare, a los únicos que se les permite decir la verdad. Después de la muerte de Pasternak, descubrir a Gaya me ha sido un gran consuelo. Léelo, te lo ruego. Espero que tú también escribas sobre él. Es uno de esos libros, de esos hombres, que entran en nuestras vidas de golpe, y se quedan. (Aquí, gracias a Dios, escapan todos con solo nombrarlo: es el escándalo del día) (Campo, 2007: 108).

Ese mismo mes, el 14, Tomaso Carini, el compañero de Elena Croce, le escribe a Gaya para anunciarle que el 25 de junio, a las 18.30, Cristina Campo hablará en la radio italiana sobre su libro *Il sentimento della pittura* y (utiliza el auténtico nombre de Cristina) «Vittoria Guerrini (Piazza Lauro de Bosis 6, Roma) desea enormemente releer el libro en español» (Zambrano-Gaya, 2018: 151). Para Cristina «Nos encontramos en ese lugar misterioso que es el cruce de lo temporal con lo eterno, el perfecto cumplimiento en el perfecto desaparecer. En este lugar (opuesto al histórico, que intenta continuamente guiarnos en el tiempo) se sitúa un crítico que es también un artista: el pintor español Ramón Gaya» (Campo, 2008: 13). Y añade:

Pero para el artista puro la creación no es más que obediencia, respuesta a esa realidad que quiere ser salvada, llegar a transparentarse a través de él, es decir, a través de un alma desnuda [...]. El libro entero es, por lo demás, una sucesión de toques fulminantes, carente de un sistema aparente, un conjunto de aproximaciones fulgurantes y de precisas hipérboles, un

diario sellado y clarísimo, escrito en una lengua que es no obstante (y no es esto su encanto menor) prisionera de la misma expresividad que con cada palabra deshace (Campo, 2008: 14, 16)¹¹.

El 26 de mayo le había escrito a Leone Traverso sobre el texto: «Lo que llevé conmigo era demasiado largo. Lo daré al “Approdo”, junto con otra, sobre el estupendo ensayo de Ramón Gaya *Il sentimento della pittura*, un librito de pocas páginas que quisiera que tú leyeras, si te es posible» (Campo, 2007: 107). El 14 de agosto Cristina le confiesa de nuevo que ya «tengo un artículo sobre Ramón Gaya» (Campo, 2007: 109). Y el 11 de mayo del año siguiente le vuelve a preguntar: «¿Escribirás sobre Gaya?» (Campo, 2007: 113).

El que sí escribió el 28 de mayo de 1960 en la *Gazzetta del Popolo* de Turín fue su compañero Elémire Zolla, con el título «La pintura y la nada». El 6 de junio María le envía una copia («Ramón, ahí va el artículo de *il Zolla*. Es bastante bueno, plantea bien el asunto y creo te hace visible. Aunque te lo hayan mandado ellos, te lo mando yo por si lo necesitas» (Zambrano-Gaya, 2018: 146). En el artículo Zolla afirma: «No conozco la pintura de Gaya, pero su libro tiene valor autónomo»; y añade:

Es este de Gaya un breviario de purificación de todo prejuicio, que debiera capacitar al artista a abandonarse a su destino sin dejarse deformar por el peso de esta maraña polémica que de día en día resulta más total. Se trata de un breviario que puede parecer [...] casi un desvarío sublime, o lo que es lo mismo, un arrojarse al vacío, un zarpar hacia un mar desconocido. Pero, precisamente, esto es el Arte (Zolla, 1995: 73-75).

El conocido escritor Pietro Citati escribe, el 18 de junio de 1960, el artículo *I quaderni di pensiero e di poesia*, donde muestra su fascinación por nuestro pintor:

Pero Gaya es sobre todo un escritor; y posee un temperamento y un estro, rarísimos de encontrar entre los ensayistas de arte actuales. Ardiente, luminosa, su inteligencia se excita por sí misma, transformando en desesperados dramas sus propios hallazgos intelectuales. Mente sistemática, y a la vez arbitraria y fantástica, junta luces y sombras [...]. Devoto de San Juan de la Cruz, del vacío, y del silencio de la realidad, no pierde nunca ocasión de soltar un *bon mot* o un aforismo (Citati, 1995: 158-159).

Dos años más tarde Cristina le regalará a Ramón Gaya su libro *Fiaba e mistero* (Florencia, Vallecchi editore, 1962) con la siguiente dedicatoria: «A Ramón Gaya / per gratitudine / Cristina Campo / Natale ‘62».

¹¹ Archivo Ramón Gaya, no recogido en las obras conocidas de Cristina Campo, aunque parece que fue publicado en 1960. Recogido en el catálogo *Ramón Gaya. Antología 1948-1999* (2008).

De 1960 es el artículo de Gaya «Estatuas y esculturas», referidas a las del Imperio Romano, donde resalta el contenido social y público de las primeras:

Las estatuas quieren, sobre todo, «estar», estar muy a la vista de todos, dejarse ver, presumir, lucir, pues son «públicas» y es fatal en ellas mucha insolencia y una especie de petulancia marmórea. El mármol, el barro, la piedra, la cera, el bronce de la escultura, en cambio, quisieran «permanecer» lo indispensable, lo irremediable, lo preciso, y luego irse hacia dentro, hacia el centro de sí mismos, y allí, con la ayuda del alma, poderse transfigurar, es decir, «resucitar» (2018: 227).

Su interés por las estatuas/esculturas le lleva a detenerse en la plaza de la basílica de San Antonio de Padua, «muy confusa, muy borrosa», ante la escultura del *condottiero* Gatamelatta realizada por Donatello, una de las primeras esculturas ecuestres del Renacimiento. Aunque de esa ciudad le interesa más, lógicamente, la Capilla de los Scrovegni pintada por el Giotto: «Esas pinturas, convertidas ahora en vida real ellas también, o mejor, vueltas de nuevo a ser vida real, parecían irrumpir en nuestro mundo y borrar de un manotazo esa orgullosa y desalmada frontera que se acostumbra a poner entre la vida y la creación», para añadir luego: «Me sentí atacado por la realidad de todas aquellas figuras a las que conocía linealmente, plásticamente, pero de las que había ignorado hasta entonces toda su energía y todo su poder» (2018: 221-223).

La visita a Vicenza, ciudad con fuerte presencia de la obra de Palladio, le permite reflexionar sobre la clasicidad y la modernidad, teniendo como referencia a Goethe que no cree que buscase en Palladio «lo Antiguo –lo antiguo convertido en fantasma que vuelve– sino en modernidad vigorosa, firme, que abarcara también lo antiguo» (2018: 228). Viendo el palacio Chiericati, se da cuenta «de que no era repetición, insistencia académica, “regusto” de la Antigüedad, sino continuación fluida, correlativa; era sencillamente lo Moderno, lo único que puede ser lo moderno: dependencia legítima de lo antiguo, subordinación libre y natural a lo antiguo, a lo anterior» (2018: 230).

En realidad, el Goethe autor de *Las penas del joven Werther* y colaborador del manifiesto del *Sturm und Drang*, va a Italia, llegando hasta la lejana Sicilia, en busca de la cultura grecolatina. Siguiendo las huellas de Winckelmann, busca lo antiguo. Gaya diferencia lo antiguo de lo clásico. Clásico es «lo antiguo verdadero», que permanece porque «lo rejuvenecemos constantemente nosotros con nuestra precipitada e irreflexiva vejez hacia delante» (2018: 231); por eso se da cuenta «de que *moderno* no podía querer decir nada si no quería decir simplemente vivo [...]. El vaivén del arte artístico, construido, ejercido, no me interesaba, y el arte que me interesaba no era... *arte*, sino vida» (2018: 244-245).

Coincide aquí con el poeta italiano Dino Campana (1885-1932), autor de *Canti Orfici*, que, aunque atraído por la Naturaleza, vuelve a Italia desde Argentina –como Ramón lo hará desde México– porque necesita los Museos, el hacer de los antiguos, y desconfía de la vanguardia que rechaza lo clásico porque sin los grandes autores del pasado no se puede construir el futuro.

En aquel mes de agosto de 1960 Ramón disfruta de la compañía de su hija en Barcelona. Elena Croce es su punto de referencia en Italia para la difusión de su obra. El 3 de agosto le escribe a María, mostrando su desinterés por volver a América:

Sí, dile a Elena que yo volveré a Roma sin falta, antes de un posible viaje a México, y que pienso luchar por no tener que volver a las Américas; París, si fuera necesario. (Entre paréntesis te diré que tengo una gran nostalgia de Roma, y más que de ella misma, de lo italiano, mucho más soportable que lo nuestro) (Zambrano-Gaya, 2018: 153).

Ramón hace de intermediario para que su amigo Carmelo Pastor le enviase al amigo y poeta Tomás Segovia un libro de Ungaretti (Zambrano-Gaya, 2018: 159). El 9 de marzo de 1961 Pastor le comunica las dudas de Elena sobre si su estancia en España se prolongará más de lo previsto: «Anteayer hice un arroz (creo, tan bueno como el último que Ud. probó) dedicado a Elena Croce y Tomaso (*sic*) Carini. Piensan mucho en Ud. y se preguntan si “*il soggiorno andaluzo non si prolongherà oltre il previsto*”» (Zambrano-Gaya, 2018: 160). Y el 15 de junio, Tomaso Carini, compañero de Elena Croce, le anuncia con total discreción, la posibilidad de venta de uno de sus cuadros: «¿Cuándo vuelve a Roma? Aquí, el Banco de Italia desearía adquirir una obra suya, pero creo que no tengo nada adecuado entre sus cosas ni debo inmiscuirme en esto» (Zambrano-Gaya, 2018: 163-164).

En 1956 Ignazio Silone y Nicola Chiaromonte, conocidos de Ramón, habían fundado la revista de arte y política *Tempo presente*, donde publicaría también María Zambrano su «Lettera sull'esilio» (n.º 6, 1961, páginas 405-410). Escribe María a Ramón irónicamente: «La “Carta sobre el exilio” tuvo una excepcional acogida. Lo deben de haber leído lo menos cinco o seis personas; una de ellas, Silone, la quiso publicar inmediatamente en *Tempo presente*, y ya aquí creo la deben de haber leído por lo menos, dos, quizá tres» (Zambrano-Gaya, 2018: 167).

Las diversas amigas asocian Venecia a Ramón: María Zambrano escribe el 3 de agosto del 1961: «Esta mañana me la he encontrado [a Araceli] delante de tu cuadro [*El hijo pródigo*] diciendo, con una voz que me recordó a aquella con la que gritaba asomada a la ventana del [hotel] Bonvecchiati en Venezia, que Venezia era lo más bello del mundo; gritando, sí: “estoy pintura, estoy pintura, esto es ser un pintor”» (Zambrano-Gaya, 2018: 166-167). Y el 12 de septiembre de 1962 la amiga

Alba Buitoni Gatteschi, conocida por ser la fundadora de los Amigos de la Música de Perusa, no puede no relacionar su visita a Venecia con el amigo Ramón Gaya. A él le manda una postal con la *Visitazione* de Tintoretto, de la *Scuola di San Rocco*: «Querido Ramón, se me ha revelado por completo la luz de Venezia y pido perdón al creador por mi mezquindad. Pienso mucho estos días en usted y su espíritu está conmigo» (Zambrano-Gaya, 2018: 170).

Ese año Ramón publica en *Il Mondo*, revista que apoyaba la llamada «tercera vía», posición laica y liberal alejada del Partido Comunista Italiano y de la Democracia Cristiana: el 5 de junio de 1962 (XIV, 23, página 15), «*Diario di un pittore - Bellezza e modernità*»; el 31 de julio, «*Diario di un pittore - Nella cappella di Giotto*» (XIV, 31, páginas 15-16); el 25 de septiembre, «*Diario di un pittore - Statue morte*» (XIV, 39, página 16).

Las afueras de Roma, con la Via Appia y los campos de los alrededores, atraen la mirada del pintor. Sin embargo, parece atraerle más Venecia o Florencia. Desde esta última ciudad le escribe a María el 22 de octubre de 1962: «El campo, con los tostados otoñales está increíble de hermoso; en cuanto se sale de Roma se reconcilia uno con Italia, y no sé porque nos empeñamos en vivir ahí; ¿de qué ventajas goza uno, ni qué *mundo intelectual* visita uno, ni qué posibilidades... *tipográficas* disfruta uno?» (Zambrano-Gaya, 2018: 174).

Ramón taciturno, introvertido, contrariamente a escritores como Rafael Alberti, que llegaría en 1963 y escribiría *Roma, peligro para caminantes*, inmerso en un mundo cultural respaldado por el PCI (Partido Comunista Italiano), apenas si visita el círculo de amigos de Elena Croce. Antonio Sánchez Barbudo, el 7 de octubre de 1962, cuenta a Salvador Moreno que Ramón «nos presentó gente por allá, a la Croce y otros» (Zambrano-Gaya, 2018: 173). En junio de 1965 Elena se queja a María de que Ramón está ilocalizable: «No veo nunca a Ramón, las antiguas discrepancias están olvidadas, pero no tengo tiempo de buscarlo siete veces al teléfono» (Croce-Zambrano, 2015: 61). Ramón estaría siempre presente en el epistolario de las dos amigas aunque, como llega a decir Elena, «no ha escrito nunca» (Croce-Zambrano, 2015: 114).

Alba Buitoni le escribe el 20 de mayo de 1963 desde Madrid con el fuerte impacto causado por la contemplación de *Las Meninas*: «Querido Ramón: Todo es extraordinario, desconcertante. Pero *Las Meninas* nos han hecho llorar con estremecida alegría. El cuadro más hermoso, más poético, más humano, más triste del mundo» (Zambrano-Gaya, 2018: 176).

Fue precisamente Elena y su círculo de sus amigos lo que animaron a Gaya a presentarse al premio *Inedito*, fundado por la escritora Serena Foglia. Lo recibió *ex*

aequo con Mauro Senesi en Milán¹². Aunque el premio incluía la edición no llegaría a publicarse. Serena le escribe el 16 de diciembre de 1965, aunque él ya estaba al tanto, tal y como veremos en la carta que escribió a Grau diez días antes:

Estimado señor Gaya tengo el placer de comunicarle que el jurado ha decidido concederle, *exaequo* con Mauro Senesi, el premio *Inedito* (250.000 liras cada uno) por su ensayo sobre Velázquez.

Como tal vez sepa hemos decidido emprender la publicación de las obras premiadas.

Estaríamos encantados con contar con usted en la sencilla ceremonia de la entrega del premio que tendrá lugar en Milán a mediados del mes de diciembre (Zambrano-Gaya, 2018:189).

La concesión del premio a Ramón Gaya provocó un cierto escándalo, pues Ramón no cumplía los requisitos: debía ser una obra en italiano y de tema actual. Veamos cómo lo cuenta el propio Gaya el 6 de diciembre a Marina y Julián Grau Santos, pintor:

Acaban de darme un premio por el ensayo de Velázquez que empecé a escribir en España (pues mi prestigio aquí es, en realidad de escritor), no sin cierto escándalo, pues acudí al concurso empujado por la [Elena] Croce y sin estar, ni mínimamente, dentro de la ley, es decir, de las bases, pues se pedía un escrito sobre un tema de *actualidad italiana* y, claro, *escrito en italiano*, mientras que yo presenté un ensayo sobre Velázquez, y ... ¡en español!, pues no hubo ni tiempo de traducirlo. La comunicación del jurado viene a decir que «pese a estar completamente fuera de las bases, se premia por la fuerza y belleza estilísticas, y por la originalidad y profundidad del contenido». Pero ya podéis imaginar las protestas de los concursantes (Gaya, 2016: 628-629).

El 12 de diciembre de 1966 Elena y Tomaso Carini le comunican que se han cambiado de casa, Piazza Cairoli, 6: «Elena y yo nos hemos cambiado de casa; estamos ahora en el centro y tenemos apartamentos más agradables que los que usted ha conocido» (Zambrano-Gaya, 2018: 193), y esperan que su exposición vaya bien.

El 30 de julio de 1969 Elena le cuenta a María el proyecto del Comité para ayudar a intelectuales exiliados, fundado por ella, de alojarles en la *Villa delle Ginestre* [Villa de las retamas], propiedad de la Università di Napoli Federigo II, el edificio donde había vivido al final de sus días Giacomo Leopardi, con Antonio Ranieri, cerca de Pompeya, en Torre del Greco, y que posteriormente había acogido a insignes literatos y estudiosos:

¹² En 1975 recibió este premio Antonio Tabucchi por su primera novela, *Piazza d'Italia*.

[Al Comité, con Presidente honorario el escritor Ignazio Silone] le habían ofrecido la villa Ranieri (de la Retama) donde vivió los últimos años Leopardi. Es una casita meridional muy modesta, alrededor había hace tiempo un terreno estupendo ahora descuidado (no hablemos de los estragos hechos en las zonas del Vesubio, entre las más hermosas de Italia), antigua, que podría ser restaurada rápidamente (también para esto tenemos seguros) porque la Universidad de Nápoles la ha dejado abandonada. El aire es maravilloso, hay un trenecillo, creo, que cada media hora te lleva a Nápoles en media hora (Croce-Zambrano, 2015: 113-114).

Elena Croce le escribe a María Zambrano sobre la visita que ha hecho Ramón en agosto de 1969:

Sabes que está aquí Ramón, está bien, y por ahora no tiene preocupaciones económicas perentorias, está contento por la felicidad de su hija, por ser abuelo de hermosos niños. Ha preguntado mucho por vosotras. Está un poco apagado porque quiere concentrar todas sus energías en el trabajo para recuperar el tiempo perdido [...]. No siente curiosidad por casi nada ni por nadie, y todos acaban sintiéndose culpables por su culpa, por no esforzarse lo suficiente (Croce-Zambrano, 2015: 119).

María le cuenta a Ramón lo de la Villa meses más tarde, el 19 de noviembre:

Hemos hablado de lo hermoso que sería que tuvieras tu habitación allí, en la Villa delle Ginestre. No me atrevo casi a pensar que vamos a vivir allí. Elena tiene genialidad, inspiración, es alguien. Y aunque no se logre se lo agradeceré *in aeternum*. Mas... ¿por qué no, por qué no vamos a ir? Y si fueras tú, si allí tuvieras un nido...

Sabes bien que nuestra compañía no es de las que quitan la soledad al pájaro (Zambrano-Gaya, 2018: 212).

Las líneas finales son una alusión al principal ensayo de Ramón, *Velázquez, pájaro solitario*, pero también, y especialmente, al poema leopardiano *Il pájaro solitario*, nombre del pájaro *Monticola solitarius*; referencia animal con el que se identificaba el poeta italiano, pues está siempre solo y se dedica a cantar. En este caso referido al Gaya pintor y crítico, que se podría dedicar a pintar y a escribir sin que nadie le quitase su soledad.

En 1970, Gaya compra un pequeño estudio en Roma, en el callejón Vico del Giglio, n.^o 2, que conservará siempre. Algunos meses antes, el 21 de junio, Elena Croce le escribía a María: «Ramón (¡que solo frecuenta a Tom!) parece que se va a comprar una casita pequeñísima y demasiado cara... pero (entre nosotras)

quizá sea mejor, si no dentro de poco estará como al principio» (Croce-Zambrano, 2015: 147). El 15 de julio María le responde: «Estoy contenta de que Ramón haya tomado posesión de su taller, esperemos que se sienta tranquilo para pintar» (Croce-Zambrano, 2015: 164). Mantiene contacto con Leonardo Cammarano, que traduce «Velázquez, pájaro solitario» («Velázquez passero solitario») para el número uno de la revista de Elémire Zolla, *Conoscenza religiosa*, (1971: 64-79), donde también publicaría Cristina Campo. Cammarano debate con Ramón sobre Matisse y sobre el arte figurativo. Escribe a Gaya el 1 de marzo de 1971:

Pero ¿“arte figurativo”? *Sit venia verbo*. En Italia no existen ni el arte, ni los críticos de arte, porque en su lugar existe el compromiso político del arte. Por lo tanto, Ciapski [Czapski] constituye una eficaz antítesis irónica, porque es antimodernista (así como suena), y defensor de un arte decididamente *inútil*. *O tempora o mores!* ¡Estamos llegando a tener que defender la inutilidad! (Zambrano-Gaya, 2018: 216-217).

La presencia de Ramón en las cartas se va diluyendo. Él escribe menos y Elena confiesa el 15 de enero de 1972 que ya no le ve. Sin la presencia de la común amiga, María Zambrano, en Roma, la figura de Ramón se vuelve invisible.

En 1978 la revista *Prospettive Settanta* (abril-septiembre, año IV, n.º 2-3) publicó una sección denominada «Omaggio a Ramón Gaya», donde aparecieron algunos textos del propio Ramón: *Sonetti*, *Roccaforte spagnola*, *Pastora Imperio*, *Manolete* y *Osservazioni su Velázquez*, y escribe el hispanista británico Nigel Dennis:

él no ha perseguido nunca la popularidad, no ha comprometido sus propias convicciones para conquistar una amplia aprobación [...]. Aunque, a primera vista, la variedad de actitudes creativas de Gaya (pintor, crítico, poeta) pudieran sugerir una personalidad artística fraccionada o dividida, hay una inconfundible unidad en su trabajo –una unidad de origen y finalidad. En su pintura y escritura él medita –implícita o explícitamente– sobre el misterio común del arte: sobre esos momentos de legitimidad absoluta, en disciplinas artísticas diferentes, en donde se alcanza una especie de comunión con ese misterio (Dennis, 1978: 49, 51-52).

No quisiera terminar este trabajo sin referirme al volumen *Ramón Gaya in Italia*. Entre la variadas colaboraciones recogidas –además de las anteriormente citadas de Pietro Citati y Elémire Zolla–, encontramos las de Andrés Trapiello («Gaya para italianos»), Leonardo Cammarano («Gaya: la elegancia del realismo») y Giorgio Agamben («En lugar del poema»), este último, conocidísimo filósofo hoy, en 1965 leyó

su tesis en La Sapienza de Roma sobre Simone Weil¹³. Escribe Agamben, comentando el poema «Mansedumbre de obra»:

Lo que nos dice el soneto de Ramón Gaya es, entonces, que el dictado del poema, el límite último que en la obra es accesible a la experiencia, no es un saber o un conocer, sino una dimensión ética, el gesto más propio del hombre, su morada abismal entre viviente y lenguaje. Con la identificación del éθoç como lugar último del poema, también nuestra lectura debe llegar a su conclusión (Agamben, 1995: 31).

Para Andrés Trapiello, frente a los pintores excesivos y gesticulantes como Picasso, Gaya pertenece a otro grupo:

no solo en minoría, sino casi una excepción, amantes de la música callada de las cosas, de esa armonía tan rara que es todo lo que en uno hay de ruina, viajaron hasta Italia en busca de algo que en Italia está desnudo: la misma pintura, una idea de pintura incluso que entre nosotros han practicado «italiano» como Velázquez, Rosales y ahora Ramón Gaya, nuestros más tizianescos pintores (Trapiello, 1995: 38).

Por otro lado, el que fuera el traductor italiano de *Il sentimento della pittura* (Roma, De Luca editore, 1960), Leonardo Camaranno, escribía: «He admirado a menudo de qué modo, con unos leves trazos y ciertas tonalidades sutiles, consigue identificar atmósferas complejas e instituir imprevistas “sinestesias” [...] ha elevado la delicadeza a norma de vida» (Camaranno, 1995: 51).

Italia, junto con México y España forman los pilares de su ser. Dejemos que sean las palabras de Ramón a Manuel Borrás y Arturo Ramoneda las que cierren este texto:

Italia me pareció un atrevimiento. El descaro de la realidad y de la belleza lo encontré en seguida en las plazas, en las fachadas, en los cuadros. Se me ofreció, de pronto, un concepto de belleza mucho más rico, más vivo, más cálido, más cercano. La belleza, desde ahora, no sería para mí aquel rostro rígido, frío, liso, terso, impecable, que me habían enseñado, obligado a admirar, y que siempre me pareció un rostro tan triste. La belleza era, ella también, sumamente impura, defectuosa, expuesta, en peligro; en una palabra, la belleza no era nada... ideal, sino algo muy real, muy corpóreo (Borrás-Ramoneda, 2007: 335).

¹³ Agamben actuó como el apóstol Felipe, al igual que otros muchos escritores e intelectuales (Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Enzio Siciliano...), en la película de Pasolini *El evangelio según San Mateo*.

Bibliografía

- AA.VV., *Ramón Gaya in Italia*, Murcia, Accademia di Spagna di Roma/CajaMurcia/Ayuntamiento de Murcia/Tropa, 1995.
- AA.VV., *Ramón Gaya. Antología 1948-1999 (Catálogo)*, Murcia, Museo Ramón Gaya/Instituto Cervantes de Nápoles, 5 diciembre 2008-5 marzo 2009.
- Agamben, Giorgio, «En lugar del poema», en AA.VV., *Ramón Gaya in Italia*, Murcia/Accademia di Spagna di Roma/CajaMurcia/Ayuntamiento de Murcia/Tropa, trad. Tomás Segovia, 1995, págs. 21-31.
- Aub, Elena, «Entrevista a Ramón Gaya», en *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- Bellonci, Maria, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971.
- Borras, Manuel- Ramoneda, Antonio, «Entrevista a Ramón Gaya», en *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, págs. 319-343 [extraído de *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid-Granada, 1992], 2007.
- Cammarano, Leonardo, «Gaya: la elegancia del realismo», en AA.VV., *Ramón Gaya in Italia*, Murcia/Accademia di Spagna di Roma/CajaMurcia/Ayuntamiento de Murcia/Tropa, 1995, págs. 45-53.
- Campo, Cristina, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, edición y nota de Margherita Pieracci Harwell, Milán, Adelphi, 2007 [traducción del autor].
- Campo, Cristina, «Due saggi (Dos ensayos)», en AA.VV. *Ramón Gaya. Antología 1948-1999 (Catálogo)*, Murcia/Museo Ramón Gaya/Instituto Cervantes de Nápoles, 5 diciembre 2008-5 marzo 2009, 2008, págs. 13-16 [trad. Isabel Verdejo].
- Campo, Cristina, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, ed. M. Pertile, Milán, Archinto, 2009 [traducción del autor].
- Campo, Cristina, *Si estuvieses aquí. Cartas a María Zambrano, 1961-1975*, ed. María Pertile, introd. Adele Ricciotti, trad. Juan Pérez Andrés, Ajuntament de l'Eliana/Nexofia/Libros electrónicos de La Torre del Virrey, 2014.
- Citati, Pietro, «I quaderni di pensiero e di poesia», en AA.VV. *Ramón Gaya in Italia*, Accademia di Spagna di Roma/CajaMurcia/Ayuntamiento de Murcia/Tropa, 1995, págs. 158-159 [extraído de «Letteratura e arte», *Il Punto - Il Giorno*, 18 junio 1960, pág. 9].
- Colinas, Antonio, *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Madrid, Siruela, 2019.
- Croce, Elena y Zambrano, María, *A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1995-1990*, Milán, RCS Libri/Archinto, 2015 [traducción del autor].

- Da Venezia, Mario, «Il sentimento della pittura», en *Il Gazzettino di Venezia*, 22 junio, 1960.
- De Stefano, Cristina, *Vida secreta de Cristina Campo*, Madrid, Editorial Trotta, 2020.
- Dennis, Nigel, «Ramón Gaya: el taller de la soledad», *Prospettive settanta*, n.º 2-3, abril-septiembre 1978, págs. 43-52 [traducción del autor].
- Gaya, Ramón, «He pintado ese momento», *ABC*, en Zambrano, M., Gaya, R. (2018), *Y así nos entendimos Correspondencia*, 23-04-1989, págs. 233-235
- 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, Valencia-Madrid, Editorial Pre-Textos, 2010.
- Gaya, Ramón, *Cartas a sus amigos*, prólogo de Andrés Trapiello, ed. Isabel Verdejo y Nigel Dennis, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2016.
- Ladrón de Guevara, Pedro Luis, «Cristina Campo y su tiempo», en De Stefano, C. *Vida secreta de Cristina Campo*, Madrid, Editorial Trotta, 2020, págs. 9-26.
- Museo Ramón Gaya, *Ramón Gaya. Obra reciente pintada en Roma (Casa Palarea. Murcia. 17 octubre/17 diciembre 1991)*, Ayuntamiento de Murcia/Novograf S.A, 1991.
- Museo Ramón Gaya, *Las casas del pintor. Estudios de Ramón Gaya (Murcia. 14 febrero/30 junio 2014)*, Ayuntamiento de Murcia/Novograf S.A, 2014.
- Salinas, Pedro y Guillén, Jorge, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Trapiello, Andrés, «Gaya para los italianos», en AA.VV, *Ramón Gaya in Italia*, Murcia/Accademia di Spagna di Roma/CajaMurcia/Ayuntamiento de Murcia/Tropa, 1995 Trad. Silvia Serra, págs. 33-43 [].
- Trapiello, Andrés, «Solo, pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)», en AA.VV. *Ramón Gaya. El pintor de las ciudades, Catálogo Exposición IVAM*, Valencia, 1 mayo-2 julio 2000, págs. 11-27.
- Valcárcel Pérez, Jose Luis, *Ramón Gaya, La vida entrecortada*, Murcia, Tres fronteras ediciones, 2010.
- Zambrano, María, *Cartas de la Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, ed. Agustín Andreu, Valencia, Editorial Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- Zambrano, María y Gaya, Ramón, *Y así nos entendimos Correspondencia 1949-1990*, ed. Isabel Verdejo y Pedro Chacón, epílogo de Laura Mariateresa Durante, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2018.
- Zolla, Ellémire, «La Pittura ed il Nulla», en «Ramón Gaya. Del color y la palabra...», *Revista Literaria Arrecife*, n.º 35-36, otoño 1995 [extraído de *De La Pittura, Il Nulla* (1960, mayo 28), *Gazzetta del Popolo*, Turín, págs. 3-75].

LA FRATERNITÀ TRA GAYA E ZAMBRANO: AUTENTICITÀ NELLA CREAZIONE

ELENA LAURENZI

Università del Salento

RESUMEN:

La amistad entre María Zambrano y Ramón Gaya, que tiene sus raíces en el compromiso político de los años de la República y la Guerra Civil, maduró y se consolidó en los años del exilio romano en el terreno de la creación. En este ensayo me propongo analizar las concordancias existentes en sus respectivas concepciones de la actividad creativa. Para iluminar estas coincidencias, me refiero a la categoría de autenticidad de Ortega, mostrando cómo Gaya y Zambrano la traducen en los términos de la creación, pero también cómo profundizan y radicalizan su interpretación a través de las lecturas de Friedrich Nietzsche y Simone Weil.

PALABRAS CLAVE:

Creación, autenticidad, atención, Gaya, Zambrano, Weil.

ABSTRACT:

The friendship between María Zambrano and Ramón Gaya has its roots in the political commitment of the years of the Republic and the Civil War, but matured and consolidated in the years of their exile in Rome, on the terrain of creation. In this essay I propose to analyze the concordances existing in their respective conceptions of creative activity. To illuminate these coincidences, I refer to the Orteghean category of authenticity, showing how Gaya and Zambrano translate it into in terms of creation, but also how they deepen and radicalize its interpretation through the readings of Friedrich Nietzsche and Simone Weil.

KEY WORDS:

Creation, authenticity, attention, Gaya, Zambrano, Weil.

1. Una fraternità all'insegna della creazione

Una relazione di fraterna amicizia legò Ramón Gaya e María Zambrano, sigillata dall'appellativo semi-scherzoso con cui reiteratamente Gaya si rivolge alle sorelle

Zambrano come «*fratelle*» e a María in particolare come «*fratella massima*»¹. Le radici di questo rapporto privilegiato affondano nelle note vicende storiche che sedimentarono in un terreno di esperienze condivise, e che furono decisive per il consolidarsi del loro rapporto sul piano politico e su quello esistenziale: l'adesione alla Repubblica e il coinvolgimento nelle Misiones Pedagógicas, esperienza fondante per molti giovani di quella che Zambrano chiamava la «generación del toro» (Zambrano, 1995: 32); la partecipazione alla Guerra civile e la collaborazione in *Hora de España*, una rivista di poesia e letteratura «nacida en la guerra [que] no era de guerra»² (Zambrano, 1998; Trapiello 2011; Laurenzi 2016); la condanna all'esilio convertita in esperienza radicale di solitudine e di conoscenza. Ma, al di là e al di sotto delle circostanze, una vena profonda alimenta la loro amicizia: si tratta di una «affinità elettiva», come l'ha definita Pedro Chacón, determinata da una «reconocida comunión de creencias» e una «concordancia emocional y afectiva» (2011: 40). María Zambrano la dichiara esplicitamente nella lettera che scrive a Gaya dopo aver letto *El silencio del arte*: «me estremecieron las concordancias y coincidencias casi de expresión total» (Zambrano-Gaya, 2018: 42). L'affinità anche ideale e filosofica, che nasce negli anni giovanili dalla condivisione dell'impegno politico, matura e si consolida, negli anni dell'esilio romano sul terreno della creazione. In questo mio saggio, mi propongo di analizzare le concordanze esistenti non solo nelle rispettive concezioni dell'arte e della scrittura, ma più profondamente, nella loro pratica e nella loro esperienza dell'attività creatrice.

Come si sa, per Gaya la creazione si riferisce a un livello profondo dell'essere e dell'esistenza, che trascende l'arte, la tecnica, la produzione stessa dell'opera:

El arte, en contraste con la creación, es siempre una petulancia, un propósito, un lucimiento, un mérito, una... idea. La creación en cambio es [...] un acto vivo, un acto-naturaleza. La creación es un poder –el más grande, el más alto–, pero es un poder humilde; el verdadero creador está sometido a ese poder suyo, y cumplirlo no puede ser nunca un alarde (Gaya, 2010: 40).

A mio avviso, è proprio a questa dimensione –riferita all'«índole central, medular, inicial, original, del misterio creador» (Gaya, 2010: 103)– che Gaya allude quando

¹ L'appellativo, in italiano, compare nella dedica al volume della prima edizione (1969) di *Velázquez, pájaro solitario* donato da Gaya a Zambrano e riprodotto nel volume della loro corrispondenza (Zambrano-Gaya, 2018: 204).

² Le citazioni dagli scritti di Gaya e Zambrano, così come del resto degli autori citati, vengono riportate nelle loro lingue originali. A causa delle restrizioni dovute alla pandemia COVID 19 mi è stato impossibile consultare i volumi dell'Opera completa di Zambrano pubblicati da Galaxia Gutenberg, per cui cito dalle edizioni per me attualmente accessibili.

fa riferimento a una «raza» di poeti, pensatori e artisti in cui include se stesso e Zambrano³. Per comprendere tale dichiarazione di comune appartenenza non basta richiamare l’apprezzamento mutuo e spesso entusiasta che pittore e filosofa professavano per i rispettivi lavori. Sul piano dei contenuti e dello stile, in effetti, non mancano di manifestare seri dissensi. Basti pensare alla discrepanza, anche aspra, nei giudizi, come quando Gaya si irrita per la passione di Zambrano nei confronti della pittura di Luis Fernández o di Juan Soriano (Gaya, 2016: 460, 417) o come quando Zambrano lamenta lo scarso interesse di Gaya per la pittura di Zurbarán (Zambrano-Gaya, 2018: 297). E il dissenso tocca anche questioni di sostanza, come quando Gaya critica l’eccesso di simbolismo nella scrittura di Zambrano (Gaya, 2010: 468) o Zambrano disapprova il procedere di Gaya per contrapposizioni ed esclusioni, nei suoi saggi sulla pittura (Zambrano-Gaya, 2018: 207). Tuttavia, queste dissonanze non impediscono che essi si incontrino a un livello più profondo, dove riconoscono la vocazione ineludibile –quasi un comandamento– che li spinge a creare, e che può essere anche «cruz» (Zambrano, 1987: 70) o «tortura» (Gaya, 2010: 68), ma dà senso alla loro vita.

«El arte es Destino –scrive Gaya– [...] no lo podemos construir nosotros, ni siquiera hacer nosotros, sino escucharlo y cumplirlo» (Gaya, 2010: 68). Nei suoi scritti autobiografici, anche Zambrano fornisce passi illuminanti sulla vocazione destinatale che in qualche modo dirige i suoi passi indipendentemente dal proposito –mai formulato come tale– di essere «un autor», e men che meno, un filosofo (Zambrano, 1971: 10). Nell’intervista rilasciata pochi mesi prima di morire, ripercorrendo le inquietudini manifestate fin da bambina nei confronti della filosofia, conclude: «Entonces no tengo más remedio que aceptar que mi verdadera condición, es decir, vocación ha sido la de ser, no la de ser algo, sino la de pensar [...] la de tener la paciencia sin límites que aún me dura para vivir pensando» (Zambrano, 1987: 71).

Negli interminabili anni dell’esilio la presenza dei divini demoni della creazione li ricompensa della vita che è stata loro sottratta, dando senso e pienezza alla loro esistenza ed elevandola a una dimensione impersonale. A questo fa riferimento Zambrano, nella lettera che scrive all’amico dall’Avana il 13 giugno del 1949, dopo aver ricevuto la notizia della morte di Fe Sanz, sotto le bombe: «Pero mira: tenemos nuestros Dioses y si sabemos hablarles y escucharlos, las cosas se hacen ellas solas [...]. Éntrate donde están tus Dioses y habla con ellos que será hablar contigo, y entonces verás muy claro» (Zambrano-Gaya, 2018: 26). E Gaya risponde, a stretto giro: «Si no fuera por esos dioses interiores, ¿dónde estaríamos

³ Tra gli altri appartenenti a questa ‘razza’, Gaya cita Rafael Dieste, Cristobal Hall, Rosa Chacel, Salvador Moreno, Antonio Sánchez Barbudo, Concha Albornoz, Juan Gil-Albert, Soledad Martínez o Tomás Segovia.

todos ya? En una sola cosa me siento cada vez más fuerte: mi pintura. Y cada vez me siento más comprometido. Es una alegría sentir que no somos libres. Sí, gracias a Dios, no tenemos esta monstruosidad vacía que se llama libertad» (Zambrano-Gaya, 2018: 28).

Al «talento endemoniado» di Zambrano (Gaya, 2016: 490), Gaya dedica un articolo pieno di ammirazione, pubblicato in ABC nel 1989:

Lo que sucede es que María, nuestra amiga, no se ha... puesto nunca a pensar como tantos –incluso algunas veces el propio Ortega– sino que ha pensado siempre como sin proponérselo, como sin quererlo, como sin... saberlo. Es también la manera de ser, de ser naturaleza que habíamos visto en Nietzsche. Estas buenas y extrañas personas –creadoras naturales de pensamiento, de poesía, de pintura, de música– más que hacer tal o cual cosa, parecen serla sin más... María Zambrano es, pues, una de esas criaturas... creadoras (Gaya, 2010: 873).

L'enfasi sulla vocazione ‘demoniaca’ non significa però affatto la celebrazione del genio inteso come spontaneità e ispirazione. Entrambi conoscono, al contrario, la pratica umile dell’artigiano, la regolarità del lavoro quotidiano, l’esercizio paziente e gratuito anche in assenza di un progetto chiaramente delineato, la meditazione prolungata e la contemplazione ricettiva e attenta. Entrambi sembrano far proprio il motto attribuito a Michelangelo Buonarroti secondo cui il genio è ‘eterna pazienza’.

Nelle lettere spedite da Roma o da Parigi ai suoi giovani amici artisti –il poeta Tomás Segovia, il musicista Salvador Moreno–, Gaya insiste, con spirito pedagogico, sull’importanza della disciplina, del persistere nell’impegno assiduo e metodico anche quando non si ottiene il risultato. E a proposito dell’opera propria, racconta dei suoi innumerevoli «preparativos desesperantes o, mejor dicho, esperantes»: tentativi reiterati che giudica incompleti, non soddisfacenti, ma che rispetta e non rigetta, perché in essi riconosce la preparazione necessaria alla nascita di qualcosa di atteso, «algo decisivo que me alimente» (Gaya, 2016: 318). Così scrive a Moreno da Roma, nel marzo del ’57: «He pintado (o, mejor dicho: trabajado) mucho, y creo que bien, o bien dirigido, pues todavía no veo surgir ese cuadro... libre de todo, despectativo de todo, que yo espero de mí, aunque no guste a nadie» (Gaya, 2016: 508). In una lettera all’amica Teresa de la Serna scritta da Venezia il 31 gennaio 1953, troviamo una descrizione dettagliata di questa sua maniera di lavorare, tesa tra l’imperativo assoluto della vocazione e l’accettazione umile del risultato relativo, necessario non solo per motivi economici, ma come preparazione ed esercizio:

He trabajado mucho, pero hasta ayer no he pintado algo que me parezca *decisivo*, pues ya sabes que doy muchas vueltas *antes* (cosa que no han comprendido nunca las gentes y siempre me han juzgado [...] por los frutos de estos rodeos, de eso que yo llamo ahora *sitiar*) así que tengo muchísimas cosas –que me servirán, creo, para sacar dinero para otra temporadita– y muy poco en realidad que pueda satisfacerme (Gaya, 2016: 324).

La pratica di «dar rodeos» e «sitiar» appartiene anche al processo creativo di María Zambrano. I materiali conservati nell’archivio della Fondazione a Vélez Málaga documentano il suo lavoro costante di scrittura e riscrittura, che prende forma in molteplici versioni dello stesso testo, spesso ricorretto persino nella copia pubblicata. Poiché la creazione è sempre trascendenza, un andare oltre, rispetto a cui l’arte è solo «un tránsito [...] un lugar de paso» (Gaya, 2010: 77). E tuttavia, è un transito necessario, imprescindibile, perché la vocazione possa essere verificata, compresa nel suo significato più profondo. Nei confronti dell’opera si dà dunque, a un tempo, identificazione e disidentificazione: «Tengo varios libros escritos, ninguno de ellos me gusta –afferma Zambrano– y es que siento que no es mío, que es más que yo» (Zambrano, 1987: 70). E Gaya riflette su questo paradosso della necessità dell’opera e della sua eccedenza:

[...] *hay que hacer* a toda costa. Lo que importa es, naturalmente, *ser*, pero no se *es* si no se ha hecho, aunque esto que se hace, y que produce el *ser*, no es, en cambio, lo que vale, al final [...] la obra no es nada, en efecto, pero es *ineludible*, no se puede prescindir de ella para pasar a *ser*, ya que *ser* verdaderamente es *un encuentro con algo* que ya somos y algo que tenemos que lograr *ser* (no lograr hacer), y *ese encuentro* es lo que sucede únicamente después de la obra y, en absoluto, antes (Gaya, 2016: 21).

2. Il principio di autenticità: da Ortega a Nietzsche e Weil

L’insistenza da parte di Gaya e Zambrano sulla necessità di riconoscere o incontrare, nel terreno della creazione, qualcosa che si è tenuti a essere o diventare nella vita, permette di leggere il senso profondo della loro opera alla luce del concetto di autenticità.

Autenticità è una parola che Gaya usa per definire il proprio carattere, in particolare quando confessa la propria mancanza di diplomazia, la tendenza a dire le cose chiaramente a costo di urtare sensibilità e suscettibilità: «en esos momentos de... peligro social, yo me decido por la autenticidad», scrive a Salvador Moreno nel 1957 (Gaya, 2016: 504). Il termine non appare frequentemente nei suoi saggi di

pittura. Tuttavia, nell’epistolario troviamo prove del fatto che considera l’autenticità un criterio pertinente nel giudizio su un artista o un’opera, e che può persino prevalere sullo scarso apprezzamento tecnico o propriamente artistico. Così, in riferimento al pittore asturiano Dario de Regoyos, scrive nel 1956 a Salvador Moreno: «me gusta -o me gustaba- (aunque yo no tenga nada en común con él), por su autenticidad, por el carácter cerril de su autenticidad» (Gaya, 2016: 469), anche se si tratta una autenticità «sin inspiración», a differenza della autenticità «fluida», «libre», che riconosce a pittori più ammirati: Murillo, Corot, Cezanne, Constable e –ovviamente– Velázquez. Ancora più rilevante è un passo di una lettera a Juan Bonafé, dove Gaya attribuisce la propria inattualità –nel senso nietzscheano del termine– all’effetto scomodo della propria pittura sulla sensibilità artistica corrente, poiché essa esige autenticità a un pubblico che è invece corrotto dall’artificiosità dell’arte e dall’intellettualismo della critica:

Estamos [...] en guerra con nuestra contemporaneidad [...] no caemos nosotros mismos en la cuenta de que la pintura que queremos hacer es hoy excesivamente *revolucionaria*, imposible de ver por parte de nuestros contemporáneos [...] volver a la razón, a la autenticidad, a la desnudez inicial y de valor permanente dentro del mundo loco y viciado de hoy tiene que resultar horrible (Gaya, 2016: 603).

Anche per Zambrano, l’autenticità è una condizione essenziale della persona e della libertà, (Zambrano, 1988; Laurenzi 2018), che non può non investire la sfera della creazione. Nel suo saggio inedito su Dante, scritto nel 1966⁴, si riferisce all’unione di mente e cuore che contraddistingue l’opera dantesca riconducendola alla virtù medievale della lealtà, e suggerisce che tale connubio tra sentire, pensare e operare («unidad de mente, ánima y acción»; Zambrano y Laurenzi, 2007: 64) potrebbe essere tradotto nel presente attraverso il concetto di autenticità. In contrapposizione alla virtù egocentrica della sincerità che è propria del solipsismo della coscienza moderna, la quale ha perso la solidarietà con il reale, il concetto orteghiano di autenticità sembrerebbe poter riconcettualizzare in termini ontologici, etici ed estetici, l’appartenenza dell’essere umano al mondo. Tuttavia, Zambrano chiarisce, in questo testo, che considera l’idea corrente di autenticità non abbastanza articolata e profonda. Per cercare di comprendere le implicazioni della sua concezione, risulta allora utile fare un breve richiamo a Ortega.

Ortega, come è noto, usa il termine autenticità nella sua riflessione sulla vita umana individuale intesa come vocazione e destino, e nella conseguente riformulazione dell’etica, non più concepita come accettazione e obbedienza a una

⁴ Pubblicato in edizione bilingue in Zambrano e Laurenzi (2007).

norma, ma secondo il mandato pindarico (già fatto proprio da Nietzsche) che chiede di essere ciò che si è (Ortega, 2006). In ottemperanza alla sua visione ontologica della unità composta dall’io e la propria circostanza, Ortega considera l’autenticità in due direzioni: nei confronti della circostanza, essa è imperativo di amore e di salvazione nell’orizzonte del senso; nei confronti dell’essere individuale, è impegno a realizzare la propria vocazione. Come ha sottolineato José Lasaga Medina, l’autenticità orteghiana riferita alla vocazione non va confusa con l’intimità del sentimento, secondo la visione romantica à *la Rousseau*. Ha piuttosto la consistenza del *daimon* socratico, di un progetto in divenire che il soggetto subisce prima ancora di realizzarlo:

«Vocación», por lo tanto, nombra el componente de reclamación, de exigencia, de misión en que tiene que consistir mi vida, su destino [...]. El término usado por Ortega tiene un matiz religioso que ayuda a perfilar su verdadero alcance, pues en la medida en que se trata de una «llamada», ésta no procede de la propia conciencia, aunque sea ahí donde se manifieste: es decir, que la vocación es heterónoma respecto de la voluntad y la razón humana (Lasaga Medina, 2006: 193).

Nella riflessione di Zambrano e di Gaya questa eteronomia o trascendenza dell’autenticità rispetto all’io e alla sua volontà è più marcata e profonda rispetto a quanto non lo sia per Ortega. Quest’ultimo, infatti, pensa l’autenticità nella cornice di una concezione sportiva e agonistica del rapporto uomo-mondo (Rockwell, 1994) e nell’ambiguo riferimento al progetto come espressione della vocazione (Laurenzi, 2018). Nei nostri due creatori, invece, si afferma con più nitidezza l’aspetto della passività, intesa sia come passione, e quasi possessione del *daimon* che spinge a creare, sia come attenzione e accoglienza nei confronti della realtà di cui è parte il creatore, e che è la premessa della creazione autentica. In questa prospettiva, l’idea orteghiana dell’autenticità viene profondamente rielaborata e anche trasfigurata. La mia ipotesi è che in questa rivisitazione giochino un ruolo ispiratore e illuminante due autori intensamente frequentati da entrambi: Friedrich Nietzsche e Simone Weil.

Sia per Gaya che per Zambrano, la relazione con Nietzsche è una sintonia tra spiriti liberi, solitari e inattuali. Il filosofo dello *Zarathustra* e dell’*Aurora* illumina le svolte cardinali della riflessione di Zambrano, laddove il magistero di Ortega non le fornisce strumenti adeguati (Laurenzi, 2012) e la lettura di *Ecce Homo* le consegna un’esperienza della vocazione più consonante alla propria: la narrazione della passione necessaria per diventare ciò che si è.

Anche Gaya, come ricorda Andrés Trapiello nel suo prologo alla Corrispondenza di Gaya, sente fin da giovane un’ammirazione viva per Nietzsche e la coltiva nella maturità, tanto che nel 1966, rispondendo a una inchiesta su quali considerasse le

quindici grandi opere imprescindibili della letteratura universale, cita l'epistolario del filosofo tedesco accanto a *l'Iliade* e al poema *Árboles hombres* del suo ammirato Juan Ramón Jiménez. È altresì commovente la testimonianza dello stesso Trapiello circa una lettera autografa di Nietzsche che Gaya comprò nel suo primo viaggio a Parigi, e di cui non si disfece mai:

Fue una de las contadas pertenencias que lo acompañaron por donde anduvo. Se diría que la necesitaba como recordatorio y sostén [...] la tenía siempre a la vista No colgada en la pared, como podría acaso exhibirse en un museo o entre los trofeos de un coleccionista, sino sobre una mesita, en una estantería, en una alacena, con su marquito de madera, cambiando de lugar y algo apartada, en verdad como algo vivo [...] y no muy lejos de una fotografía del propio filósofo recortada de una revista. No había en su casa una presencia tan visible de nadie, si exceptuamos los pequeños «acentos» aquí y allá, entre sus libros y objetos, de Juan Ramón Jiménez o de Victoria de los ángeles... Se diría que la foto y la carta de Nietzsche, así como estas otras pocas «memorias» de algunos amigos escogidos, su verdadera familia, le recordaban quién era y quién quería ser (Trapiello, en Gaya, 2016: 12).

Allo stesso modo, Simone Weil rappresenta per il pittore un'autrice di riferimento e persino un 'feticcio': anche di lei conserva la foto nella sua collezione di immagini (un «fondo escogido y riguroso»; Gaya, 2016: 434). E come María Zambrano, che meditava di tradurne in spagnolo una scelta di saggi (Campo, 2009) –anche Gaya a un certo momento della sua vita è tentato di creare qualcosa ispirandosi alla grande pensatrice francese–. Scrive in questo senso, nel 1952, a Salvador Moreno:

Manolo Durán me dio la fotografía que me enviste de Simone Weil que como puedes imaginar te agradezco mucho (ya está clavada en mi cuarto de Cuernavaca junto a Pastora y a la crucecita que pintaste); la mirada es estupenda, claro, y desde luego no la encuentro nada fea [...]. Por cierto, que empecé estos días una cosa sobre ella o mejor sobre algunas de sus iluminaciones geniales (Gaya, 2016: 222).

La figura della filosofa e miliziana anarco-sindacalista era loro probabilmente già nota negli anni della Guerra civile. Ma negli anni romani, entrambi hanno modo di approfondire la conoscenza delle sue opere anche grazie alla comune amicizia con la scrittrice Cristina Campo, appassionata studiosa e traduttrice della Weil in Italia. E proprio Campo, in una lettera al traduttore Leone Traverso, propone un interessante parallelismo tra Gaya e Weil alla luce dell'etica dell'autenticità nella creazione e dell'intolleranza nei confronti dello specialismo e l'elitismo degli intellettuali professionisti. Per illuminare i tratti comuni tra i due, fa riferimento alla

figura dell'idiota del villaggio, ricorrente in Weil (e ripreso, come si sa, anche da Zambrano, 2019).

Gaya -commenta Campo- è della stessa razza [di Weil]. Dice cose ancora più estreme, se è possibile. È veramente il pazzo del villaggio, il nano di Velzquez o di Shakespeare, a cui solo è concesso di dire la verità (Campo, 2007: 108).

3. La contemplazione attenta e misericordiosa

Tra le suggestioni importanti del pensiero di Weil che riverberano nella concezione creatrice di Zambrano e di Gaya, c'è il concetto di attenzione. Per Weil questo è il principio focale tanto dell'etica come dell'estetica:

Le poète produit le beau par l'attention fixée sur du réel. De même l'acte d'amour. Savoir que cet homme, qui a faim et soif, existe vraiment autant que moi –cela suffit, le reste suit de lui-même. Les valeurs authentiques et pures de vrai, de beau et de bien dans l'activité d'un être humain se produisent par un seul et même acte, une certaine application à l'objet de la plénitude de l'attention (Weil, 1947: 120).

L'attenzione weiliana rappresenta per Gaya e Zambrano un tema filosofico fecondo, a supporto della scelta del realismo contro il razionalismo imperante nella modernità occidentale, e contro ogni forma di arte o filosofia disumanizzata (dall'astrattismo allo strutturalismo). Il realismo che professano è d'altra parte distante dalla pedissequa e greve riproduzione di ciò che è (anche nella forma della denuncia propria dell'arte ‘impegnata’), poiché concepisce piuttosto la realtà come deposito del sacro (Durante, in Zambrano-Gaya, 2018) e come mistero che trascende, la cui verità si rivela allo sguardo paziente dell'amore.

Osserva Pedro Chacón:

Ambos compartían una similar concepción respecto de la verdad de lo real, de aquello que se deja transparentar tras lo que se nos muestra, y ambos sintonizaban en la actitud que debían mantener su pensamiento y su pintura ante esa realidad: medios pasivos, obedientes y caritativos de su revelación. Cualquier acto creativo es, para María Zambrano y para Ramón Gaya, un acto desvelador del misterio que encierra la realidad, de lo sagrado escondido porque, tanto para uno como para el otro, la realidad es sagrada (Chacón, 2011: 51).

L'accettazione piena della realtà senza belletto, senza moralismo, contemplata nei suoi abissi, deriva anche dalla lettura di Nietzsche, come Gaya riconosce esplicitamente:

Toda virtud, toda calidad, todo valor que no lleva en sí su propio abismo, su propio peligro, incluso su propio lado malo, no me parece algo respetable, completo; de ahí el asco (cada vez mayor) que siento por todos los puritanismos, las bondades, por las buenas cualidades, por los valores... si estos valores se presentan separados, abstraídos, hechos abstracción, sin vida. Todo esto, claro, no es nuevo, pues Nietzsche lo ha visto, o mejor, lo ha sentido mucho antes (Gaya, 2016: 496).

Nell'interpretazione dei nostri due autori, tuttavia, l'attenzione weiliana e il vitalismo nietzscheano si trovano declinati secondo la visione misericordiosa che è presente nella tradizione letteraria e pittorica spagnola. Galdós e Velázquez sono i loro modelli prescelti, autori caratterizzati da una creazione che si nutre dell'attenzione pietosa, a un tempo distaccata e partecipe, nei confronti del reale, e che proprio grazie a questa attenzione risultano capaci di portare alla trascendenza le vite minuscole dei personaggi. Nel suo omaggio a Galdós Zambrano, descrive, affascinata, il metodo di lavoro dello scrittore: la sua osservazione attenta e serena, partecipe e disincantata al contempo, e il suo ascolto benevolo, che gli permette di ritrarre la vita delle strade di Madrid in tutte le sue manifestazioni, sfumature, timbri, colori, dialetti. Analogamente Gaya insiste sulla contemplazione intrisa «de un piadoso amor impersonal» che Velázquez volge alla realtà: l'«atención humildísima» alla natura morta, l'«amoroso desapego» che traluce nei panorami, e soprattutto l'«entrañable proximidad» verso gli esseri umani. Grazie a questa sua prossimità «intensa y fraterna», le sue figure risultano liberate dall'impalcatura del personaggio così come dalla caratterizzazione della persona, per apparire come «seres desposeidos», «llevados a su anónimo rincón vital» (Gaya, 2010: 135; Morey, 2003). Perciò i suoi buffoni non sono grotteschi, fenomeni da baraccone, bensì creature, esseri che vengono accolti e restituiti nella loro unicità, come avviene con la figura della Maribárbola ne *Las Meninas*, che Gaya assimila a «una flor un tanto desproporcionada (a la manera, por ejemplo, de los girasoles), fuera de escala, contrahecha, pero viva, con la legitimidad de la vida y recibiendo muy confiadamente en el rostro la luz tierna, igualadora, del día velazqueño» (Gaya, 2010: 120).

Ma è soprattutto la contemplazione del *Niño de Vallecas* –un quadro molto amato anche da Zambrano (Chacón, 2015)– ad offrire a Gaya l'opportunità di descrivere –in modo magistrale– l'attenzione pura del creatore dai tratti nitidamente weiliani, che diventa celebrazione del mistero della realtà e della sua trascendenza:

En ese rostro tierno, manso, santo, animado por una sutil mueca agríduce, es donde con más limpieza parece producirse el sacrificio de la realidad y también el sacrificio del arte [...] aquí pintura y realidad –sin ser alteradas ni evitadas– parecen trocarse, de pronto, con otra cosa, en algo como un cántico, no un cántico artístico, sino un cántico sagrado [...]. Ante *El niño de Vallecas* Velázquez no actúa en absoluto no se compadece, no se lamenta, no sufre ni se complace, no se burla o ensaña, ya que ha logrado por fin su más perfecta pasividad creadora; a *El Niño de Vallecas* Velázquez lo deja, intacto, vivir, venir a vivir, a estarse entero y verdadero en su gloria de ser vivo, dueño en rotundo de su ser central [...]. Ante esa extraña criatura de Dios, Velázquez permanecerá completamente inmóvil, tenso, sin decir nada, y dejará que hable la criatura misma, o mejor, su ser desnudo, su ser solo, libre, liberado, salvado de sí (Gaya, 2010: 120-121).

Al cospetto del reale, dunque, l’atteggiamento della filosofa e del pittore si mantiene ricettivo e passivo, «no pasa por una actitud avasalladora que intente captarla mediante una técnica, un estilo, un método, o apresarla en una red de ideas, sino sólo a través de un humilde apego y amor a la realidad misma» (Chacón, 2011: 49). In questo senso, Gaya arriva a teorizzare, come si è visto, la ‘passività creatrice’, in cui l’artista a poco a poco rinuncia alla sua «acalorada actividad artística» per fare spazio alla realtà «entregándose a una especie de mansedumbre creadora» (Gaya, 2010: 108). Questo atteggiamento che è proprio dell’autenticità nella creazione ha i tratti della obbedienza e dell’umiltà indicati da Weil:

Si on suspend le travail de l’imagination combleuse et qu’on fixe l’attention sur le rapport des choses, une nécessité apparaît à laquelle on ne peut pas ne pas obéir. Jusque-là, on n’a pas la notion de la nécessité ni le sentiment de l’obéissance. Alors on ne peut pas être orgueilleux de ce qu’on accomplit, quand même on accomplirait des merveilles (Weil, 1947: 55).

Chacón sottolinea molto giustamente come questa concezione della creazione supponga un coinvolgimento personale, un processo di profonda trasformazione e anche di purificazione da parte del creatore: «una purificación personal del propio creador que le posibilita establecer una relación de fusión con la realidad a la que cabe calificar de “mística”, pues no se trata de “entenderla”, sino de serla» (Chacón, 2011: 52). Possiamo leggere anche questa esigenza alla luce del concetto weiliano di decreazione. Così come, secondo la filosofa francese, la creazione del mondo è stata possibile grazie al ritirarsi di Dio per lasciare il posto all’apparizione del creato e alla sua trascendenza nella tensione amorosa («C’est Dieu qui par amour se retire de nous

afin que nous puissions l'aimer. Car si nous étions exposés au rayonnement direct de son amour, sans la protection de l'espace, du temps et de la matière, nous serions évaporés comme l'eau au soleil»; Weil, 1947: 40), analogamente all'essere umano è richiesto un atteggiamento di rinuncia: una sottrazione dell'io, che –nel caso del creatore– implica la rinuncia all'ambizione e all'orgoglio dell'artista, ma anche alla presunzione del progetto o della tecnica, così come al proliferare dell'immaginazione «combleuse de vide» (Weil, 1947: 25). Solo facendo il vuoto, infatti, la realtà può penetrare nell'opera e nell'anima dello stesso creatore, operando in lui una sorta di metamorfosi: «el acto de creación –scrive Gaya– es un acto de metamorfosis, es decir, en que se encarna algo, al dejar, algo, de ser» (Gaya, 2016: 326). Cristina Campo coglie la matrice weiliana di tale concezione della creazione intesa come compenetrazione e intima comunione con il reale, e ne dà una lettura profondamente religiosa nel suo saggio su Gaya:

sicché l'arte stessa non è che un mezzo, una ‘trasparenza’ un ingiudicabile modo di colloquio tra Dio e Dio tramite un uomo che vuole solo *non esserci*. L'arte, scrive Gaya, non è come si è detto una corporeità ma una concavità... L'arte sembra giungere di molto lontano, passare attraverso l'uomo, indi sbarazzarsi dell'uomo come di una corteccia e proseguire. Di qui l'ingombro dello *stile* ‘in cui l'arte si rifugia quando si travia’, dando luogo al carattere, all'espressività, all'*emprise* della persona sulla realtà. Ma nell'artista puro la creazione è nulla più che obbedienza, risposta a quella realtà che vuol essere salvata, fatta trasparente attraverso di lui, attraverso cioè un'anima nuda (Campo, 2008: 15).

María Zambrano, nel suo scritto *La pintura en Ramón Goya*, rimasto inedito e ora pubblicato nel volume della loro corrispondenza, sembra partire da queste considerazioni per fare un passo in più nella direzione dell'autenticità, suggerendo che, attraverso questa nudità dell'anima attenta, possa darsi una circolazione virtuosa tra l'opera e il fruitore: un «rispondersi di echi che si dà qualche volta tra l'arte e la contemplazione dell'arte», come scrive anche Campo. Nella pittura di Ramon Goya –osserva Zambrano– «queda como invisible el pintor. Y más que el pintor mismo, ese “yo” que la mayor parte del arte contemporáneo nos arroja a la cara [...] estamos en la pura libertad, en esa que se gana a fuerza de humildad» (Zambrano-Gaya, 2018: 121, 128). Questa nudità, questa passività creatrice, questa contemplazione attenta che presuppone una metamorfosi, una purificazione del creatore, è a sua volta l'effetto che la sua arte produce su chi la contempla: «El espectador que ha sabido quedarse en su pasmo se siente poderosamente y sutilmente subyugado y atraído, llamado por algo que pide ser seguido: es la pintura en su paso que así lo mueve. Y, si la sigue, entra ya a contemplar» (Zambrano-Gaya, 2018: 123). In questo consiste

—conclude la filosofa— la «virtud catártica y moral» dell’arte, l’«ética que se desprende de toda creación humana». La contemplazione che la pittura autentica esige, sollecita e finalmente provoca, «pone en ejercicio» in chi la osserva un’attitudine corrispondente di autenticità: una condizione o atto in cui si coniugano attenzione e passività —«la máxima vigilancia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo»— e che si crea nel «centro invulnerable» della persona (Zambrano-Gaya, 2018: 24): il luogo dove la solitudine si apre alla comunione.

Riferimenti bibliografici

- Campo, Cristina, *Caro Bul: lettere a Leone Traverso (1953- 1967)*, Milano, Adelphi, 2007.
- Campo, Cristina, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto, 2009.
- Campo, Cristina, *Il sentimento della pittura di Ramón Gaya*, in AA. VV., *Ramón Gaya, Antologica 1948-1999*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2008.
- Chacón Fuertes, Pedro, «Ramón Gaya-María Zambrano: Elective Affinities», *Escritura e imagen*, Vol. 7, 2011, págs. 39-58.
- Chacón Fuertes, Pedro, «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 16, 2015, págs. 28-41.
- Gaya, Ramón (2010), *Obra completa*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Gaya, Ramón, *Cartas a sus amigos*, Valencia, Pre-Textos, 2016.
- Lasaga Medina, José, *Figuras de la vida buena*, Madrid, Enigma Editores, 2006.
- Laurenzi, Elena, *Sotto il segno dell’aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche*, Pisa, ETS, 2012.
- Laurenzi, Elena, *El testimonio de las luciérnagas. María Zambrano y la experiencia de la guerra de España*, in Bea, E. y Fernández Ruiz-Gálvez, E., *Cien años de discurso femenino sobre la guerra y la paz*, Valencia, Tirant humanidades, 2016.
- Laurenzi, Elena, *Il paradosso della libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, Milano, Mimesis, 2018.
- Morey, Miguel, «Las condiciones del pájaro solitario (Invitación a Ramón Gaya)», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 5, 2003, pág. 14-21.
- Ortega y Gasset, José, *Pidiendo un Goethe desde dentro*, en *Obras completas V*, Madrid, Taurus-Fundación Ortega, 2006.
- Rockwell, Gray, *José Ortega y Gasset, el Imperativo de la Modernidad. Una Biografía Humana e Intelectual*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

- Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Austral, 2011.
- Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947.
- Zambrano, María, *Prólogo*, en *Obras reunidas*, Vol. 1, Madrid, Aguilar, 1971.
- Zambrano, María, «A modo de autobiografía», en *Anthropos*, n.º 70/71, 1987, págs. 69-73.
- Zambrano, María, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Zambrano, María, *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1995.
- Zambrano, María, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998.
- Zambrano, María y Laurenzi, Elena, *Dante specchio umano*, Troina, Città aperta, 2007.
- Zambrano, María y Gaya, Ramón, *Y así nos entendimos (Correspondencia 1949-1990)*, Valencia, Pre-Textos, 2018.
- Zambrano, María, *El idiota*, Valencia, Pre-Textos, 2019.

SILENCIO Y METÁFORA EN RAMÓN GAYA

MIRIAM MORENO AGUIRRE

Doctora en Filosofía por la UCM y ensayista

RESUMEN:

Este artículo propone la lectura de dos poemas escritos por Ramón Gaya, bajo el influjo del acontecimiento que marcó un punto de inflexión en la evolución de su obra, a saber: su regreso a Europa, el descubrimiento de Venecia y su decisión de instalarse definitivamente en Italia. Al considerar a Gaya como un pintor que escribe, se aprecia con claridad que sus escritos y sus pinturas se reflejan y se complementan. Aquí el diálogo entre sus poemas y su pintura permite localizar metáforas, analogías y alegorías, claves en la interpretación de su obra, tanto pictórica como escrita.

PALABRAS CLAVE:

Concavidad, encarnación, espera, principio, quietud, vacío.

ABSTRACT:

This article proposes the reading of two poems by Ramón Gaya, written under the influence of the event, which marked a turning point in the evolution of his work, namely: his return to Europe, the discovery of Venice and his decision to settle permanently in Italy. By viewing Gaya as a painter who writes, it is clear that his writings and paintings reflect and complement each other. This dialogue between his poems and his painting allows us to locate the metaphors, analogies and allegories, key in the interpretation of his work, both pictorial and written.

KEYWORDS:

Concavity, incarnation, waiting, beginning, stillness, emptiness.

Como es sabido, el pintor murciano Ramón Gaya, uno de los republicanos españoles que partieron en el barco Sinaia, se propuso poner fin a su exilio mexicano a partir de 1952, cuando vino a Europa camino de Italia. El descubrimiento de Venecia supuso un punto de inflexión en la evolución de su obra. A Italia regresó ya definitivamente de México en 1956 y se estableció en Roma, donde trató con asiduidad a María Zambrano, que a su vez le introdujo en el círculo de la escritora

Elena Croce, hija del filósofo Benedetto Croce¹. Su estancia italiana fue de intensa vida intelectual. Durante ese tiempo abordó el cuadro de tema y su apuesta por la pintura como encarnación de lo real, un reto pictórico descomunal, que podía parecer casi una provocación o un gigantesco malentendido, como él mismo pudo constatar en su primera exposición de 1960, en la galería Mayer, cuando por fin regresa a España después de veintiún años de exilio. José Bergamín pronunció unas palabras el día de la inauguración, pero como observa Juan Manuel Bonet: «no era aquel un momento madrileño muy adecuado para que se apreciara el tipo de pintura que Gaya hacía, ni el tipo de actitud hacia el arte que propugnaba. El muro de silencio, por parte sobre todo de la crítica más militante vanguardista, fue tremendo» (Bonet, 2005: 18). Quizá este desencuentro con el mundo de la cultura española en su regreso a Madrid después de tantos años fue una de las principales razones por las que nunca puso del todo fin a su peregrinaje, ya que alternó temporadas en España con otras en París, Aix-en-Provence, Venecia o Florencia, sin perder de vista Roma, que había sido su ciudad estable. Fue allí donde vivió sus últimos años de exiliado y donde mantuvo abierta su casa-estudio en la que llevó a cabo algunas de sus obras mayores.

En 1959 Gaya escribió *El sentimiento de la pintura*, traducido al italiano un año después por Leonardo Cammarano (Gaya, 1960a). Recientemente, fue de nuevo publicado en Italia con traducción de Laura Mariateresa Durante (Gaya, 2015). El ensayo nace del hechizo que provoca en él Venecia y de su fascinación por las obras de los maestros venecianos. En aquellos años culmina una fase de maduración creadora iniciada al comienzo del exilio. Sobre sus estancias en Venecia, Gaya ha dejado anotaciones en el *Diario de un pintor* (2010: 395), tanto de su primer viaje en 1952 en compañía de Juan Gil-Albert, Concha Albornoz y su amiga Clara James, como de su segundo y definitivo viaje a Europa en 1956. También dejó constancia en su diario de sus escapadas desde Roma a la *Serenissima* –como a él le gustaba llamarla–, impresiones que encontramos igualmente en *Cartas a sus amigos* (2016).

En 1970, junto al Campo de' Fiori, cercano al *palazzo* Farnese y a la Via Giulia, Gaya adquirió un estudio en el Vico del Giglio, donde pasaba largas temporadas estivales pintando y escribiendo. Su relación más cercana y asidua desde 1956 hasta 1965 fue la que mantuvo con María Zambrano, a quien le unían lazos de afecto e intelectuales, que se habían ido estrechando desde los días de las Misiones

¹ Allí conoció a personalidades como Italo Calvino, Alberto Moravia, Natalia Ginzburg, Nicola Chiaromonte, Pietro Citati, Elémire Zolla, Cristina Campo y Leonardo Cammarano. Igualmente conoció al escultor Giacomo Manzú y al valenciano Carmelo Pastor, becado en la Academia de Roma, al que trató con asiduidad, así como al poeta Enrique de Rivas, sobrino de Manuel Azaña. Posteriormente entabló amistad con el filósofo Giorgio Agamben, a quien prestó su estudio de Roma durante unos años. Véase J. Muñoz Millanes, *La Venecia de Ramón Gaya* (2015).

Pedagógicas y la revista *Hora de España*, quizá las empresas culturales más relevantes de la Segunda República, en las que ambos fueron activos colaboradores. Testimonio de su cercana amistad es, además de su diario, el epistolario *Y así nos entendimos* (2018). Por su parte, la filósofa escribió textos fundamentales sobre las obras del pintor (2012). En 1971 se publicó en italiano y en Italia *Velázquez, pájaro solitario*, considerado su ensayo mayor, que fue galardonado con el premio *Inedito*. Mientras se lo permitió su salud y hasta los noventa años, Ramón Gaya siguió disfrutando de largas temporadas en su estudio de Roma, donde pintó algunos de sus cuadros más emblemáticos. En definitiva, se puede concluir que Italia fue para él su segunda patria.

Muchos de los cuadros pintados en Italia entre los años 1956 y 1960 fueron expuestos en la citada galería Mayer de Madrid. En la muestra se incluían veintidós óleos, dieciocho pasteles, treinta y un gouaches y catorce dibujos (1960b). Uno de esos óleos era *La pintura surgiendo del agua de Venecia*, una obra cuyo rastro se ha perdido. Sobre esta alegoría hay documentado un gouache de 1958, titulado *El nacimiento de la pintura* [fig. 1], en el que vemos a una figura femenina emergiendo de unas aguas que bien podrían ser las de un canal veneciano.

Esta imagen preludia lo que Gaya escribió un año después en *El sentimiento de la pintura*: «Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura» (2010: 43). Otros cuadros que igualmente podían verse en esta exposición eran *La sed* y *La pintura ofreciendo agua a sus protegidos*. Cuadros de tema² sobre el motivo del agua que, como sabemos, es la metáfora gayesca de la génesis de la pintura, sin olvidar la significativa alusión a la sed y a la mujer³. Sobre la mujer y el agua hay un dibujo de 1950, titulado *Mujer sacando agua del pozo*, y un óleo de 1960, donde *La Samaritana* ofrece a Jesús de Nazaret el agua fresca del pozo, así como un gouache, *Lavandera en el Tajo*, de 1961, ya posterior a la exposición. El motivo del cuerpo de la mujer y su trato cotidiano con el agua es una constante de la obra de Gaya. Otras metáforas e imágenes alegóricas de la pintura y analogías se pueden reconocer en su escritura, tanto en poesía como en prosa. Es llamativo constatar hasta qué punto

² Gaya aborda el cuadro de tema –lo más difícil de pintar, según él decía–, a partir de la revolución que produjo en él su encuentro en Venecia con la maestría y la grandiosidad de la pintura de Tiziano y de Tintoretto, que no le tenían miedo ni a los temas clásicos de la literatura, de la mitología, ni a los temas religiosos. Véase Ramón Gaya (2007: 192 y 357).

³ Gaston Bachelard indica que la mujer es el ideal de la naturaleza humana y «el ideal que el hombre plantea ante sí mismo como el Otro esencial, y lo feminiza porque la mujer es la figura sensible de la alteridad; por eso casi todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres». Véase G. Bachelard, *La poética de la ensueñación* (2002: 58). Por otra parte, el mismo autor destaca que la imagen material del agua es esencialmente femenina. Véase Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (2002: 27).

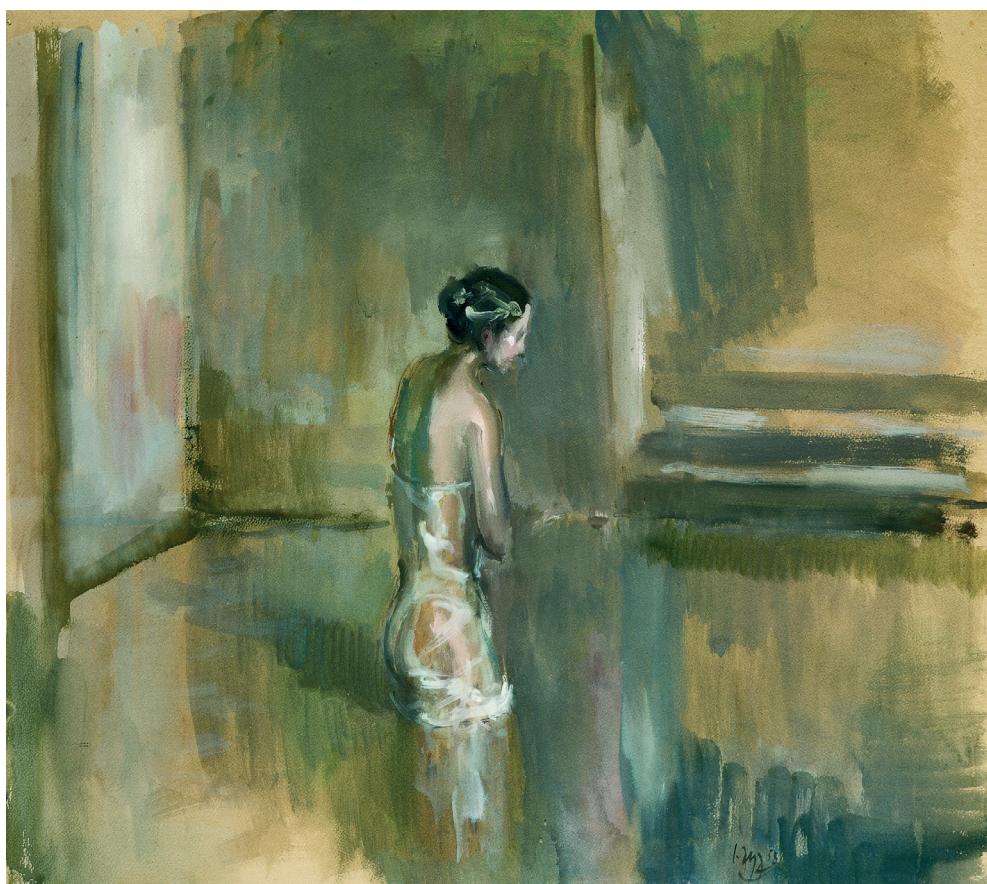


Fig. 1. *El nacimiento de la pintura* (1958) [gouache]

desde los comienzos de su trayectoria, su pintura y su escritura están estrechamente relacionadas. De hecho, Ramón Goya se definía a sí mismo como «un pintor que escribe» (2007: 31 y 384) y en su diario daba cuenta de su vida como pintor, del pintar que era su verdadera vocación. Aunque él, por otra parte, sostenía que su intención no era teorizar ni se consideraba propiamente un ensayista, lo cierto es que publicó tres magníficos libros de ensayo: los dos ya mencionados *El sentimiento de la pintura* de 1960, *Velázquez, pájaro solitario* de 1969 y el tercero *Naturalidad del arte y artificialidad de la crítica* de 1996. Afirmaba que escribía, sencillamente, para aclararse a sí mismo sus «sospechas» y poner cierto orden a sus meditaciones. Sus escritos nos muestran dos facetas suyas: la del creador de una inmensa obra

pictórica y la del contemplador de mirada privilegiada que cultiva el amor por las artes. Giorgio Agamben lo dice con claridad: «se puede afirmar de los escritos de Gaya lo que se ha afirmado de los aforismos de Nietzsche; a saber, que aunque son asistemáticos y fragmentarios, contienen más rigor que muchos tratados de estética» (2006: 49). Un rigor y una coherencia verificables tanto en sus pinturas como en sus escritos que dialogan, se interpelan, se reflejan y se complementan a la luz de esa otra modernidad que él defendió.

De 1927 son los cuatro poemas en prosa de un jovencísimo Ramón Gaya con dieciséis años, publicados en la revista *Verso y Prosa*⁴. A partir de aquí siguió cultivando la poesía no solo como lector o amigo de poetas⁵ sino también como verdadero poeta él mismo, autor de notables poemas⁶. De su poesía nos interesan ahora los versos motivados por el sentimiento pictórico a partir de la experiencia italiana, como este soneto de 1974, escrito en Roma y titulado «El Tevere a su paso por Roma» (2010: 628):

El Tevere se extiende como el brazo
de una madre cansada y perezosa;
sus aguas son de carne entreverdosa
y es blando el ademán, antiguo el trazo

de esa línea curvada de su abrazo;
no es un río presente, es una fosa,
es una tumba viva y temblorosa
que va hundiéndolo todo en su regazo;

y el pescador inmóvil, silencioso,
el *froccio* casi lírico, la rata
repentina, las putas ambulantes,

un pájaro saltando, un *cane* ocioso,
un lujo de basuras –vidrio, lata–,
le bordan dos orillas delirantes.

⁴ Ramón Gaya, «Maternidad falsa; Mañanas blancas; Tarde; Viaje», *Verso y Prosa. Boletín de la joven Literatura*, n.º 7, Murcia, julio de 1927, p. 1, en *Obra completa, «Poemas en prosa»* (2010: 328-329).

⁵ Gaya frecuentó a los poetas Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, José Bergamín, Jorge Guillén y otros poetas de la Generación del 27. En México trató a Octavio Paz y a Tomás Segovia, a quién le unió una estrecha amistad. Años más tarde frecuentó igualmente a Francisco Brines, Eloy Sánchez Rosillo, Juan Manuel Bonet, José Rubio Fresneda y Andrés Trapiello, entre otros.

⁶ Ramón Gaya, «Algunos poemas» y «Otros poemas» (2010: 613 y 643). Existe una selección de Andrés Trapiello en *Algunos poemas* (1991).

Se diría que esta imagen de las aguas de carne «entreverdosa» del río, como el brazo de una madre que todo lo hunde en su regazo, alude al poderío de la pintura para abrazar y encarnar lo real. De este modo el Tíber no es únicamente un cauce fluvial, sino una fosa o «tumba viva», expresión que abarca dos sentidos tan opuestos como muerte y vida. Las dos figuras, el pescador silencioso e inmóvil y el *froccio*⁷ casi lírico, junto con los otros habitantes del entorno, bordan, adornan, perfilan las dos orillas, márgenes cochambrosos y descuidados del río. Pero en el centro del poema está la imagen del río como el regazo cóncavo de la madre, y la alusión a la inmovilidad y el silencio, algunas claves de la poética que comparten la pintura y los escritos de Gaya. Así lo sugiere un cuadro suyo que parece remitir al poema. Se trata del óleo de 1979 *Castel Sant'Angelo* [fig. 2], en el que aparece en primer término un pescador solitario e inmóvil, silencioso y esperante ante el reflejo del castillo en las aguas del Tíber, cuya imagen está vuelta del revés, como si se estuviera hundiendo en su cauce, la cavidad que es como el *regazo*, según define la palabra «regazo» el diccionario de la RAE: «cavidad que forma, entre la cintura y las rodillas, la falda de una persona sentada».



Fig. 2. *Castel Sant'Angelo* (1979) [gouache]

⁷ Homosexual en italiano.

Precisamente, una de las insistencias de Gaya es el motivo de la mujer sentada. Hay una acuarela extraordinaria de 1927, titulada *Mujer sentada* [fig. 3] en la que vemos, en efecto, a una mujer madura que descansa en una modesta silla de madera, y cuya actitud podría expresar la natural relajación en un entorno íntimo, con la barbilla apoyada sobre la mano izquierda, mientras la otra mano reposa indolente en su regazo.



Fig. 3. *Mujer sentada* (1927) [acuarela]

Es indudable que esta acuarela tenía una significación especial para el pintor, ya que aparece también en el *Homenaje a una acuarela de 1927*, de 1987. Especial significación y gran valor afectivo porque se trata del retrato de su madre, Josefa Pomés, pintado un año antes de que ella muriera, en septiembre de 1928, cuando él

no había cumplido aún los 18 años⁸. Y Ramón, su único hijo, sentía por ella verdadera devoción, como leemos en esta anotación de 1961 en Roma: «Mi madre no era para mí una persona, sino un lugar, un *lugar* seguro; perdido ese lugar, uno va dando bandazos de un sitio a otro, sin *sitio*, sin dónde caernos muertos. Todo el terror de la muerte desaparecería si pudiéramos morir en los brazos de nuestra madre; sería *ése* en el momento que más necesitaríamos tenerla a nuestro lado» (2010: 593; las cursivas son de Gaya). Los brazos de la madre son el lugar hospitalario al que anhela retornar el hijo para cobijarse en el temido instante de la muerte. Cabría pensar que la imagen recuerda a la Piedad, o la *Pietà* en italiano, la iconografía renacentista de la Virgen María que sostiene en su regazo al hijo muerto. La más célebre es probablemente el grupo escultórico que está en la Basílica de San Pedro del Vaticano, realizado en mármol por Miguel Ángel. Hay otras obras maestras sobre la *Pietà*, como el último cuadro de Tiziano, al que Gaya consideraba junto con *Las Meninas* su pintura favorita, tal como decía en una carta desde Venecia en 1952⁹, y sobre el que realizó un pastel en 1978, titulado *Pietà. El último Tiziano* [fig. 4].

Sea como fuere, el amor de la madre relacionado con la vida y la muerte late en las asociaciones del río con la tumba y el regazo, como si en «El Tevere a su paso por Roma» hubiera una identificación entre el punto final de la tumba con el vientre de la madre, lugar del inicio de la vida, y como si la idea de retorno a un principio estuviera implícita en estas analogías. Es más, al llegar a Venecia escribió: «Yo no había venido a visitar esta ciudad, sino a *tocarla*, y no como una reliquia o una llaga dudosa, sino a tocarla *como a un nido*, como a un principio. Y para tocarla (...) necesitaba llegar hasta su centro, hasta su vientre materno» (2010: 35; las cursivas son de Gaya). La idea de principio en Gaya es una de las claves de su poética, como se puede apreciar en su entrevista con Andrés Trapiello en 1988: «Se trata de terminar esta vida y esta vocación en algo vivo, es decir, en algo completamente

⁸ Josefa Pomés era una mujer refinada y cultivada, hermana del escritor y periodista Ramón Pomés, que llegó a ser director del diario *La Vanguardia*. Las fuentes relativas a las circunstancias biográficas de Ramón Gaya provienen directamente del propio pintor, así como de su esposa Isabel Verdejo. Igualmente se pueden consultar en las entrevistas publicadas en *Ramón Gaya de viva voz* (2007), en *Obra completa* (2010: 957-966), así como en Miriam Moreno Aguirre, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya* (2018: 27-53). Por su parte, Andrés Trapiello ha ido haciendo a lo largo de los años acopio de sus conversaciones y relación personal con Ramón Gaya en *Salón de pasos perdidos*, el conjunto de sus diarios. Un resumen de esta amistad se puede consultar en Andrés Trapiello, *Do fiur* (2000: 111-113).

⁹ «Uno de los Tiziano (*La Pietà*), aunque es de la última época, creo, es como *Las Meninas*, el trozo de pintura que más me ha impresionado. [...] La Virgen es una mujer ya bastante vieja, con un dolor tan *maduro*, tan firme, de *piedra fría*, de tan concentrado, de tan sabio». Véase Ramón Gaya, «Carta a Laurette Séjourné y Tomás Segovia», Venecia, 22 de julio de 1952, en *Cartas a sus amigos* (2016: 252-253; las cursivas son de Gaya).



Fig. 4. *Pietà. El último Tiziano* (1978) [pastel]

original, naciente. Es decir, en vez de llegar a una maestría, donde hay que llegar es a un principio» (2007: 278). Y en *El sentimiento de la pintura* leemos: «Me parecía haber topado, al fin, con el manantial antiguo, femenino, tibio, húmedo, materno, de la pintura; un manantial que luego se abría y fluía en dos ramales» (2010: 39). La pintura, de nuevo asociada con el agua, brota de un manantial femenino y materno cuyo cauce se divide en dos brazos, como los ríos. Y de nuevo al final del mismo texto, una vez más la analogía entre el agua como elemento primordial y la madre:

«El hombre artista-creador (...) es consciente de esa dificultad de encarnación en lo real, y solo entra en su espesura de bosque conducido por un brazo muy firme, casi materno, fundamental, elemental. Para el pintor, ese elemento conductor es... *lo acuoso*, que lentamente, parece ir deletreándole lo demás, lo total» (2010: 51; las cursivas son de Gaya). Aquí *lo acuoso*, asociado al brazo firme de la madre, es lo que guía al artista-creador que persigue la encarnación de lo real. Manantial, nido, regazo, vientre o matriz, lugar creador de vida, metáforas de un principio que Ramón Gaya anhelaba alcanzar.

Por otra parte, la acción o, mejor dicho, la no acción y el efecto de esperar, apenas sugeridos en la postura del retrato de la madre de Gaya, se hace patente en el caso de las figuras femeninas del *Homenaje a Carpaccio*, de 1951 [fig. 5].



Fig. 5. *Homenaje a Carpaccio* (1951) [gouache]

De este cuadro –del que conocía únicamente reproducciones, ya que no vio el original hasta su primera visita al Museo Correr en julio de 1952¹⁰–, le atrae especialmente lo que él llama su «milagroso primitivismo poético» y el «saber vital» del vacío silencioso que sugiere el gesto perezoso de las damas venecianas, esa especie de apatía, melancolía o acedia, como si la espera fuera un motivo implícito en esta y en otras tantas obras a lo largo de la trayectoria de nuestro pintor, ya que la mujer sentada, a partir de la mencionada acuarela de 1927, aparece en, al menos, diecisésis obras. Entre estas cabe destacar de nuevo la imagen de Josefa Pomés, *Mi madre. De un retrato de Miralles*, de 1981, así como dos homenajes de 1994, realizados sobre el retrato de Rubens: *Helena Fourment con sus hijos*. La huella de la espera se puede reconocer igualmente en los cuadros de las prostitutas, un motivo que atraviesa la obra de Gaya desde sus comienzos en 1923. En la imagen de estas mujeres que parecen estar a la espera, cubiertas con apenas una bata o, sencillamente, desnudas, el pintor alude a una pasividad o despreocupación ociosa, melancólica, casi de aburrimiento, y cabría pensar que en ellas Gaya percibe, igual que en el cuadro veneciano de Carpaccio, «la historia profunda de un vacío» (2010: 37).

Ahora bien, el motivo de la espera adquiere un significado más específico cuando alude al estado anímico que precede a la mirada constituyente. Y el silencio de la espera es la renuncia al ruido del mundo y la búsqueda de la soledad necesaria para que un creador pueda hacer un hueco, una concavidad, un vacío en lo más íntimo suyo. Porque la quietud y el silencio de la espera es la condición de posibilidad o el requisito de la atención extrema que exige toda experiencia estética y toda contemplación. Entre 1956 y 1994 Ramón Gaya realiza más de veinticinco obras sobre el instante en que ciertos visitantes de un museo se aproximan a una obra maestra y la contemplan (Moreno, 2018: 165). En todos estos cuadros, como sucede en *La Pietà. El último Tiziano*, de 1978, el pintor capta con precisión el recogimiento y la receptividad del espectador ante el cuadro contemplado. La quietud y la calma reflejan ese estado de asombro o de pasmo que anuncia la contemplación, en la que se funden la atención extrema y la pasividad¹¹. María Zambrano lo describe así:

Y este quedarse, que es quedarse en calma y en silencio –en el de dentro también–, supone un sobrepasar un cierto pasmo aceptándolo, que así en el pasmo sucede. El pasmo, en el que la conciencia se retrae apegándose al alma, juntándose con ella. Y entonces los sentidos se ensanchan, pues se llenan y se afinan, la mirada seutiliza recorriendo el interior de esta presencia que es también su exterioridad, pues pintura es. [...] Y este estado

¹⁰ Ramón Gaya, *Diario de un pintor*, Venecia, 2 de julio de 1952 (2010: 401).

¹¹ Gaya reflexionaba sobre la contemplación: «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». Véase Ramón Gaya (2007: 224; las cursivas son de Gaya).

de pasmo, en lo que tiene de extático, cede y se deshace, se resuelve en contemplación. [...] Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo (2012: 138-139).

En efecto, el rasgo común que vemos en todas estas pinturas de los visitantes en los museos es la inmovilidad de los contempladores ante los cuadros con una paciente quietud silenciosa, como si su admiración y asombro fueran tan extremados como un pasmo que deja en suspenso la razón, a la espera de recibir, acoger e interiorizar la realidad encarnada en la pintura, porque Gaya precisa que el espectador o la espectadora han de «acercarse a las obras de arte y esperar de ellas la devolución de ese secreto de la realidad» (2007: 363).

Rudolf Otto, a propósito del maestro Eckhart, estudia la metodología de la contemplación, según un escrito de Lutero titulado *Cómo se ha de orar*, donde el punto de partida es la espera, junto a la exigencia de «desembarazarse de cualquier asunto extraño» (2014: 291-292), con el fin de quedar totalmente libre para la meditación. De un modo parecido, Gaya indica que la contemplación sin ignorancia no tiene lugar, ya que la recepción de la obra no es posible si hay un esquema preconcebido (2007: 89)¹². Por otra parte, Simone Weil, autora a la que le dedicó su trabajo de licenciatura Giorgio Agamben y de la que Gaya era un ferviente lector, concebía la atención como el acto de percepción estética por medio del cual los espectadores se unen al objeto de su contemplación, tras haber permanecido en la inmovilidad, a la espera. Weil consideraba la atención como una virtud al ser el estado previo y necesario de toda mirada creadora, cuyos rasgos son análogos a la contemplación místico-religiosa. Dicho con las palabras de la autora de *La gravedad y la gracia*: «la atención extrema es lo que constituye en el hombre la facultad creadora, y no hay atención extrema que no sea religiosa» (1994: 125). La atención es principalmente un estado receptivo que consiste en dejar el hueco para que las cosas entren, lo que exige de una espera paciente asociada a una suspensión de la actividad mental, y dejando un vacío que, como asegura Weil, está íntimamente relacionado con la gracia, ya que: «la gracia colma, pero no puede entrar más que allá donde hay un vacío para recibirla, y es ella la que hace ese vacío» (1994: 31).

Por tanto, la espera silenciosa es el estado anímico necesario para alcanzar esa atención extrema y la receptividad que Gaya asocia también con la pasividad, el abstenerse de hacer o la mansedumbre. Así lo indica en el soneto titulado precisamente «Mansedumbre de obra», de 1978 (2010: 635-636; las cursivas son mías):

¹² En *El sentimiento de la pintura* el pintor afirma que se trata de una «ignorancia viva», «sabiduría primera» o «voz de origen» (2010: 34).

Acude entero el ser, y, más severa,
también acude el alma, si el trazado,
ni justo ni preciso, ha tropezado,
de pronto, con la *carne* verdadera.

Pintar no es acertar a la ligera,
ni es tapar, sofocar, dejar cegado
ese *abismo* que ha sido encomendado
a la sed y al silencio de la espera.

Lo pintado no es nada: es una cita
—sin nosotros, sin lienzo, sin pintura—
entre un algo escondido y lo aparente.

Si todo, puntual, se precipita,
la mano del pintor —su mano impura—
no se afana, se aquietá *mansamente.*

La mansedumbre es, en efecto, una receptividad pasiva que se da en medio de la calma serena, silenciosa, paciente y madura del que espera, tal como dice maravillosamente Eloy Sánchez Rosillo en estos versos de su poema «La Espera» (1980: 24): «Y vaga por el cuarto, / decidido a esperar a que madure el tiempo / en que la viva realidad que ansía, / dulcemente, sin lucha, se le entregue».

A la sed y al silencio de la espera les ha sido encomendado un abismo, un vacío. En 1945 Ramón Gaya había escrito en «Homenaje a Velázquez»: «el arte es un vacío, un sitio, un lugar al que se asoma el ser humano no para comprender las cosas y comprenderse, sino para sentirse [...]. Porque el arte no es, como se pensó, una corporeidad, sino una *concavidad*» (2010: 60; las cursivas son mías). Un lugar para sentirse, un vacío, una *concavidad*. Leonardo Cammarano nos ayuda a descifrar la noción gayesca de *concavidad*, a partir de la distinción entre el yo creador y el yo empírico. Para Cammarano el primero es el «yo cóncavo» e intensivo y el segundo, el «yo convexo» o extensivo (2008: 29-30). Por consiguiente, la *concavidad*, según este autor, es la condición de la creación: «*Una concavidad de silencio.* En un momento he podido creer que eso era el arte. (Y lo es en definitiva), pero una *concavidad de silencio* es en realidad lo vivo. El arte, si es vivo, participa de esa condición» (2010: 579; las cursivas son mías). Además, para Gaya concavidades pueden ser tanto la música como una escultura, incluso el lienzo y la obra misma. También un pozo, una cueva, un nido, un regazo maternal, la naturaleza en su totalidad o, sencillamente,

un paisaje, la ciudad de Venecia o una copa de cristal. La *concavidad*, ese hueco vacío como la palma de la mano del mendigo, como la mano vacante del pintor que espera *sin hacer* nada, en silencio, a que acuda la realidad viva. Ciertamente, como observa con acierto Eduardo Chamorro (2011), la expresión «*concavidad de silencio*» condensa lo esencial del pensamiento de Gaya sobre el arte, en el que la imagen de la «*concavidad*» es una metáfora, una imagen matriz y un hilo conductor de su universo simbólico. Así lo expone el propio pintor: «Ese misterio, ese secreto que yo quisiera recoger en mi pintura, mejor dicho en mi obra –literaria o pictórica–, no se puede desvelar nada más que con la metáfora» (2007: 213).

Según Ortega y Gasset (2002), el metaforizar consiste en la trasposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental, que es el que confiere a un poema el carácter de profundidad y de intimidad. Con este mecanismo, observa el filósofo, se perturba nuestra visión natural de las cosas, de tal modo que aflora una nueva interpretación sentimental como una operación que supera la estructura real de las cosas al desrealizar, captando algo que de ordinario nos pasa inadvertido. Ese algo es el valor sentimental de las cosas. La metáfora desrealiza, lo que dicho en el lenguaje gayesco sería que la metáfora salva lo real al captar un «algo» que no percibimos en la vida ordinaria y ese «algo» es lo que Gaya llama el misterio de la realidad. No obstante, la metáfora, para el pintor, no expresa, sino que borra: «La metáfora no quiere, en absoluto, caracterizar, expresar, y claro, mucho menos aún, adornar la realidad, sino borrar en ésta todo lo externo, lo aparente, y que pueda surgir entonces, ya sin trabas, lo suyo más recóndito» (2010: 494). Cabría decir, por tanto, que la metáfora es el puente entre ese «algo escondido y lo aparente», un puente entre lo invisible y lo visible, por su virtualidad de un borrar que no es expresión sino silencio. Así lo dejó escrito Gaya: «Pero todo *eso otro* vendrá siempre dicho con una voz tan queda –en una voz, diríamos, de imagen, en una voz de metáfora–, en una voz que no es voz, sino *visión*, casi como una silenciosidad» (2010: 233). La metáfora es la voz de imagen, es silencio y es, además, el puente o el abrazo que reúne pintura y poesía en la obra de Ramón Gaya.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», traducción de Tomás Segovia, en VV. AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, julio-septiembre de 2006, La Pedrera, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, págs. 49-57.
- Agamben, Giorgio, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Milano, 2017, págs. 18-19.

- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bonet, Juan Manuel, *Una copa de agua*, Murcia, Museo Ramón Gaya/Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- Cammarano, Leonardo, «*Gaya, l'eleganza del realismo / Gaya, la elegancia del realismo*». «*Il problema dell'eleganza / El problema de la elegancia*», traducción de Isabel Verdejo, en VV.AA., catálogo de la exposición antológica de Ramón Gaya, Murcia, Instituto Cervantes de Nápoles / Museo Ramón Gaya, 2008, págs. 19-34.
- Chamorro Romero, Eduardo, «Contemplación artística y escucha analítica. A propósito de *Velázquez, pájaro solitario de Ramón Gaya*», en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, págs. 77-98.
- Durante, Laura Mariateresa, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013.
- Gaya, Ramón, *Il sentimento della pittura*, traducción de Leonardo Cammarano, Roma, De Luca Editore, 1960a.
- Gaya, Ramón, *Catálogo de la exposición celebrada en el mes de abril*, Galería Mayer, Madrid, 1960b.
- Gaya, Ramón, *El sentimiento de la pintura*, Madrid, Ediciones Arión, 1960c.
- Gaya, Ramón, *Velázquez, pájaro solitario*, Barcelona, RM, 1969.
- Gaya, Ramón, «*Velazquez passero solitario*», *Conoscenza Religiosa*, Florencia, n.º 1, 1971, págs. 64-79.
- Gaya, Ramón, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Gaya, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- Gaya, Ramón, *Obra completa*, edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Gaya, Ramón, *Il sentimento della pittura*, traducción de Laura Mariateresa Durante, presentación de Ana María Leyra, Chieti, Solfanelli, 2015.
- Gaya, Ramón, *Cartas a sus amigos*, edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Andrés Trapiello, Valencia, Pre-Textos, 2016.
- Gaya, Ramón y Zambrano, María, *Y así nos entendimos. María Zambrano – Ramón Gaya (Correspondencia 1949-1990)*, edición al cuidado de Isabel Verdejo y Pedro chacón, epílogo de Laura Mariateresa Durante, Valencia, Pre-Textos, 2018.

- Moreno Aguirre, Miriam, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos y Fundación Amado Alonso, 2018.
- Muñoz Millanes, José, *La Venecia de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2015.
- Ortega y Gasset, José, «Ensayo de estética a manera de prólogo», en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe, 2002, págs. 151-158.
- Otto, Rudolf, *Mística de Oriente y Occidente. Sánkara y Eckhart*, traducción y notas de Manuel Abella, Madrid, Trotta, 2014.
- Sánchez Rosillo, Eloy, «La espera», *Homenaje a Ramón Gaya*, Editora Regional de Murcia, 1980, p. 24.
- Trapiello, Andrés, *Do fuir*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 111-113.
- Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*, traducción de Jesús Pendás, Benito y Alejandro del Río Herrmann, Madrid, Caparrós editores, 1994.
- Zambrano, María, «La pintura en Ramón Gaya», *Ínsula*, n.º 100, Madrid, 1960, págs. 3 y 7. Véase también *Algunos lugares de la pintura*, edición revisada y notas de Pedro Chacón, Madrid, Eutelequia, 2012, págs. 136-144.

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 *téχνη*, 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 alfábeticamente y la lectura se convirtió en una práctica social, es decir, desde que las palabras quedaron encerradas «tíránicamente 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 alfábética 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 insita 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 postmoderna 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 veinteañero 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, aírea 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 arrobo, 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 progresá 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 remedio 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 lo 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, móvil» (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, omnicomprendible 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 (Marín, 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 sacratilización 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 (Vasiliu, 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 esquiva 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). Sucecede 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 pétrea 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 sustraer 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 entreentir, 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 suspeso, 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 poesia», 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 artificio», *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, artifices 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 mimèsis», *Journal de Psychologie*, n.^o 2, 1975, págs. 133-160.
- Virno, Paolo, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

LA MÚSICA Y RAMÓN GAYA

PEDRO SANZ AYALA

*Profesor Superior de Viola, Violín y Música de Cámara.
Conservatorio de Música de Murcia.
Licenciado en Historia del Arte.
Violista del Cuarteto Saravasti.*

RESUMEN:

El presente artículo trata de la importancia que tuvo la música en la vida y en la obra de Ramón Gaya: cómo influyó en la creación de su obra y cómo se refleja en ella, en su pintura, en su literatura, en su poesía. Veremos la admiración y el entusiasmo que Gaya sentía hacia la música y hacia algunas de sus principales figuras, la influencia que tuvo en su obra y la gran cantidad de escritos y pinturas con temática musical que Gaya nos legó. Gaya fue un creador y un artista completo. Pintor, escritor, ensayista, poeta... Y la música siempre estuvo presente en su vida y en su obra.

PALABRAS CLAVE:

Ramón Gaya, música, Victoria de los Ángeles, Salvador Moreno.

ABSTRACT:

This article deals with the importance that music had in the life and work of Ramón Gaya: how it influenced the creation of his work and how it is reflected in it, in his painting, in his literature, in his poetry. We will study the admiration and enthusiasm that Gaya felt towards music and towards some of its main figures, the influence of the music on his work and the large amount of music-themed writings and paintings that Gaya left us. Gaya was a complete creator and artist. Painter, writer, essayist, poet ... And music was always present in his life and in his work.

KEYWORDS:

Ramón Gaya, music, Victoria de los Ángeles, Salvador Moreno.

La música. ¿Por qué la música? Ramón Gaya (1910-2005) es conocido por todos por su pintura. Los que lo trataron un poco más en profundidad o aquellos que se han adentrado en su obra de un modo más amplio, saben sobradamente que también fue poeta, escritor y ensayista, y que, además de su pintura, su literatura y sus escritos

forman una parte fundamental de su arte, de su creación. Pero ¿dónde se encuentra la música dentro de ese arte? Gaya fue un *artista del Renacimiento*, un artista completo, así que un creador total como él no podía dejar de lado el arte de la música.

A partir de este planteamiento, el presente artículo tiene por objetivo demostrar la importancia que la música tuvo en la vida y en la obra de Ramón Gaya. A través de sus textos y sus pinturas se analizará el entusiasmo que él sentía hacia algunas figuras de la música y el papel determinante que ésta desempeñó para la creación de su obra.

Investigar qué valor, qué papel juega la música en la obra de Gaya es sumamente revelador, ya que la música es quizás la gran olvidada dentro de su arte. En 2011 realicé una exhaustiva investigación sobre la importancia y la influencia que tuvo la música en la vida y en la obra de Ramón Gaya. Dicho trabajo fue el primero en abordar este campo de estudio¹.

Las fuentes empleadas en este artículo son, por un lado, las pinturas de contenido musical de Ramón Gaya, y por otro, su obra literaria, en especial los textos en los que la música está presente. Particularmente importantes han sido tres referencias: *Obra completa*, publicada en 2010, que recoge por primera vez todos los escritos de Gaya en un solo volumen; *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, editada en 2007, que reúne una selección de entrevistas en las que Gaya habla en primera persona de diversos aspectos relacionados con su vida y con su obra; y *Cartas de Ramón Gaya*, de 1993, que presenta epístolas de Gaya destinadas a diferentes amistades.

1. Cultura, arte y música

Desde su infancia en Murcia, la vida de Gaya siempre estuvo rodeada de arte y cultura. Sus padres, de origen catalán, se instalaron en Murcia por motivos laborales. Salvador Gaya dibujaba y diseñaba etiquetas para botes de conservas en su taller de litografía. Era culto, ilustrado, amante de la literatura y de la música, en especial de

¹ Sanz, Pedro (2011). *La música en la obra de Ramón Gaya (1910-2005)*. Trabajo Fin De Máster en Investigación Musical presentado en el Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica, de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia. Quiero agradecer a la tutora de dicho TFM, la doctora M.^a Esperanza Clares, cuya ayuda fue esencial para poder llevarlo a cabo. Igualmente, mostraré mi gratitud al Museo Ramón Gaya de Murcia, a su entonces director Manuel Fernández-Delgado, a todos los amigos de Gaya que me fueron mostrando su fascinante figura: Pedro Soler, Pedro Serna, Juan Ballester, José Rubio, y, de una forma muy especial, a Isabel Verdejo, Cuca para los amigos, viuda de Gaya, a la que consulté datos que nadie más podía saber, que sólo ella conocía. Ella fue fundamental para mi trabajo.

Richard Wagner, lector de Tolstoi, Nietzsche y Galdós. Poseía una biblioteca que su hijo siempre tuvo a su disposición. Gaya creció en este ambiente familiar apasionado por la cultura, la música, la pintura y la literatura. Además, tuvo un hermano mayor, un pequeño violinista, Ernesto, que falleció a los siete años, apenas unos meses después de nacer Ramón. Esto le respondía a Andrés Trapiello en una entrevista en 1988:

Teniendo yo unos meses, murió un hermano mío de siete años, que era un poco un niño prodigo, pues tocaba el violín. Bueno, tocaba a Bach [...]. Mis padres no se consolaron nunca de esa pérdida, además porque mi padre era un gran aficionado a la música... Mi padre era un obrero, un litógrafo, «maquinista litógrafo» se llamaba entonces. Venía de esa tendencia de obreros litógrafos, grabadores, impresores, con una cultura que no era la de un obrero propiamente, en fin, que no era corriente en un obrero. Así que en mi casa, claro, he respirado ese ambiente desde niño. A los diez años ya me encerraba en un cuarto a leer autores españoles y extranjeros. (2007: 260)

Como podemos observar, la música siempre estuvo presente en la vida de Gaya. Fue esencial para entender el arte, la pintura y la creación, como se comprueba en la entrevista realizada por Elena Aub en 1981:

La música es importantísima para mí –hubiera sido la ilusión de mi padre– pero lo mío era la pintura y no me podía entretener en nada más. Pero lo musical para mí es importantísimo. (2007: 186)

Gaya no estudió música oficialmente, pero tocaba el piano de su casa de Valencia y poseía un violín que recibió como regalo de cumpleaños tras pintar *Violín*, para el cartel del VIII Aniversario del Museo Ramón Gaya. Su instinto natural para la pintura y la escritura también le fue útil para la música:

Me gusta sentarme al piano y buscar, tantear. Y ahora me decidí a comprar este piano y me ayuda muchísimo mientras estoy trabajando [...] lo único que sé es componer, bueno, como ahora me siento bastante al piano pues logro encontrar un tema y después puedo ir a buscármelo, puedo deshacerlo, hacer algunas variaciones, en fin. Instinto musical sí tengo. (2007: 186).

Gaya siempre fue un asiduo asistente a conciertos, lo que demuestra su gusto por la música, la importancia que esta tenía en su vida y su capacidad de disfrutar escuchándola. Manuel Fernández-Delgado rememora una anécdota que refleja

claramente lo que Gaya sentía con la música en directo y de lo que era capaz de hacer para escuchar a los grandes intérpretes².

Además, son numerosas las anotaciones que podemos encontrar en sus escritos en referencia a los conciertos o las óperas a las que asistía. Gaya fue un asiduo en teatros como «La Fenice» de Venecia, «El Liceo» de Barcelona o las Óperas de Roma y París. En su libro *Diario de un Pintor* resulta muy revelador que, en muchas ocasiones, la única anotación que aparece en el día es la asistencia a un concierto o a una ópera³.

2. El sentimiento de la creación

Para conocer el concepto de Ramón Gaya sobre el arte, hemos de adentrarnos en su primer libro, *El sentimiento de la pintura* (1960). En él, Gaya expone una clara distinción entre arte y creación, otorgando al creador un valor superior al artista. El arte es una voluntad del espíritu que representa la realidad, que se «disfraz» de ella y nace del pensamiento. Pero la creación va más allá, es la misma realidad y surge del sentimiento. Dado que este sentimiento se aferra a lo real, toda creación verdadera nace de la realidad. Solo así el creador puede sumarse a ella y alcanzar una comunió efectiva entre hombre y realidad:

El creador no es un hombre que construye cosas –como es un hombre que construye cosas el artista-, sino un hombre que espera, que cree, que cree en un alma de la realidad, y la espera [...]. El alma misma de la realidad quiere ser escuchada y, a su vez, escucharnos; para ello, para esa comunicación, nos propone algunos senderos materiales: la poesía, la pintura, la escultura y la música. (2010: 49-50)

² En 1981, en París, Gaya, Fernández-Delgado y otros acompañantes soportaron más de cuatro horas y media de espera en la cola de un teatro cercano a la Torre Eiffel, con la intención de conseguir entradas para el concierto que esa misma tarde ofrecía el gran violinista Pinchas Zukerman, «en el cual yo vi a Ramón Gaya llorar de emoción» (entrevista realizada por Pedro Sanz a Manuel Fernández-Delgado el 28 de junio de 2011 en el Museo Ramón Gaya).

³ Muestro varios ejemplos de las anotaciones de Gaya en su diario: «1956. PARÍS, 10 de diciembre. Concierto en la Sala Gaveau [...] Mozart nos llega tan vivo, tan limpio, tan reciente»; «1957. ROMA, 16 de enero. *Il ratto nel Serrallo*, de Mozart, en la Ópera»; «1959. ROMA, 17 de enero. *La Flauta Mágica*»; «1963. ROMA, 3 de febrero. Vivaldi en La Cometa, con I Virtuosi de Roma»; «1963. ROMA, 21 de marzo. Concierto de I Musici»; «1963. BARCELONA, 22 de diciembre. *La Clemencia de Tito* de Mozart en el Liceo». Se encuentran, dentro de la *Obra completa*, en *Diario de un pintor (1952-1953)* y *Retales de un Diario (1956-1963)* (2010: 456-513).

Gaya plantea cuatro puertas comunicantes por donde la realidad se abre paso. Se trata de cuatro formas de expresión (la pintura, la escultura, la poesía y la música) a las que identifica con los cuatro elementos naturales: *pintura-agua, escultura-tierra, poesía-aire y música-fuego*. Para Gaya, la naturaleza es única, inmensa, indivisible e inabarcable para el hombre. Pero este puede, a través de uno los cuatro elementos, llegar a los otros tres y, en consecuencia, a la totalidad, es decir, a través de una de las artes se puede llegar al *sentimiento de la creación*. Se trata de un sentimiento especial que solamente el creador percibe y le permite llegar hasta lo más profundo, hasta el alma de la realidad:

especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad; es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. Se diría que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, esa «Agua» escondida como un tuétano. Porque el pintor la percibe, pero la percibe hundida, fundida en el cuerpo duro y hermético de la realidad, debajo de su hermosa corteza, latiendo, sí, pero no como un corazón, no como algo sensual, sino latiendo como un alma. (2010: 48)

Para Gaya, este sentimiento afecta al pintor, pero también, al poeta, al escultor y al músico:

para el escultor, esa alma era, decididamente, otra, no ya húmeda, tiernamente húmeda, sino autoritaria, firme, de «Tierra» material y ciega. Más allá veía al poeta, embriagado por el vívido soplo del «Aire» [...] Sólo me faltaba poder aceptar que la música dependiera del más fantasmal de los cuatro elementos; sí, fantasmal, ya que el «Fuego», aunque visible, no acababa de ser una presencia absoluta y, sobre todo, no logra...permanecer. (2010: 48-49)

Entre estas analogías, me gustaría resaltar esa idea de «no logra...permanecer». La música, como el fuego, nace, vive y... desaparece. La pintura, la escultura y la poesía quedan inmutables una vez pintado el cuadro, tallada la escultura o impreso el poema. En cambio, la música necesita del tiempo, es efímera: al terminar su interpretación ya no es. El músico podrá tocar una obra muchas veces, pero nunca será exactamente igual. Nunca conseguirá dos interpretaciones estrictamente iguales en su totalidad. Incidiendo en la dualidad creador-artista que nos plantea Gaya, la música necesita al compositor (el creador) y al intérprete (el artista). Una pintura, una escultura o una poesía, una vez finalizadas, quedan iguales para siempre. Una vez escrita, el compositor también deja para siempre una obra musical, pero para que

esta pueda ser escuchada necesita a un intérprete que la haga renacer. Y cuando acaba su interpretación, al igual que el fuego, la música «no logra permanecer». Además, su aportación será esencial ya que, si fuera suficiente seguir las notas y las indicaciones que el compositor ha escrito, no existirían distintas versiones de una misma obra. Y las diferencias pueden ser realmente muy grandes. Cuando un oyente dice que prefiere la versión de una obra musical de un violinista o un director de orquesta concretos, está diciendo que el carácter, el tempo, la personalidad que proporciona dicho intérprete, son de su agrado más que las que aportan otros músicos. E incluso, como se comentaba anteriormente, una obra escuchada en directo interpretada por el mismo músico, pero en momentos distintos dará como resultado versiones con diferencias. De ahí esa idea de evanescencia, de fugacidad, de arte efímero que «no logra permanecer».

En la obra pictórica y literaria de Gaya se pueden establecer grandes ejes temáticos para encuadrar tanto las pinturas como los textos⁴. No se podrá abarcar aquí todo el material existente, pero se referirá lo más relevante, poniendo para ello determinados ejemplos que ilustren cada uno de los temas.

3. Homenajes a Mozart

Ramón Gaya sentía fascinación por Mozart, hasta el punto de que, para él, Mozart era la música. En su obra literaria encontramos numerosos ejemplos de la gran pasión que profesaba por su música. Las reiteradas referencias al compositor de Salzburgo en sus escritos desvelan que Gaya lo consideraba dentro del concepto de creador total:

Si no hubiese existido Mozart, yo mismo podría caer en la tentación de alejarme de la realidad y pasarme sin ella, a cambio de unos deleites sonoros; pero Mozart nos demostró que la música, la rigurosa caja de música, puede ser poblada, habitada sin ser destruida. (2010: 49)

Además de las continuas referencias de asistencia a conciertos y óperas mozartianas en *Diario de un pintor*, Gaya escribió *Mozart* durante su exilio en México a petición de su amigo músico Salvador Moreno. Gaya llevó a cabo este texto «porque se me hace a propósito de un nombre que me desarma: Mozart» (2010: 812). En él expresó sus sentimientos hacia la música de Mozart y declaró lo que el compositor significaba en su vida y en su forma de concebir el arte:

⁴ En mi trabajo anteriormente citado, realicé tanto un exhaustivo y novedoso catálogo de temática musical de la obra pictórica de Ramón Gaya que incluye 110 obras, como una recopilación de sus escritos con contenido musical.

Mozart ha sido siempre para mí, más, mucho más que un músico; ha sido, me atrevería a decir, la música. Parece, más que ningún otro creador, un enviado monstruoso, una corporación humana de algo que no es, propiamente humano. Veo en él como en muy pocos, de tan absoluto que es, la gran inmoralidad del arte, la limpia, la pura, la alta inmoralidad que representa esa convivencia de lo celeste, diríamos, con lo terreno [...] está seguro de que haga lo que haga todo su interior irá filtrándose en la obra, quiera o no quiera. Ni la música misma parece importarle, ya que para él no es más que algo, diría yo, como su propio cuerpo.

México, 6 de agosto de 1944.
(2010: 812-813)

A lo largo de su obra pictórica, Gaya dedicó a Mozart siete homenajes. El primero de ellos data de 1951 y el último de 2000. Esto demuestra claramente que Mozart estuvo presente en la mente de Gaya durante toda su vida. Estos cuadros son: *La partitura. Homenaje a Mozart* (1951), *II Homenaje a Mozart* (1963), *Homenaje a Mozart* (1975), *IV Homenaje a Mozart* (1978), *Homenaje a un Andante de Mozart* (1980), *Adagio* (1989) y *Homenaje a Mozart: El violín* (2000).

Debido a la gran extensión en el tiempo de estas obras, podemos observar la evolución de la pintura de Gaya a través de ellas. Uno de los cambios evolutivos más significativos es que la pintura de Gaya ha ido diluyéndose paulatinamente a lo largo de los años. Las dos primeras obras son óleos con colores densos y oscuros, con gran cantidad de masa pictórica. A partir del tercer cuadro la paleta de Gaya se aclara, los colores se diluyen y los contornos se difuminan hasta llegar al último y más ligero de estos siete óleos. Esto también está presente en la forma de firmar las obras, pasando de incluir «Gaya», la fecha y el título del cuadro en sus primeras obras, a una simple «G.» y la fecha en la última. Podemos deducir que este proceso de abreviación se debe a la dificultad visual y táctil que a sus noventa años le suponía escribir en los lienzos.

Todos los homenajes a Mozart son bodegones, naturalezas muertas, pinturas sobre objetos comunes que Gaya tenía en su casa o en su estudio, a los que añadía algún elemento musical que simbolizara el homenaje, tales como partituras, un violín o el piano del pintor. Además de estos elementos claramente evidentes, en el tercer y cuarto lienzos Gaya muestra una jaula de pájaros como símbolo musical, sugiriendo un guiño al personaje de *Papageno* de *La Flauta Mágica*⁵ de Mozart. En sus homenajes, Gaya pretendía señalar que el arte, representado por la reproducción

⁵ *La Flauta Mágica* es la última ópera de Mozart, compuesta en el mismo año de su muerte, 1791. El personaje de Papageno (barítono) es el principal personaje cómico de la trama, un pajarero que ayudará al príncipe Tamino en sus aventuras. Papageno aparece con traje de plumas y una jaula en la que lleva a sus pájaros.

de la obra del artista homenajeado, o en estos casos los símbolos musicales, sucede en medio de la vida, representada por los objetos cotidianos, los libros, las flores, los muebles (se puede leer en la entrevista realizada por Nigel Dennis en 1983):

Es verdad que me interesa mucho más un objeto anónimo, sin valor artístico –un objeto común, un objeto de la vida, de la vida común, completamente– que un objeto destacado, un objeto de museo. (2007: 241)

En estos homenajes, como en la mayoría de sus obras, Gaya pintó su característica copa o jarra con flores. En la entrevista concedida, conversó sobre el cristal y lo que significaba para él su transparencia:

A mí me bastaba con saber que esa transparencia me gustaba, que esa transparencia no era para mí solamente una maravilla, un fenómeno maravilloso, sino que me llevaba a otras cosas –a ver, por ejemplo, los objetos *a través* de esa transparencia [...]. Muchas veces he puesto frutos o flores *detrás* de esos vasos. No ya unas flores *dentro* de un vaso sino *detrás* de un vaso. Y resulta que esas flores quedan...*transformadas*. Es decir que un cristal se abre sobre un abismo: el abismo de la transparencia [...] esa transparencia del cristal era como una *metáfora* [...] una metáfora de la realidad misma. Es decir, para mí, la realidad tiene *cuerpo*, tiene *presencia*, y además es al mismo tiempo *transparente*. Detrás de la realidad parece que se divisa algo, que se ve algo [...] a mí, *quizá*, me atrae mucho el cristal o las cosas de vidrio, porque las veo como una metáfora de eso, de esa idea que tengo de la realidad... (2007: 241-242)

Creo firmemente que esa copa, con el paso de los años, se convirtió en un símbolo de Gaya, en una señal de identidad, en un ícono que representa al propio pintor.

4. La amistad con Victoria de los Ángeles

Victoria de los Ángeles López García (1923-2005) fue una de las voces españolas de más reconocido prestigio del siglo XX y durante su dilatada carrera actuó en los escenarios más importantes del mundo. La cantante y Gaya se conocieron a través de Salvador Moreno y siempre mantuvieron una gran relación de amistad. Gaya asistió a gran número de conciertos y recitales en los que ella interpretó asiduamente el Soneto de este, *Al silencio*, al que Moreno puso música.

En *Carta a un músico amigo sobre Victoria de los Ángeles* podemos apreciar la devoción de Gaya hacia la cantante, a la que consideraba dentro de su concepto

de *creador*, junto a sus ideas en torno a las artes y a la música. Este texto destinado a Salvador Moreno se incluye en *Milagro Español*, obra en la que Gaya expresa su admiración y elogios hacia algunas figuras artísticas y literarias españolas como Galdós, Picasso, Falla, Pastora Imperio, Zurbarán o Don Quijote:

Ya sabes que desde hace mucho vengo acariciando la idea de escribir unas páginas sobre la muy sutil y vigorosa singularidad de Victoria de los Ángeles, o más exactamente, sobre ese... *milagro musical* suyo [...].

La relación, la comunicación de Victoria de los Ángeles con la música (como ya te dijera, hace años, en Roma, donde la oímos juntos) no es sólo una relación de intérprete, de gran intérprete, sino de... *creador*, y no porque altere la escritura de Haendel, Mozart, Schubert, Massenet, Debussy, sustituyéndola con una invención propia, sino porque, antes de tropezarse con la escritura de éstos, parece como si se hubiese tropezado ya con ellos en... la música, en la concavidad de la música, en donde habita la pura y sola música –pues no hay más que una–; se encuentra con ellos, diríamos, allí, y ya con ellos, con cada uno de ellos, y junto con la música que ha ido, como ellos, a recoger en la fuente misma, primordial, de la música, puede venir hasta nosotros para darnos, no una *versión* –no una interpretación– de tal lied de Schubert o del *Porgi amor* de Mozart, sino *algo*, diríase, como una... *totalidad*.

Madrid, 1985.
(2010: 168-170)

Desde 1959 hasta 1998, Gaya pintó nueve obras dedicadas a Victoria de los Ángeles. Varias de ellas son retratos, otras son dibujos que sirvieron para ilustrar carteles de conciertos de la soprano y otras son bodegones, en el mismo estilo de los homenajes a Mozart, en los que aparecen sus típicas jarras o copas con flores. De estos cuadros me gustaría destacar dos: el primero de todos ellos, *Retrato de Victoria de los Ángeles* (1959), pintado en Roma y actualmente ubicado, a petición de la cantante, en el Museo Ramón Gaya de Murcia, y *Homenaje a Victoria (Fabritius)* (1996), en el que, además de un retrato de ella, al igual que en los homenajes a Mozart, Gaya pintó una jaula y un pájaro como símbolos musicales, aunque esta vez el pájaro no está dentro de la jaula sino que Gaya pinta una reproducción de *El Jilguero*, el cuadro de Carel Fabritius que más admiraba.

Además, en marzo de 1994, el Museo Ramón Gaya organizó un encuentro entre Ramón Gaya y Victoria de los Ángeles en Murcia, en el que se expusieron los cuatro homenajes depositados en dicho museo, junto a la partitura de *Al silencio*.

5. Salvador Moreno, el músico amigo en el exilio

Salvador Moreno Manzano (1916-1999), mexicano de padres españoles, fue músico, compositor, director de orquesta y crítico musical. Gaya lo conoció en 1939, durante su exilio en México y mantuvieron una gran amistad durante toda su vida. Entre sus composiciones para voz destacamos, como hemos visto anteriormente, *Al silencio*, segundo poema de los *Seis sonetos de un diario* (2010: 615-619), que Ramón Gaya escribió en México en 1939, al que Salvador Moreno puso música en 1954, y que Victoria de los Ángeles interpretaba frecuentemente. Además, en 1943 Salvador Moreno planeó escribir una ópera titulada *El Pintor Fausto*, con libreto de Ramón Gaya, aunque la obra nunca se realizó.

En 1980, la partitura de *Al Silencio* formó parte del *Homenaje a Ramón Gaya* (1980), libro publicado el 10 de octubre de dicho año como un sentido tributo de amigos y admiradores de Gaya en su septuagésimo aniversario. Leemos (2010: 616):

AL SILENCIO

No es consuelo, silencio, no es olvido
lo que busco en tus manos como plumas;
lo que quiero de ti no son las brumas,
sino las certidumbres: lo perdido.

Con toda su verdad, lo que escondido
hoy descansa en tu seno, las espumas
de mi propio sufrir, y hasta las sumas
de las vidas y muertes que he vivido.

No es tampoco el recuerdo lo que espero
de tus manos delgadas, sino el clima
donde pueda moverme entre mis penas.

No esperar, mas tampoco el desespero.
hacer, sí, de mí mismo aquella sima
en que pueda habitar como sin venas.

En este mismo libro, Salvador Moreno escribió *Desde México, en torno a Ramón Gaya* (1980: 87-92), texto en el que describe cómo se conocieron y la amistad que les unió. A su vez, a lo largo de su obra literaria, Gaya escribió tres textos dedicados a Salvador Moreno. El primero de ellos es *El extremoso deber del artista*, de 1940

(2010: 269-272), en el que Gaya reflexiona sobre el compromiso y los deberes que el creador de arte asume en su vida. El segundo es *Anotaciones (en programa de concierto)*, de 1951 (2010: 821), publicado en el programa de mano del concierto benéfico de despedida de Salvador Moreno, celebrado en México en octubre de 1951, en el que Gaya elogia la sensibilidad, el talento y el instinto musical de su amigo. El tercer texto, aunque no se cita su nombre, es como ya hemos visto, *Carta a un músico amigo sobre Victoria de los Ángeles* (2010: 168-170).

Además, ambos mantuvieron durante años correspondencia epistolar. En *Cartas de Ramón Gaya (a Tomás Segovia, Salvador Moreno, Rosa Chacel y María Zambrano)*, encontramos trece cartas que Gaya envió a Salvador Moreno entre mayo de 1956 y junio de 1961 (1993: 49-99).

En cuanto a su obra pictórica, Gaya realizó seis obras dedicadas Salvador Moreno. Tres retratos del músico en la etapa mexicana del pintor, entre los que destacamos *Salvador Moreno pintando* (1950) y tres ilustraciones con motivos musicales, una para *Cartas de Ramón Gaya* y dos para *El sentimiento de la música* (1986)⁶. Este libro de Moreno está ilustrado totalmente por dibujos de Gaya y su título hace una clara referencia a *El sentimiento de la pintura* que, como hemos visto, Ramón Gaya había escrito en 1960. El primer dibujo presenta el capítulo *El sentimiento de la música en Picasso* y muestra una guitarra Picassiana y una partitura sobre una mesa, a modo de bodegón cubista. El segundo dibujo aparece en la portada del capítulo *Così fan tutte de Mozart* y representa a los dos personajes femeninos de dicha ópera, Dorabella y Fiordiligi.

6. Los homenajes a Stravinsky y a Picasso

Stravinsky y Picasso fueron para Gaya las dos figuras más interesantes y representativas del siglo XX. Gaya admiraba el estilo «neoclásico» de Stravinsky, su «retorno» a la música del periodo clásico como contraste ante el subjetivismo del movimiento romántico y del expresionismo. En el ejemplar de *Poética musical* (2006)⁷ de Stravinsky que Gaya conservaba en su archivo particular, se observan

⁶ Salvador Moreno habla de la música en torno a temas y personajes tan dispares como El Quijote, San Juan de la Cruz, Mozart o Picasso. El capítulo titulado *El silencio de la Música en San Juan de la Cruz* está dedicado a Victoria de los Ángeles y el que lleva por nombre *Così fan tutte de Mozart*, a Ramón Gaya.

⁷ Esta obra reúne las seis conferencias que Stravinsky dio en la Universidad de Harvard, en la que ocupaba la Cátedra de Poética, durante el año académico 1939-1940. En ellas Stravinsky expuso sus ideas sobre la creación, la composición y la ejecución de la música, en una profunda reflexión sobre el fenómeno musical.

anotaciones de puño y letra del pintor y pasajes subrayados que muestran las ideas por las que admiraba al músico: la vuelta a lo antiguo y a la tradición como forma de progreso para asegurar la continuidad de la creación.

De nuevo en *Diario de un Pintor* aparecen las anotaciones de Gaya sobre su asistencia a conciertos en Venecia dirigidos por Stravinsky, en el Teatro de «La Fenice» y en la iglesia de San Rocco⁸.

Además, Gaya dedicó tres obras al compositor. *Stravinsky en La Fenice* (1958) es un pequeño dibujo a bolígrafo del músico dirigiendo en el concierto que Gaya menciona en su diario. *Homenaje a Stravinsky* (1983) es un bodegón en el que el pintor utiliza una paleta fría de colores. Y *Homenaje a Picasso y a Stravinsky* (1978) es un tributo conjunto cargado de simbología. En él, Gaya reproduce la partitura de Stravinsky *Los cinco dedos*; el dibujo que Picasso había hecho del músico en 1920; un dibujo cubista en el que podemos ver la «f» de un instrumento de cuerda; una jaula como símbolo musical, al igual que en los homenajes a Mozart; y la siempre presente copa de cristal.

Los homenajes a Picasso y al cubismo fueron constantes en la obra de Gaya. En 1953 Gaya reflejó su entusiasmo por el pintor en *Milagro español*:

Picasso es, sin duda, uno de los más grandes milagros españoles [...] seguir a Picasso (y tenemos la obligación de seguirle, puesto que parece haberle sido encomendada la clave del presente) no consiste, como han supuesto tantos, en imitarle, sino en volver a tomar la Pintura exactamente donde él la *interrumpió*. (2010: 152-153)

Influido por Picasso, Gaya realizó en su primera época varios cuadros cubistas, aunque pronto abandonó el uso de las vanguardias para desarrollar su propio estilo pictórico. Pero los homenajes a Picasso y al cubismo estuvieron siempre presentes. Gaya pintó once de estas obras, naturalezas muertas en las que plasmaba, a la manera de Picasso, algún instrumento musical como guitarras y violines o reproducía estampas cubistas con fragmentos de ellos. Entre todos estos homenajes destaco *Autorretrato con el primer homenaje al cubismo* (1986), en el que vemos el retrato de Gaya reflejado en un espejo, junto a una estampa cubista con una guitarra y la copa de cristal.

⁸ «1958. LA SERENISSIMA, 19 de septiembre. Concierto de Stravinsky en la Fenice»; «1958. LA SERENISSIMA, 23 de septiembre. Concierto de Stravinsky en San Rocco. *Las lamentaciones de Jeremías*» (2010: 480 y 481).

7. El flamenco

Gaya siempre se interesó por el flamenco. Lo identificaba como algo muy valioso. Tras su exilio en México, encontró en él una manera de reencontrarse con lo español. De nuevo aparecen en su diario anotaciones de su asistencia, esta vez a tablaos y recitales flamencos, en las que incluía nombres de artistas que le habían impresionado⁹.

En 1953, en *Milagro Español*, Gaya escribió dos textos relacionados con el flamenco: *Pastora Imperio*, en el que refleja su entusiasmo por esta bailaora, y *Manuel de Falla*, en el que otorga al compositor español, gran amante y conocedor del flamenco, en especial del cante jondo, la condición de creador, alabando su consecución de un lenguaje propio y auténtico:

Pastora salió a escena con su famoso brazo en alto y en esa postura erguida, desafiante, típica del flamenco y que no constituye propiamente *paso de baile* alguno; no es, todavía, baile, sino acaso lugar, el lugar, la creación del lugar en donde el baile va a suceder [...] Me di cuenta en seguida de que estaba delante de algo irrepetible; comprendí que en Pastora no se trataba de bailar muy bien, extraordinariamente –antes, quizá, ya se había bailado como ella y quizá incluso mejor que ella–, comprendí que no se trataba de hacer, sino, de ser. Pastora es irrepetible, no en la medida que es irrepetible algo, sino *alguien*. *Eso* que ella bailó, aunque se bailara igualmente bien, sin Pastora no sería más que baile, porque cuando algo ha sido habitado así, después se vacía, se vacía sin remedio. (2010: 146-147)

Falla es, quizá, el músico que termina con lo popular, que rompe definitivamente con lo popular [...] adentrándose en ello para libertarse de ello, y lo que es más importante, para dejar libre de él, del músico que es él, del creador que es él, a lo popular [...] para ir hacia una naturalidad *propia*, hacia una autenticidad de la cual podamos ser responsables. Ese ha sido su genio [...] Falla supo comprender su tarea genial, y cumplirla con heroísmo. (2010: 178-179)

Gaya realizó más de cuarenta obras relacionadas con el flamenco. Es la serie más amplia y abarca toda su carrera pictórica desde 1940. La gran mayoría son dibujos a lápiz, tinta, o gouache en los que Gaya pintó imágenes flamencas como bailaores, cantaores o guitarristas, algunas de las cuales han servido para ilustrar libros de temática musical o carteles de festivales como el Festival del Cante de las Minas de

⁹ «1959. MADRID, 12 de mayo. Por la noche, Rosita Durán, Varea, Romero, Pericón de Cádiz»; «1961. ROMA, 29 de abril. Cante y baile: Manuela Vargas. El Güito. Enrique el Cojo. Jarrito» (2010: 489 y 595).

La Unión. De todo este gran conjunto, y a colación del texto anterior, destacaré las tres que dedicó a Pastora Imperio.

Pastora Imperio (1968) es un dibujo lleno de vitalidad en el que Gaya ilustra con un primer trazo muy claro la figura de la bailaora, añadiendo de forma más difusa una serie de ligeros esbozos que simulan los movimientos de los brazos de la artista, para conseguir un juego visual que resalta la plasticidad de su baile.

Homenaje a Pastora Imperio (1989) y *Retrato de Isabel* (1990) son los únicos óleos de la serie. El primero es una naturaleza muerta en la que aparece una estampa de la bailaora para realizar el homenaje. El segundo es un curioso cuadro en el que el personaje y elemento principal de la obra es Isabel Verdejo pero, detrás de ella, Gaya reprodujo una foto de Pastora Imperio hecha en 1933, en la época en la que la vio actuar, tal y como escribió en el texto de *Milagro español*.

8. *Il Tempo*

Gaya pintó nueve obras en las que aparece un metrónomo. Este elemento es usado por los músicos para establecer el «tempo» musical, la velocidad y el ritmo de las partituras interpretadas. El metrónomo de Gaya alude, no solo a este «tempo» musical, sino también a la fugacidad del tiempo y de la vida. Estos cuadros son bodegones, en los que el metrónomo aparece junto a enseres comunes y otros elementos musicales como partituras o el piano que Gaya tenía en su casa, creando así obras con gran carga de simbología musical.

De todas ellas destacaré cuatro: la primera de la serie, *Autorretrato con metrónomo* (1979), en la que aparece el retrato del pintor reflejado en un espejo; *Il Tempo* (1988), la obra que por su título mejor resume este concepto; *Homenaje a Luis Cernuda* (1988), en la que Gaya reproduce uno de sus cuadros preferidos, el óleo de Murillo *Niños comiendo melón y uvas*; y *El metrónomo y la taza* (2001), la última obra de mi catálogo, la última pintura de temática musical que hizo Ramón Gaya. Es una pintura limpia y clara en la que tan sólo aparecen el metrónomo y la taza apoyados sobre el piano.

Además, el «tempo» es un concepto fundamental en música, pero también en poesía, por lo que el metrónomo tiene una doble función, musical y poética:

Un poema de Cernuda, aparte de lo que nos dice, de tener una gran profundidad aquello que nos dice, es en sí mismo muy poético, muy lírico. Su *verso* se sostiene por sí mismo, y se sostiene porque tiene la *curvatura* que debe tener un verso. (2007: 233)

9. El piano de Gaya

Uno de los instrumentos más representados por Gaya es el piano de su estudio. Además de los ejemplos descritos en anteriores apartados, Gaya realizó una serie de obras, en su mayoría naturalezas muertas, en las que pintó sus objetos cotidianos apoyados sobre el piano. Destacaré de nuevo cuatro de ellas.

Homenaje a Nietzsche y autorretrato en el piano (1981) está dedicado al filósofo Friedrich Nietzsche, al que Gaya comenzó a leer en la colección de libros de su padre. Vemos el autorretrato reflejado en el piano y sobre él una carta autógrafa de Nietzsche que Gaya compró en París en 1952. *En el piano* (1989) es la única que no es un óleo, sino un pequeño dibujo a bolígrafo en el que aparece Isabel Verdejo tocando el piano y, sobre el instrumento, un vaso y una copa.

Las dos obras siguientes son homenajes a dos pintores. Gaya siempre tuvo en su estudio reproducciones de cuadros rodeadas de libros, flores, copas... Especialmente durante su exilio en México, en donde no podía visitar los museos a los que tanto le gustaba ir para ver las obras de los grandes maestros de la pintura:

Para mí era un gusto vivir entre esas reproducciones que tenía en el estudio [...] lo que hacía era señalar algo que era una pena que se perdiera, que era una pena que la gente estuviera de espaldas a cosas que forman parte de nuestra vida, que son nuestro propio presente... (2007: 239-240)

En *Homenaje a Ensor* (1990) el piano no es el elemento central, sino que Gaya reprodujo el óleo de James Ensor *La música rusa*, en el que una mujer de espaldas toca el piano junto a un hombre que escucha su interpretación. Resulta muy revelador que para este homenaje Gaya eligiera este cuadro de temática musical y no cualquier otro del autor. *Homenaje a Van Gogh y piano* (1992) es una de las numerosas obras que Gaya dedicó a uno de sus pintores más admirados. Vemos una partitura en el atril del piano y sobre él, una reproducción del óleo de Van Gogh *Jardín de Daubigny*.

10. Guitarras

Gaya representó guitarras y otros instrumentos similares de cuerda pulsada en varias de sus obras. *Bodegón* (1926), *El Bodegón de la mandolina* (1927) y *Maja* (1928) son las pinturas musicales más antiguas de Gaya. La primera posee una perspectiva muy original en la que la guitarra aparece sobre una mesa de forma perpendicular al espectador. La segunda es una pintura en la que aún podemos ver

muy claramente la influencia cubista del primer Gaya que, como he comentado con anterioridad, abandonaría muy pronto para crear su propio lenguaje pictórico. La tercera es un gouache en el que una mujer, sentada en una silla, toca una guitarra.

Otras obras con guitarras sirvieron para ilustrar portadas de libros e incluso partituras musicales. Es el caso *Viñeta para «Barrio de Córdoba»* (1938), un dibujo de una figura femenina tocando una mandolina que ilustra *Barrio de Córdoba (Tópico Nocturno)*¹⁰, una pequeña obra para piano en la que Julián Bautista puso música al poema del mismo nombre de Federico García Lorca. En cuanto a los libros, *Guitarra para imágenes de la música iberoamericana* (1992) es un dibujo de una guitarra, una partitura y una copa que aparece en *Imágenes de la música Iberoamericana. El arlequín y la bandurria* (1993) ilustra *Versos y Canciones*. Y *Sin título* (1993) es un dibujo del contorno de una guitarra y una partitura que se encuentra en *Otro tiempo*.

11. Música y danza

La música también está presente en la obra de Gaya a través de la danza. Para homenajear a Edgar Degas, Gaya eligió la escultura de su célebre *Bailarina* que podemos encontrar en el Museo de Orsay de París. Como he comentado con anterioridad, a Gaya siempre le gustó visitar los principales museos europeos como el Museo del Prado de Madrid o el Museo del El Louvre de París, y contemplar *in situ* el arte de los maestros que más admiraba.

Diez obras componen esta serie: cuatro pequeños dibujos a lápiz y seis gouaches. Excepto una, todas representan visitantes del museo que están admirando la bailarina, como *Escultura de Degas en el Jeu de Pomme* (1978), o que fijan su atención en otras obras cercanas, como *Bailarina de Degas (Museo de Orsay)* (1992), *Homenaje La Bailarina de Degas* (1992) o *La Bailarina de Degas* (1995). Incluso en varias de ellas, su título no hace referencia a la bailarina sino a los espectadores, como *Las dos señoras* (1992) y *Los Visitantes* (1992).

En *Bailarina de Degas y cuadro de Manet* (1992), Gaya homenajea a ambos artistas reproduciendo el óleo de Manet *La Dama de los abanicos*, *Madame Nina de Callias*. Los abanicos siempre fueron un objeto muy del gusto de Gaya y aparecen frecuentemente representados en sus pinturas.

La única obra de esta serie en la que la escultura de la bailarina aparece aislada, en primer plano, sin estar expuesta a los ojos de los visitantes del museo, es *La Bailarina de Degas* (1992). También es la única en la que Gaya firmó incluyendo el nombre del pintor francés: «De Degas. Gaya 92».

¹⁰ Bautista, J. y García Lorca, F. (1938), Partitura de “Barrio de Córdoba. (Tópico Nocturno)”. *Suplemento de Revista Música*, n.º 1 (enero).

12. Pinturas para carteles

Como se ha podido comprobar en ejemplos anteriormente expuestos, algunas obras de Gaya fueron pensadas o utilizadas para ilustrar carteles de conciertos y festivales. *Beethoven* (1977) ilustró el cartel del concierto de la Asociación Pro-Música de Murcia «Homenaje a Beethoven» por el 150 aniversario de su muerte, celebrado el 18 abril de 1977 en el Teatro Romea de Murcia, a cargo del pianista Hans Ritcher Haaser. *Napolitana* (1985) protagonizó el del XVIII Festival Internacional Folklore del Mediterráneo (Murcia, 4-15 de septiembre de 1985) y *Tuno* (1997) el del X Certamen Internacional de Tunas «Costa Cálida 97» (Murcia, 31 de marzo-4 de abril de 1997).

Además, como apunté al comienzo de este artículo, *Violín* (1998) fue un encargo del Museo Ramón Gaya para el cartel que celebraba su VIII Aniversario. Es un gouache con un violín, su arco y una copa de cristal. El arco del violín «atraviesa» la copa, creando un juego de perspectivas en el que Gaya muestra su magistral dominio de las transparencias.

13. Otras temáticas

Existen otras obras de Gaya que no se ajustan a ninguna de las temáticas anteriormente descritas, de entre las cuales destacaré dos. *En el palco de la Scala* (1966) es un dibujo a lápiz sobre el programa de mano de un concierto en Teatro de «La Scala» de Milán al que Gaya asistió. En *El violinista Pinelli (de Rosales)* (1998) Gaya realizó un homenaje al pintor Eduardo Rosales, reproduciendo el retrato que este hizo del violinista Ettore Pinelli, junto a una partitura y una copa.

14. Conclusiones

A lo largo de este artículo he demostrado la gran importancia que tuvo la música en la vida y en la obra de Ramón Gaya. Se ha analizado su pensamiento artístico y sus escritos y pinturas de temática musical, poniendo de manifiesto la gran cantidad de obras y textos musicales que Gaya pintó, dibujó y escribió.

La música fue para Gaya un elemento esencial a la hora de entender el arte y un camino fundamental para alcanzar *el sentimiento de la creación*. Fue aficionado a tocar el piano, asiduo asistente a conciertos y mantuvo dilatadas amistades con grandes músicos.

Su pensamiento en torno a la música y a los músicos ha quedado reflejado en algunos de sus trabajos literarios como *El sentimiento de la pintura*, *El extremoso deber del artista*, *Mozart*, *Anotaciones (en programa de concierto)*, *Manuel de Falla*, *Pastora Imperio* y *Carta a un músico amigo sobre Victoria de los Ángeles*.

Las principales temáticas musicales en que se encuadran sus textos y sus pinturas son: homenajes a Mozart; obras dedicadas a sus amigos músicos Victoria de los Ángeles y Salvador Moreno; homenajes a Stravinsky y Picasso; el flamenco; pinturas con elementos musicales como metrónomos, el piano de su estudio o guitarras; la danza a través de sus obras dedicadas a la bailarina de Degas; y pinturas para carteles de conciertos y festivales.

Como se apuntaba al comienzo de este artículo, Gaya fue un creador completo, un *hombre del Renacimiento* que vivió, sintió y creó arte en muchas de sus manifestaciones. Y la música siempre estuvo presente, fusionada con la pintura, con la literatura, con la poesía, en la obra y en la vida de un creador en el que las artes se entremezclan formando un todo pleno.

Bibliografía

- Auden, Wystan Hugh, *Otro tiempo*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1993.
- Cobos, Pedro, *Versos y Canciones*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1993.
- Franco, Enrique (ed.), *Imágenes de la Música Iberoamericana*, edición especial Quinto Centenario, Santander, Fundación Isaac Albéniz, 1992.
- Gaya, Ramón, *El sentimiento de la Pintura*, Madrid, Arión, 1960.
- Gaya, Ramón, *Cartas de Ramón Gaya (a Tomás Segovia, Salvador Moreno, Rosa Chacel y María Zambrano)*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia/Museo Ramón Gaya, 1993.
- Gaya, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Editorial Pre-textos, 2007.
- Gaya, Ramón, *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Editorial Pre-textos, 2010.
- Moreno, Salvador, *El Sentimiento de la Música*, Valencia, Editorial Pre-textos música, 1986.
- Stravinsky, Ígor, *Poética Musical*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1980.

VARIA

JUEGOS DE PERSPECTIVAS: HISTORIA Y FICCIÓN EN *EL VIENTO DE LA LUNA* DE A. MUÑOZ MOLINA

GIOVANNA FIORDALISO

Università della Toscana

RESUMEN:

Este trabajo analiza *El viento de la luna*, novela de 2006 de Muñoz Molina: es la historia de un chico de trece años que vive en Mágina, pequeña ciudad de provincia y que, fascinado por la misión espacial del Apolo XI y por las aventuras de su comandante, Neil Armstrong, asiste, más o menos consciente, al nacimiento de una nueva época. A través del punto de vista del protagonista, la realidad histórica de 1969 adquiere matices privados; al mismo tiempo, el cruce de miradas entre tierra y luna va a desempeñar un papel esencial en la novela, que se convierte en un canto de amor del autor hacia su país y hacia la literatura, fuente de consolación y sentido último de las experiencias.

PALABRAS CLAVE:

El viento de la luna, Muñoz Molina, novela española contemporánea, Apolo XI, posguerra, franquismo.

ABSTRACT:

This work analyses the novel *El viento de la luna*, published in 2006 by Muñoz Molina: it is the story of a thirteen-year-old boy who lives in Mágina, fascinated by the Apollo XI space mission and by the adventures of its commander, Neil Armstrong. Through his point of view, the historical reality of 1969 acquires private nuances. At the same time, the exchange of the perspective between earth and moon plays an essential role in the novel, which becomes in this way a song of love of the author towards his country and towards literature, the real consolation and meaning of experiences.

KEY WORDS:

El viento de la luna, Muñoz Molina, Spanish contemporary novel, Apollo XI, post-war period, Franco's dictatorship.

Afirma Ricardo Senabre que la obra literaria de Muñoz Molina se caracteriza por

dos facetas bien diferenciadas: lo que podríamos entender como pura narrativa de ficción (*El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Plenilunio...*) y un conjunto de relatos con

un marcado carácter memorialístico, basados en recuerdos familiares, en evocaciones anoveladas de la vida pasada durante la infancia o la adolescencia en la imaginaria ciudad de Mágina (*Beatus ille*, *El jinete polaco*) o en otros períodos de la existencia (*Ardor guerrero*), creaciones todas ellas, claro está, impregnadas de elementos autobiográficos potenciados hasta extremos de difícil delimitación. (Senabre, 2006)

En este segundo grupo cabe incluir *El viento de la Luna*, novela de 2006, que se desarrolla en Mágina –escenario que el lector aficionado a la escritura del autor ya conoce¹– en el mes de julio de 1969.

El protagonista es un adolescente de trece años que vive en esta pequeña ciudad de provincia y que, fascinado por la misión espacial del Apolo XI y por las aventuras de su comandante, Neil Armstrong, asiste, más o menos consciente, al nacimiento de una nueva época mientras el universo que le rodea, su familia, el ambiente en el que vive, comienzan a serle tan ajeno como su propia felicidad infantil.

De acuerdo con Senabre, el recuerdo acota un espacio de tiempo brevísimo,

que ni siquiera da lugar a desarrollos temporales, sino más bien a estampas estáticas, a impresiones acerca de motivos diversos que se agrupan alrededor del núcleo temporal seleccionado: recuerdos de las lecturas y películas de aquellos años, escenas del colegio de religiosos, evocaciones desvaídas de la guerra, atención minuciosa a ciertas faenas agrícolas [...] constituyen algunos de los motivos que, sin otro denominador común que su relación con el narrador, ayudan a reconstruir el marco en que se forjan las primeras sensaciones adultas. (Senabre, 2006)

Sin embargo, en esta contracción temporal que corresponde a unas pocas semanas, las experiencias que el protagonista vive van a marcar inexorablemente su evolución de adolescente a adulto hasta conducirnos, en las últimas páginas de la novela, dentro de una atmósfera onírica llena de sentido y de emoción.

Como en muchas de las novelas de Muñoz Molina, aquí también vuelven temas constantes en su producción: el interés por la historia, y especialmente la de la guerra civil y de la posguerra española; el paso del tiempo; la rememoración y el papel de la memoria; la cuestión de la identidad².

¹ Mágina es la ciudad en la que se desarrollan también *Beatus ille* (1986), *Beltenebros* (1989) y *El jinete polaco* (1991).

² Como afirma Antonucci comentando *La noche de los tiempos*, novela de 2009, Muñoz Molina «già aveva affrontato in altri suoi libri di successo come *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) e *Sefarad* (2001) la problematica del ricordo, della memoria dei vinti e degli esuli (non solo quelli della Guerra Civile)» (Antonucci, 2015: 253). Véase también Herzerberger (1998). La crítica ha discutido muy a menudo las características de las novelas de Muñoz Molina y la presencia o ausencia de una

La novela se pone por eso en línea de continuidad con las obras anteriores³, ya que el autor sigue investigando el pasado para que los objetos, los lugares, las situaciones cobren vida y comuniquen historias ocultas, silenciadas: su escritura es una acción testimonial, a saber, una forma con la que contar empezando por documentos históricos que no son un límite sino, como afirma Candeloro,

uno spunto da cui prendere le mosse per «ipotizzare» narrativamente cosa successe o come si comportarono quei determinati individui (realmente esistiti o assolutamente immaginari o parzialmente verosimili) all'interno di quei determinati lassi temporali e di quei determinati eventi storici e storicizzati. (Candeloro, 2011: 97)

Si el asunto central de la novela es la reconstrucción de los días de la expedición del Apolo XI hacia la luna, dicho asunto se relaciona con lo que está viviendo España –metafóricamente representada por Mágina– en el mismo momento y, con un movimiento que se desarrolla en círculos concéntricos, con lo que vive el protagonista en su interioridad, descubriendose a sí mismo: el chico sigue todo lo que se refiere a la actualidad escuchando los diarios en la radio, leyendo periódicos, colecciónando informes reales, relacionándose a la vez con el mundo a su alrededor, con una continua actividad de introspección que se concretiza en monólogos interiores y en descripciones muy subjetivas del ambiente externo y de los demás personajes.

Con la intención de enfatizar todo lo que ocurrió en el año 1969 y los acontecimientos históricos contados a través de la mirada de una primera persona en los albores de la adolescencia, se percibe a la vez un elemento nuevo, identificable en el deslizamiento de la colectividad a lo individual: la atención sustancial de toda la narración reside en la percepción, íntima y subjetiva, que el protagonista tiene del

evolución en su escritura: Pérez-Simón, entre otros, afirma que «la novelística de Muñoz Molina ha sido tradicionalmente definida como una evolución desde unas primera obras cultistas –*Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989)– hasta unos textos que, depurados de guíños intertextuales y juegos metafísicos, contienen signos evidentes de las propias vivencias del autor» (Pérez-Simón, 2014: 253). Según Begines Hormigo, hay dos momentos bien diferenciados en la narrativa de Muñoz Molina: «en el primero, el autor hace literatura apoyándose en la propia tradición literaria, en los libros que ha leído y en las películas que ha visto; en el segundo, cuando ya ha adquirido una voz propia, se despoja de todo el follaje libreresco y se concentra en escribir sobre la realidad» (2009: 84). A pesar de la individuación de épocas distintas, o de una evolución, hay sin duda alguna temas e intereses constantes, enfocados en cada novela con objetivos distintos, de acuerdo con la idea de la literatura como forma de comunicación e interacción continua con el lector. Véase, entre otros, también Ibáñez Ehrlich (2010) y Pozuelo Yvancos (2004).

³ No son muchos los trabajos que han analizado detenidamente la novela. Véase Janner y Leuenberger (2008), Kunz (2007), Penas (2009) y Platas Tasende (2007).

mundo a su alrededor, enfocado con los ojos de un adolescente que está cambiando. Tal percepción se convierte en una reelaboración constante de todo lo visto, leído, escuchado, empezando por el viaje del Apolo XI y por una realidad lejana y misteriosa como la de la luna, que va a tener en la novela un papel esencial desde varios puntos de vista.

Dentro de la ficción, el autor sabe expresar su voz y la de su generación, reconstruyendo un pasado que nos conforma como sujetos individuales y que compartimos como identidad colectiva. Sí, porque las experiencias del protagonista, el adentrarnos en su interioridad e intimidad a través de sus pensamientos y emociones, por un lado, cumplen uno de los propósitos primarios del autor desde sus exordios, esto es, crear narraciones –en palabras de Alarcos Llorach– que procuren entretenimiento, un «relato de experiencias que capten el interés del lector» (2003: 416) con un programa que Muñoz Molina experimenta desde siempre y que consiste en «salvar e inventar la memoria» (2003: 416)⁴. Por otro, la recuperación del pasado, las referencias al contexto histórico, social y cultural expresan la necesidad de construcción de la identidad, individual y colectiva, que puede realizarse buscando el sentido en este mismo pasado, ya que impregna el presente, repleto de vestigios y huellas del ayer: el proyecto identitario se concretiza así en un periplo que otorga un sentido nuevo a todas las experiencias vividas y que alcanza su clímax en el último capítulo de la novela.

En este sentido, *El viento de la luna* se puede leer e interpretar como un eslabón más en la producción completa de Muñoz Molina, que «ha acompañado siempre la escritura con la reflexión sobre realidad y ficción, sobre historias y voces, imaginación y memoria» (García de la Concha, 2010: 229): aprovechando la fecundidad estética del fragmentarismo y de las elipsis narrativas, la fusión entre presente, pasado y futuro, el discurso sobre la identidad, la necesidad esencial de su construcción es a la vez un discurso sobre la reconstrucción de la realidad histórica y una forma con la que proponer, o plantear, una reflexión sobre algunas preocupaciones claves de la modernidad (el nombre, la identidad del ser y su amenaza, el deseo de pervivir en la memoria, la relación con el otro, o con la otredad) desde un punto de vista filosófico-existencial y estético-literario. Para empezar, lo es buscando una relación peculiar con el lector, destinatario de cualquier tipo de narración, y al mismo tiempo utilizando la fabulación para enfrentarse consigo mismo, con su pasado y con su familia, con un tiempo y un espacio privado, que cobran sentido en la ficción, donde la mirada se ubica en un más allá lleno de significación.

⁴ Se trata de un programa literario y estético, afirma Alarcos Llorach, presente desde la primera novela, *Beatus ille*, en la que intervienen dos grandes temas: uno, imaginario, es decir la creación del mundo infantil y adolescente del protagonista, y otro, histórico, que consiste en la referencia a la guerra civil y a sus consecuencias. Véanse Alarcos Llorach (2003) y Alonso (2003).

Como siempre ocurre en la escritura del autor, es esencial el pacto con el lector, que en esta novela se completa con el pacto consigo mismo. El novelista lo afirma en una entrevista posterior a la publicación de la obra:

Yo le digo al lector: esto es ficción, sí, pero está sólidamente basada en hechos históricos, y el lector lo acepta. Si yo le dijera: esto son unas memorias y realmente no lo fueran, entonces ese pacto se incumpliría. La naturaleza del texto depende de la naturaleza del pacto. Y este hecho, en mi opinión, supera esos planteamientos reduccionistas según los cuales todo es ficción o todo relato histórico es ficción: como si diera igual que fuera ficción o no. Pero en realidad no da igual: en la creación literaria tiene que tenerse claro este pacto, que no significa que todo lo que cuentas sea ficticio, sino que has utilizado la ficción en el grado que te ha convenido. (Muñoz Molina, en Sánchez Romero, 2010)

La conveniencia de la ficción: es una idea que va a ser un elemento decisivo en la poética del novelista de Úbeda y, en particular, en *El viento de la luna*. Atribuyéndole al lector tanta importancia, su producción gravita en torno al conflicto básico en el que la ficción se enfrenta con la realidad para imaginar una visión del individuo en su contexto histórico, social y cultural: por eso, la narrativa tiene que adoptar como materia prima lugares y personas reales, que estiliza sujetándolos a esquemas novelísticos cada vez distintos (la novela detectivesca, histórica, de memorias), y enfatizando aquel impulso que Navajas ha definido como ético. En Muñoz Molina, «este impulso se revela a través de un modo reminiscente y nostálgico o de una búsqueda más específica y concreta, pero se juzga siempre como legítimo, no una mera quimera o falsificación» (Navajas, 2009: 51).

En su pluma, es este el fin último de la ficción, su utilidad y su provecho, como él mismo afirma en *La realidad de la ficción*:

de aquí deducimos una enseñanza técnica que también es moral: en cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción; pero para advertirlo se precisa una actitud que es tanto un arma o un instinto del novelista como de cualquiera que viva con un interés apasionado por la experiencia del mundo. (Muñoz Molina, 1993: 28)

Este interés, y sobre todo su condición de pasión, es lo que caracteriza al novelista que de verdad lo es, afirma García de la Concha hablando de Muñoz Molina,

porque tal arma o instinto, la actitud que los gobierna, apuntan a la capacidad de descubrir bajo las apariencias de lo cotidiano, en los seres innominados que nos rodean o con los que fortuitamente nos tropezamos, aquello que Ortega llamaba, con el énfasis retórico al

que era tan proclive, «la gravitación de lo universal humano»; esto es, la intuición o el eco de una experiencia común sentida como cercana y propia por alejada que esté de la realidad que uno vive. (García de la Concha, 2010: 237-238)

El camino es en apariencia muy simple, identificable como un muy sugerente desplazamiento de lo particular a lo universal: la experiencia individual e interior encuentra en la ficción la modalidad con la que mezclar recuerdo e invención para emprender un viaje en el que el sujeto real rompe las amarras que lo vinculan a un tiempo y a un espacio determinados.

Una vez que se convierte en sujeto literario, el yo emprende un viaje de ida y vuelta en el que se mueve dentro de una misteriosa red de relaciones, que solo la palabra literaria puede descubrir y activar. Todo esto se da porque la narración, esta mezcla de recuerdos e invención, va a ser el instrumento con el que el ser humano descubre qué significa vivir, verbo y condición que coinciden con el habitar, en un sentido amplio, con el encontrar su propia dimensión en el mundo.

Es un andar que no solo es típico del hombre, sino que cambia muy a menudo y que reviste aspectos diferentes en cuanto permanencia humana entre cielo y tierra, entre alegría y dolor, entre la acción y la palabra: por eso contar, rememorar e inventar a través del lenguaje le permite al hombre realizar su dimensión sensible y a la vez verse en un más allá, en una dimensión vertical que completa su esencia otorgándole un sentido nuevo.

Es lo que Muñoz Molina realiza en su novela de 2006, cuya arquitectura se funda en un mundo de relaciones con un movimiento complejo, vehículo de una doble perspectiva: una horizontal, que envuelve a todos los personajes del entorno del protagonista (padres, abuelos, tíos, hermana, profesores del instituto, vecinos), que con sus palabras y acciones causan su sensación de extrañeza; y otra vertical, donde la mirada se dirige hacia la galaxia y hacia la luna.

La interioridad del protagonista parece ser el territorio compartido en el que todos estos estímulos convergen: un territorio en el que hay profundizar para entender una nueva manera de estar en el mundo que el escritor está planteando en esta novela, jugando como siempre con los límites entre la realidad y la ficción, enfocados ahora a través de un punto de vista invertido, en el que tierra y luna van a tener un papel esencial.

1. La mirada de la luna

La inversión del punto de vista es un recurso de construcción del texto: ¿en qué sentido y por qué? Es una modalidad de contar que se inaugura en el primer capítulo,

preámbulo en el que el narrador en primera persona se dirige a una segunda persona que dentro de poco descubrimos ser él mismo:

Esperas con impaciencia y miedo una explosión que tendrá algo de cataclismo cuando la cuenta atrás llegue a cero y sin embargo no sucede nada. Esperas tumbado sobre la espalda, rígido, las rodillas dobladas en ángulo recto, los ojos al frente, hacia arriba en dirección al cielo, si pudieras verlo, detrás de la curva transparente de la escafandra, que te sumergió en un silencio tan definitivo como el del fondo del mar cuando terminaron de ajustarla al cuello rígido del traje exterior. (Muñoz Molina, 2006: 11)

Con este íncipit *in medias res*, se da a conocer poco a poco quién está hablando. Sus pensamientos dan cabida a nuestra progresiva entrada en su mundo, interior y exterior:

Con los ojos cerrados me imagino que soy ese astronauta. No veo estrellas, sólo una oscuridad en la que nada existe, ni cerca ni lejos, ni arriba ni abajo, ni antes ni después. Veo la curvatura inmensa de la Tierra, resplandeciendo azul y blanca y moviéndose muy despacio, las espirales de las nubes, la frontera de sombra entre la noche y el día. (Muñoz Molina, 2006: 12)

El tú desaparece y va a coincidir con el yo en el segundo capítulo, cuando el protagonista se describe encerrado en su cuarto en una tarde de julio, y en su mente sintetiza todo lo que ha leído hasta aquel momento sobre el viaje del Apolo XI. En su colección de artículos, imágenes, documentos presentes en revistas hurtadas en casa de su tía Lola, el chico recrea todo lo visto expresando, quizás sin darse cuenta, un cambio importante:

Es la Tierra la que se mueve, girando enorme y solemne, mostrándoles los perfiles de los continentes y el azul de los océanos, como en la bola del mundo que hay en mi aula del colegio salesiano. [...] El enviado especial de Radio Nacional a Cabo Kennedy decía arrebatado que los astronautas distinguen perfectamente el perfil de la Península ibérica por las ventanillas de la cápsula. ESPAÑA ES MARAVILLOSA VISTA DESDE EL ESPACIO. (Muñoz Molina, 2006: 23)

Es esta la idea central de la novela, y que el autor nos desvela pronto en sus primeras páginas: España, la tierra, vistas desde el espacio, son maravillosas.

La imagen vuelve a presentarse a lo largo del texto, que se convierte de esta forma en un canto de amor de Muñoz Molina hacia su país, así como en el enfrentamiento

de un luto privado, íntimo, como veremos, y en una declaración de amor hacia su oficio y hacia la literatura, fuente de consolación y sentido último de las experiencias. Para entenderlo, cabe desplazarse y asumir una mirada nueva con la que apreciar y enfocar el mundo en su real naturaleza.

La tierra, símbolo de la humanidad entera y de la realidad, es objeto de atención en la novela a través de la mirada del protagonista, que a su vez vehicula un punto de vista lejano y alto, el de la luna: ¿por qué la luna? ¿Qué sentido tiene?

Se trata de descubrir algo que se concretiza, desde un punto de vista narrativo, en las técnicas utilizadas, con un constante movimiento horizontal y vertical, y que se une a una reflexión sobre el tiempo y su sentido, sobre las relaciones y la existencia: de esta forma, el compromiso del autor en inventar historias que tienen sus referencias en el contexto histórico actual, pero dejando espacio a la imaginación, se completa en *El viento de la luna* con un juego de perspectivas que adquiere una dimensión no sólo literaria, sino sobre todo existencial, y que encuentra en el último capítulo su momento más alto.

El viaje hacia la luna que el chico imagina emprender como astronauta corresponde a su bajada hacia «el mundo de ellos [los adultos] desde la planta más alta de la casa» (Muñoz Molina, 2006: 41), donde está su habitación y donde vive sólo desde que su tío Pedro se casó:

Cruzo la planta en penumbra de los dormitorios de los mayores, en la que también están las vastas cámaras en las que se guarda el grano y en las que se extienden a secar los jamones y las grandes lonchas de tocino envueltos en sal después de la matanza y se alinean las orzas de barro. [...] Bajo hacia los portales, hacia donde sucede la vida diurna de los adultos y del trabajo, donde está la cocina, la habitación de invierno que llaman el despacho, la cuadra de los mulos, el corral con la parra y el aljibe, con la caseta de retrete. En el corral también está el pozo de donde sacamos el agua. (Muñoz Molina, 2006: 41)

Desde los primeros capítulos, la novela plantea un conflicto, que la perspectiva utilizada enfatiza: el que vive el chico de trece años consigo mismo y con los demás.

«Todo ha cambiado sin que yo me diera cuenta, sin que suceda en apariencia ningún cambio exterior. Siento que soy yo pero no me reconozco del todo cuando me miro en el espejo» (Muñoz Molina, 2006: 79), afirma en uno de sus monólogos interiores.

Del mismo modo, los mayores, los adultos, su mundo y su trabajo son algo lejano, que él no comprende y del que quiere alejarse. La única conciencia es la de haber perdido el estado de gracia que corresponde a la infancia, sensación que se reitera a lo largo de la novela, en todos los episodios en los que el chico tiene que enfrentarse con el padre, con el abuelo o con uno de sus profesores en el colegio.

Distinta es su actitud percibida en una dimensión vertical, con la que sabe aprovechar de los elementos que componen este mismo mundo, pues las sensaciones proceden de acciones simples, cotidianas:

como cuando me inclino sobre el pozo en nuestro corral y miro al resplandor líquido del fondo y siento en la cara la penumbra fresca en la que resuenan tan nítida y poderosamente el golpe del cubo de estaño contra el agua al hundirse y luego el agua que lo desborda cuando es izado por la soga. A una cierta hora, en las noches de luna llena, se ve la luna exactamente repetida en el fondo del pozo, en el centro de una negrura húmeda más densa que la del cielo. (Muñoz Molina, 2006: 61)

Y en este contexto se cruzan las miradas:

Así verán quizás los astronautas ahora mismo la Tierra por las claraboyas de la nave de Apolo XI, redondas como el brocal del pozo y como el espejo móvil del agua en el fondo. La tierra azulada, alejándose, envuelta parcialmente en remolinos de nubes, tapada a medias por la noche que cubre un gajo de su esfera, deslumbrada del sol en su hemisferio diurno. [...] En la superficie de la luna la radiación solar no filtrada por ninguna atmósfera eleva la temperatura a ciento diecinueve grados: en las zonas de sombra hace un frío de doscientos treinta grados bajo cero. (Muñoz Molina, 2006: 62)

Las dos citas ejemplifican la complejidad con la que Muñoz Molina está recordando e inventando, jugando con la ficción y con este cruce de miradas, indicándonos a la vez un nuevo camino, rico y sugerente, que va a ser no tanto, y no sólo, una novedad desde el punto de vista novelístico, sino sobre todo una reflexión de naturaleza ética y existencial.

Si por un lado la mirada del protagonista, primer nivel de percepción del mundo contado en primera persona, es el filtro que describe la realidad, por otro la subjetividad se pone en el centro de una encrucijada de puntos de vistas, el de la tierra y el de la luna, donde la última prevalece en cuanto a restitución y representación de las escenas narradas: lo que el hombre vive en la tierra, la luna se lo devuelve dándole ocasión para interpretarse y entenderse. Mirando hacia la luna, el sujeto mira a sí mismo en un espejo, ve el ambiente en el que vive, la tierra, que puede de esta forma representar con varias imágenes. Es la experiencia del protagonista en sus trece años⁵.

⁵ Detalles y referencias diseminados a lo largo de la novela nos permiten identificar en el protagonista el mismo autor: fecha de nacimiento, familia, educación, etc. Muñoz Molina se autorrepresenta en este chico de trece años, su *alter ego* con el que comparte pensamientos, ideas, ambiciones. Véase los estudios de Janner y Leuenberger (2008), Penas (2009) y Platas Tasende (2007).

Su atracción hacia la luna, además de ser constante en toda la novela, expresa el deseo de proyectarse y de encontrarse en otro mundo: «miro el resplandor de la Vía Láctea sobre el valle del Guadaluquivir» (Muñoz Molina, 2006: 87), afirma después de un monólogo en el que sintetiza la extrañeza que percibe en la convivencia con sus padres y con su familia.

Sólo me siento seguro en el refugio químérico de los libros, sólo experimento una sensación plena de cobijo si me recluyo en mi cuarto al que casi no llegan los ruidos y las voces de la casa y me imagino protegido de todo en el interior de un traje espacial, flotando en una cápsula que viaja hacia la Luna, asomándome por una ventanilla para verla cada vez más cerca, como la vieron por primera vez los astronautas del Apolo VIII que volvieron a la Tierra son haberse posado en ella. (Muñoz Molina, 2006: 86)

El protagonista, curioso e inquieto lector, lee de todo y lo comenta: no solo periódicos, sino también novelas de ciencia ficción, manuales y ensayos, que van a enriquecer el texto con un complejo juego intertextual. Autores y libros clásicos, como Verne o Wells, con *Viaje al centro de la Tierra* y otros, se unen a *El origen de las especies*, *El viaje de Beagle* o *El mono desnudo*: son las lecturas preferidas por el chico, tan lejanas de las que le aconsejan sus profesores en el colegio.

En su mente, cada libro es «la última cámara sucesiva, la más segura y honda, en el interior de mi refugio. Un libro es una madriguera para no ser visto y una isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida» (Muñoz Molina, 2006: 196). Una madriguera, una isla, un vehículo, pero también un refugio, la posibilidad de evadir de esta realidad y de salvarse, encontrando en otra parte lo que es imposible hallar en este mundo: es el poder de la imaginación, que permite proyectarse en otra dimensión y protegerse de todo lo que amenaza nuestros sueños.

Es este el sentido de los libros y de la literatura: compañeros de viaje en el camino de concienciación del joven protagonista, así como referencias y elementos para discernir y entender, para profundizar y buscar. Hay que detenerse sobre esta idea porque, a través de las palabras del protagonista, vamos a descubrir otra faceta de una relación que va ser central en la novela:

Los libros que más me gustan tratan de gente que se esconde y de gente que huye, y en ellos abundan las máquinas confortables y herméticas que permiten alejarse del mundo conocido y a la vez preservar un espacio tan íntimo como el de una habitación a salvo de perseguidores o invasores. Lo que yo sé, lo que soy, las sensaciones que descubro en los sueños, las que encuentro en los libros y en las películas, son un secreto tan incomunicable como esa luz que vio el astronauta al delirar de fiebre sobre la Luna y al ingresar en una sala de la National Gallery. (Muñoz Molina, 2006: 200)

La luz vista y el delirio.

La luna, satélite de la tierra y destino del Apolo xi, es real, concreta, y el hombre va a pisar su suelo por primera vez en 1969, pero es algo al mismo tiempo imaginado y soñado en la mente del chico, leído en las páginas de los libros con contenidos muy distintos de los que cuenta desde siempre su familia.

Lo que a los adultos les procura serenidad y placer, al protagonista le aburre, le impacienta y le exaspera. Y la ruptura se manifiesta justo en relación al viaje del Apolo xi, que para ellos es pura fantasía sin sentido: «En mi casa los adultos piensan que la Luna crece, mengua, se hace delgada como una tajada de sandía, se vuelve redonda como una sandía entera, y cuando está llena tiene una cara humana, una cara pánfila y mofletuda como la mía» (Muñoz Molina, 2006: 91). Hay además una canción, que el chico oye cantada por su madre, su abuela y su tía Lola: «Al Sol le llaman Lorenzo / y a la Luna, Catalina. / Cuando Lorenzo se acuesta / se levanta Catalina» (Muñoz Molina, 2006: 91).

Su interés, de corte científico, se aleja de la tradición oral, folklórica, y se centra en las noticias de la radio y de la televisión, que siempre precisan las horas que han pasado desde el comienzo del viaje de la nave del Apolo xi: «El tiempo de la misión espacial no se parece en nada al de nuestras vidas terrenales, no puede ser medido con los mismos torpes instrumentos que ellas» (Muñoz Molina, 2006: 103). No se trata tan sólo de una inversión de puntos de vista: es además una dimensión nueva, la de la humanidad que llega a la luna, donde tiene la posibilidad de experimentar «un tiempo largo, demorado, casi inmóvil» (Muñoz Molina, 2006: 160). Y en la percepción del tiempo los puntos de vista siguen cruzándose, cifra y sentido de la novela entera.

El chico describe la tierra y sus características:

Y entonces, en ese amanecer acelerado que se repite cada hora, se alza sobre el horizonte la esfera azul y lejana de la Tierra, sola y nítida, muy luminosa en medio de la negrura, la Tierra que parece infinitamente frágil, perdida, casi tan imposible de alcanzar de nuevo como una de esas estrellas hacia las que se tardarían millones de años en llegar aunque se viajara en una nave a la velocidad de la luz. (Muñoz Molina, 2006: 313)

Su mirada se dirige hacia los astronautas, que a su vez están mirando la tierra «por una de las ventanas circulares, la Tierra azul y más grande que una Luna recién surgida en el horizonte. La Tierra azul y en parte ensombrecida, la noche sumergiendo la mitad de ella, incluido este valle al que da mi balcón, esta ciudad pequeña cuyas luces muy débiles difícilmente podrá ver nadie desde una cierta altura» (Muñoz Molina, 2006: 104).

El viaje hacia la luna se ofrece, pues, como metáfora del viaje del hombre sobre la tierra, de su vivir y habitar la tierra, donde la luna tiene un papel esencial al ampliar la perspectiva y al contemplar la cosmogonía en la que la humanidad vive.

2. Del juego de miradas al cruce de relaciones

Contando el mundo en un momento peculiar de su vida, en 1969, reflejado en los ojos de la luna que desde lejos lo ve todo y que restituye a la tierra la imagen de sí misma, el itinerario que Muñoz Molina propone es una mezcla de recuerdos y de invención con «un principio de alucinación» (Muñoz Molina, 2006: 349), o incluso «de vértigo» (Muñoz Molina, 2006: 349).

En la percepción del protagonista la tierra aparece como

un globo de cristal velado a medias por la sombra, resplandeciendo con un aluminosa azulada, con irisaciones de diamante, una esfera remota y al a vez tan nítida en los pormenores de los continentes y los océanos y las espirales de las nubes que te da la impresión de que podrías cogerla si dieras uno de esos saltos que permite tu nueva ligereza y extendieras las manos. (Muñoz Molina, 2006: 349)

El cruce de miradas que conforma la novela conlleva una reflexión compleja sobre la relación entre la realidad y la ficción, o sobre las fronteras entre «*fait et fiction*» (Lavocat, 2016), que se plantean y se discuten en *El viento de la luna*: con estas premisas ha llegado, pues, el momento de comentar el último capítulo, desenlace y cumbre de todo lo visto hasta ahora. Es, el epílogo, un momento de fuerte cambio, que poco a poco el lector entiende y con el que va a interpretar la novela entera y su esencia.

En estas últimas páginas el protagonista anda por las calles de Mágina, al amanecer y, por lo que afirma, entendemos que ya no es el adolescente que protagonizaba todo lo contado hasta el capítulo anterior: ha pasado mucho tiempo, ha dejado de leer novelas y de identificarse con el capitán Nemo, o con Robinson Crusoe, o con Tom Sawyer.

En el escenario en el que se mueve, todo ha cambiado. Entre otras, describe la calle de la Luna y del Sol, que se llama así porque «hay en ella una casa antigua que tiene una luna en cuarto menguante y un sol esculpidos en piedra arenisca a los dos lados del dintel» (Muñoz Molina, 2006: 361). Se detiene en contar los pormenores de Luna y Sol: la Luna está de perfil, «con las puntas tan afiladas como los cuernos de un toro, con la nariz puntiaguda y el ceño fruncido. El Sol, de frente,

tiene mofletes redondos y una sonrisa benévolas. [...] Al Sol le llaman Lorenzo, y a la Luna Catalina» (Muñoz Molina, 2006: 361-362), como cantaban las mujeres de su familia, como ya hemos visto.

Es una atmósfera ambigua la de este último capítulo: ya no se constituye a través del contraste y de la alternancia entre la realidad interior del protagonista y su choque con el mundo exterior. Prevalece ahora una sensación de extrañeza al moverse por lugares conocidos donde no hay nadie: el silencio envuelve las calles y las plazas y delante de los ojos del protagonista desfilan escenas con objetos acumulados, «un bulto enorme de sombra, un amontonamiento de cosas dispares que todavía no distingo en la luz tan escasa» (Muñoz Molina, 2006: 363).

Con una estructura circular, vuelve a presentarse el desdoblamiento del narrador, que inauguraba la novela en el primer capítulo: hablando consigo mismo en segunda persona, el personaje ha llegado a su destino, no está a punto de salir para su viaje hacia la luna, sino ha pisado el suelo lunar y de allí «alta y remota en el cielo negro la esfera luminosa de la Tierra está tan lejos que tampoco parece verosímil que la computadora de a bordo pueda ayudarte a encontrar el camino de regreso hacia ella» (Muñoz Molina, 2006: 369).

El protagonista se expresa ahora y describe lo que ve encontrándose él mismo en la luna, desde donde ve su casa, muebles y objetos, su familia, incluso sí mismo:

Con una pavorosa claridad se va revelando a mi conciencia aturdida la duración del tiempo en que he estado ausente. He visto de lejos, desde arriba, mi barrio y mi plaza y cada una de las casas como si formaran parte de una maqueta, una maqueta detallada con tejados que se levantan y puertas practicables, y dentro de cada habitación los muebles a escala y las figuras ocupadas en sus tareas. [...] Esa figura tendida sobre el canapé del comedor, delante de la televisión apagada, soy yo mismo. (Muñoz Molina, 2006: 370)

Y en el momento en el que intenta hablarle, no acierta:

La luz gris y azulada que encuentro en la ventana al abrir los ojos es la misma que había hace un instante en la plaza de San Lorenzo, tan inaccesible desde este lugar como la esfera luminosa de un planeta que los astronautas miran en la negrura, alejándose tras las ventanillas de la nave. [...] De qué viaje larguísimo vuelvo yo ahora cuando despierto cada amanecer, viendo por la ventana un bosque de torres oscuras en las que ya empieza a haber luces encendidas. Hasta qué profundidades del olvido y del sueño me he tenido que sumergir para encontrarme de regreso en la plaza de San Lorenzo, con la que sueño ahora casi todas las noches, ahora que estoy tan lejos y hace tanto tiempo que no vuelvo a pisarla. (Muñoz Molina, 2006: 372-373)

Dentro de los límites borrosos que separan el sueño de la realidad, las imágenes se convierten en viajeras, tal como el mismo sujeto que, sin ninguna concatenación establecida, potencia de esta forma su capacidad de autonomía.

Si la narración del viaje hacia la luna se convierte en tema central de la novela para enfocar la tierra desde una perspectiva distinta, hay que experimentar la distancia, la inversión de la mirada y la parábola de la vida para encontrar la forma con la que interpretar la realidad, dándole un sentido.

Sin forzar la memoria y los recuerdos, dejando lugar a la «emoción de las cosas», como recuerda el verso de Antonio Machado elegido como epígrafe de la novela, todo lo que tenía una solidez va disgregándose en las últimas páginas, donde el protagonista vuelve a encontrar a toda su familia, y a su padre en particular, después de años de distancia. Esto puede ocurrir sólo con la inversión del punto de vista, dejando el tradicional y colocándose en otra dimensión.

De esta forma, puede ahora contar la muerte del padre, recordarla, contextualizarla: ese proceso de progresiva concienciación culmina pues en el rescate de la figura del padre, ya muerto, con el que el hijo puede reconciliarse en este territorio distinto que es la luna, un mundo lejano desde el que mirar las cosas para entenderlas, aceptando su luz y su silencio. Es una atmósfera y una condición sensorial que expresa emociones y sentimientos complejos, que sólo en este tipo de reelaboración se pueden comunicar.

Se confirma la licitud de la ficción y su conveniencia: en ella el personaje-protagonista puede ver a todos, «los otros fantasmas alojados en las habitaciones desiertas, en los armarios cerrados, en las casas vacías de la plaza, cada uno con su cara y su nombre, con una voz que me llama. Aunque estaba tan lejos han sabido encontrarme» (Muñoz Molina, 2006: 375).

He aquí el sentido de lo que la crítica ha identificado como uno de los rasgos constantes en la producción del novelista de Úbeda, eso es, la vía memorialista, que en *El viento de la luna* confirma su condición de documento para alcanzar al mismo tiempo un territorio distinto, enriquecido por implicaciones estéticas, éticas y filosóficas.

El desenlace, lírico y lleno de emociones, apunta hacia un camino nuevo, en el que el impulso ético obliga a elegir: la inconsistencia y la fragilidad del ser humano, sus límites y sus miedos, se pueden desintegrar dentro de los sueños, o en el olvido, o en cambio pueden cobrar realidad y andar al lado del ser humano, acompañarle dándole confianza y calor si acepta vivir y habitar su mundo ampliando la mirada, dejando que las perspectivas se mezclen para descubrir con asombro la maravilla de la realidad y sus misterios.

Ya no es el mundo contado en *Beatus Ille*, primera novela del autor, en la que Minaya, el protagonista, se desentiende de aquel Madrid de 1969 para buscar en Mágina otro momento de la historia y del pasado. Pero sí es la manifestación de una poética que, en palabras de Oleza,

apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen del escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por una mimesis consciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores. (Oleza, 1997: 381)

Muñoz Molina confirma, pues, con *El viento de la luna*, que las relaciones del texto literario con la historia están inevitablemente más allá de la voluntad individual y que la ficción concretiza una «poética de la experiencia» (Oleza, 1997: 363), pensada como recuperación de una dimensión pública de lo privado.

La literatura se convierte de esta forma en un rosario de hallazgos y de revelaciones: una forma de entretenimiento, sin duda alguna, pero también una investigación sobre la realidad y a la vez una búsqueda de la realidad misma, en un ir y venir a través de sendas no siempre conocidas, en las que la Historia cumple su función de servicio para expresar y crear una identidad adulta y autónoma.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio, «Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres*, vol. 9, Madrid, Crítica, 2003, págs. 416-422.
- Alonso, Santos, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2003.
- Antonucci, Fausta, «Tre strategie narrative per il ricordo e la ricostruzione di un passato traumatico: Javier Marías, Almudena Grandes e Antonio Muñoz Molina», *Artifara*, n.º 15, 2015, págs. 243-257.
- Begines Hormigo, José Manuel, «La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de Plenilunio a *El viento de la luna*», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Antonio Muñoz Molina. Cuaderno de narrativa*, Neuchâtel /Madrid, Universidad de Neuchâtel/Arco Libros, 2009, págs. 83-106.
- Candeloro, Antonio, «La noche de los tiempos di Antonio Muñoz Molina: “traspasando la frontera del tiempo”», *Artifara*, n.º 11, 2011, págs. 83-108.

- García de la Concha, Víctor, *Cinco novelas en clave simbólica*. Madrid, Alfaguara, 2010.
- Herzerberger, David K., «Splitting the Reference: Postmodern Fiction and the Idea of History in Francoist Spain», en VV. AA., *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, págs. 126-160.
- Ibáñez Ehrlich, María-Teresa, «Ambigüedad e identificación. Los múltiples juegos del yo en *El viento de la luna*, de Antonio Muñoz Molina», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París 9 al 13 de julio de 2007*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Janner, Marco y Daniel Leuenberger, «El mundo rural de Mágina. Una aproximación ecocrítica a *El viento de la luna* de Antonio Muñoz Molina», *Analecta Malacitana*, n.º 24, 2008, págs. 34-46.
- Kearney, Richard y Dooley, Mark (eds.), *Questioning Ethics. Contemporary Debates in Philosophy*, London, Routledge, 1999; trad. it. *Questioni di etica. Dibattiti contemporanei in filosofia*, Roma, Armando, 2005.
- Kunz, Marco, «La luna alucinante: *El viento de la luna* de Antonio Muñoz Molina», *Quimera*, n.º 278, 2007, pág. 68.
- Lavocat, Francoise, *Faits et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- Muñoz Molina, Antonio, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- Muñoz Molina, Antonio, *El viento de la luna*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- Navajas, Ricardo, «La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Antonio Muñoz Molina. Cuaderno de narrativa*, Neuchâtel y Madrid, Universidad de Neuchâtel-Arco Libros, 2009, págs. 49-66.
- Oleza, Joan, «*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela», *Bulletin Hispanique*, n.º 98-2, 1997, págs. 363-383.
- Penas, Ermitas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muñoz Molina», en *Memoria literaria del franquismo*, Juan A. Ríos Carratalá (ed.), *Anales de literatura española*, n.º 21, 2009, págs. 117-141.
- Pérez-Simón, Andrés, *La ficción difícil: la escritura memorialística de Antonio Muñoz Molina*, Romance Notes, vol. 54, n.º 2, 2014, págs. 253-261.
- Platas Tasende, Ana María, «Memorias de Mágina y la luna en Antonio Muñoz Molina», en *Mémoire(s). Représentations et transmisión dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles)*, Catherine Orsini Salliet (coord.), *Hispanística XX*, XXV, 2007, págs. 181-192.

Pozuelo Yvancos, José María, *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.

Sánchez-Romero, Rosario, «Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina», *Ojosdepapel.com*, 2010,

<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811> (última consulta 30/12/2020).

Senabre, Ricardo, «*El viento de la luna*», *El Cultural*, 2006, <https://www.elcultural.com/revista/letras/El-viento-de-la-Luna/18606> (última consulta 30/12/2020) .

«PORQUE TIENE HAMBRE CANINA, QUE NUNCA SE HARTA».
NARRACIONES DE LA MUERTE EN CERVANTES.

CARLA PERUGINI

Università degli Studi di Salerno

RESUMEN:

A pesar de ser destino común para todos los hombres, las modalidades del morir son infinitas. Las fórmulas estereotipadas de los testamentos, incluidos los de los familiares de Cervantes, ponen de manifiesto una actitud cristianamente resignada de los moribundos, sin aspavientos ni temores. La manera de morir de Alonso Quijano, ya no Don Quijote, es buena prueba de ello. Pero los personajes cervantinos no mueren todos de buena gana: hay quien cae bajo la mano de otro, quien se quita la vida por su propia voluntad, quien pone en escena una muerte de ficción, quien muere heroicamente en la batalla o para salvar vidas ajenas. A veces es la consecuencia mortal de una metáfora: morir de amor, de dolor, de vergüenza... Este trabajo intentará dar cuenta de todo eso.

PALABRAS CLAVE:

Cervantes, muertes de ficción, muertes de verdad, testamentos.

ABSTRACT:

Nonostante sia destino comune a tutti gli uomini, le modalità del morire sono infinite. Le formule stereotipate dei testamenti, compresi quelli dei parenti di Cervantes, mettono in evidenza un atteggiamento cristianamente rassegnato dei moribondi, senza manifestazioni di paura scomposte. La maniera di morire di Alonso Quijano, non più Don Quijote, ne è buona prova. Ma non tutti i personaggi cervantini muoiono di buon grado: c'è chi cade per mano altrui, chi si toglie la vita di sua volontà, chi mette in scena una morte teatrale, chi muore eroicamente in battaglia o per salvare altre vite. A volte è la conseguenza mortale di una metafora: morir d'amore, di dolore, di vergogna... Di tutto questo cercherà di dar conto questo lavoro.

PAROLE CHIAVE:

Cervantes, morti letterarie, morti reali, testamenti.

Dentro de las innumerables tentativas de definición de la especie humana, la que más icásticamente sintetiza su naturaleza y su destino es la de *mortales*: «*Et moriemur. Moriremo tutti*» (Ariès, 2019: 50). Saber, gracias a esta sinécdoque, de ser

partícipes de una suerte común no comporta necesariamente ni solidaridad entre los humanos ni preocupación constante por el fin de la vida, aunque las modalidades con las que a lo largo del tiempo esas actitudes se han manifestado justifican sin duda una *historia* de la muerte, con todos sus avatares y diferencias entre épocas y naciones.

Apartir de los comienzos del siglo xx, una cantidad cada vez mayor de historiadores, sociólogos, antropólogos y estudiosos de arte, han producido obras innovadoras sobre los consecutivos cambios de mentalidades, rituales y representaciones iconográficas y literarias del punto final de toda existencia. A los pioneros trabajos de Émile Mâle y Johan Huizinga sucedieron las nuevas miradas sobre los procesos de larga duración de la escuela francesa de las *Annales*, los ensayos de Alberto Tenenti y los de Michel Vovelle, Philippe Ariès, Jacques Le Goff, Pierre Chaunu y Jacques Chiffolleau, con los que empezó también el estudio de los testamentos¹. Entre los españoles recordaremos por lo menos a Fernando Martínez Gil, Ariel Guiance, Emilio Mitre Fernández, Julia Pavón Benito o F. J. Díez de Revenga, dentro de un progresivo interés por la materia, atestiguado por el creciente número de congresos y publicaciones.

La época más estudiada es seguramente el Medievo, por su compenetración tan profunda entre vida y muerte, cuyas manifestaciones más impresionantes fueron las *artes moriendi* y la *dança de la muerte*². Si la doctrina cristiana favorecía una actitud resignada del moribundo y contenidas expresiones del luto por parte de sus deudos en vista de la verdadera vida que esperaba al creyente en el más allá (*la muerte domada* de la que habla Ariès), con el paso del tiempo se incrementaron las preocupaciones acerca del juicio divino individual, la fascinación por lo macabro, la podredumbre, la descomposición del cuerpo –ya preferentemente denominado *cadáver*–, y los funerales aparatosos (*la muerte propia* según Ariès). La atención por tumbas, capillas y cementerios, la presencia de un erotismo lúgubre y a veces violento, el gusto por espectáculos de sufrimientos y suplicios, testimonian el sucesivo interés por la muerte del otro (*la muerte ajena* en las categorías de Ariès), que ya no tiene nada de consolador sino que se presenta como un acto de ruptura, agresivo y cruel. Con el siglo xx, ya desaparecidos los eróticos fantasmas románticos, la muerte reemplaza al sexo como interdicto, se vuelve algo censurable y silenciado, confinado en los hospitales o en las residencias para viejos (*la muerte vedada*)³.

Al escribir estas palabras en nuestro periodo de pandemia, mientras por primera vez en su historia la humanidad participa universalmente de los mismos luctuosos eventos con idénticos modos y tiempos, nos damos cuenta de no poder ya regir

¹ Para un excelente resumen, véase Azpeitia Martín (2008).

² Véanse Tenenti (1951), Morreale (1991 y 1996), Infantes (1997) y González Zymla (2014).

³ Adriano Prosperi recuerda que el sociólogo inglés Geoffrey Gorer, en «The pornography of death» (1955), sostuvo la tesis «della morte “nascosta” nella moderna società industriale, del sostituirsi della morte al sesso come oggetto di non-discorso» (1982: 392). Véase también Ariès (2019: 73).

las riendas de ese caballo desbocado en el que convertimos a nuestro planeta hiperexplotado. Quizás en qué categoría hasta ahora no clasificada los historiadores del futuro pondrán a nuestros contemporáneos, muertos sin consuelos y sin esperanza...

En la partida de ajedrez que juega la Muerte con el caballero (ícono inolvidable de la película de Ingmar Bergman, *El séptimo sello*) el hombre es el que siempre está destinado a perder, pero, a pesar de todo, o bien se pone en juego, o bien resiste en lo posible, como nos recuerdan los dramáticos versos de Antonio Machado en *Del camino. Soledades* (1899-1907), xxxv:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

No solamente los individuos en carne y hueso antes o después acaban su existencia, sino también los personajes de ficción, en las artes figurativas como en las literarias, en los relatos míticos como en las películas. Nos aficionamos a ellos como a amigos queridos y abogamos por un *happy end* que el autor puede conceder o negar, así como puede resucitar a sus criaturas en cuentos fantásticos o bien en continuaciones y sagas. En el caso del *Don Quijote*, por ejemplo, la muerte del protagonista es narrada sin demasiado dramatismo, y con la finalidad explícita de impedir que otros autores pudieran apropiárselo, a la zaga de Avellaneda. Y, sin embargo, no podemos dejar de tristecernos al contemplar «el final de esta relación afectiva con nuestros personajes y narradores, el hecho de que todo para aquí y que no habrá más. No habrá nada más de este querido y admirado personaje-amigo mucho más grande que la vida y la muerte, y así tendremos que despedirnos para siempre» (Hutchison, 2016: 126). Es la misma tristeza que sentimos al abandonar cualquier obra de arte (sobre todo literaria) que nos haya arrebatado con su maestría.

No es necesario recordar los innúmeros estudios dedicados a la muerte de su héroe epónimo dentro de la inabordable bibliografía sobre el *Quijote*. *Si parva licet*, me aproximo a aquella corriente de la crítica que justifica la rapidez y casi la incongruencia del fallecimiento del personaje con la voluntad de substraerlo a otras plumas que no fuesen la del autor autorizado, para que esos «presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte» (Cervantes, 2004: 1105), eso a la luz de la «noción de que la obra maestra de Cervantes es, ante todo, una obra diseñada para hacernos reír» (Iffland, 2016: 132).

En todo caso, yo no me detendré exclusivamente en la muerte de su criatura más famosa, sino que intentaré hacer una panorámica de las muchísimas otras que salpican su obra, desde los poemas a las novelas y al teatro. Así como no me hallo de acuerdo con la tesis de quien ve la muerte de don Quijote como el fin que lo espera desde el comienzo de la novela (Sáez, 2012: 105), también quiero confutar que sean «contadas ocasiones en las que aparece» (Peñalver, 2006: 104). Diría más bien que el tema de la muerte es omnipresente en la entera obra de Cervantes, a partir de sus tempranos ejercicios poéticos (cuatro composiciones por el fallecimiento en 1568 de la joven reina Isabel de Valois, incluidas en el volumen encargado a su maestro, López de Hoyos), hasta las últimas palabras de saludo a la vida que encabezan el *Persiles*, en la dedicatoria al conde de Lemos y en el prólogo al lector de 1616. Pero, si el tema es idéntico, bien diferente es la manera de expresarlo: muchos cambios han intervenido entre el convencional y retórico duelo por el alma de la soberana, con sus invocaciones escolásticas a figuras del Olimpo pagano o cristiano, y la amable, sincera, auténtica confesión de un hombre en vísperas de la muerte, en vilo entre la pena de lo que tiene que dejar y la esperanza de poder gozar de unos días más: allí trascurre todo el arco de su existencia y de su escritura⁴. Naturalmente no es lo mismo conmoverse por una muerte ajena o por la propia, pero creo que, sea en la producción juvenil, sea en la tardía, la fe y la ortodoxia del escritor, nunca renegadas, se enfrentan, con mayor o menor fortuna, con una visión laica que ensancha el espacio de la libertad de expresión y crea una autonomía en los comportamientos de los personajes distante de la conducta prevista por los cánones sociales y religiosos. Si los arrebatos de don Quijote contra el cortejo de sacerdotes con hachas acompañando a un muerto en la noche (I, XIX) o contra una procesión de disciplinantes detrás de una imagen de la Virgen (I, LII), sus reprimendas contra la estrechez de algunos eclesiásticos (II, XXXII) o contra la ley, increpada por forzar a una hilera de hombres encadenados a ir a las galeras, «porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres» (I, XXII) (2004: 207) o los frecuentes desencuentros con la Santa Hermandad, si todos estos extremos encuentran su plausibilidad en la locura del caballero, no se podría justificar de otra manera que como libre elección del propio destino la voluntad de vivir sin un compañero, sin hacerse monja y sin ceder a los chantajes sentimentales de los enamorados, de algunas figuras femeninas

⁴ Aunque conocidísimas, quiero recordar las palabras de la Dedicatoria: «Ayer me dieron la Extremaunción [...]. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir [...]. Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos»; y del Prólogo: «Mi vida se va acabando, y al paso de las efemérides de mis pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida [...]. ¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (Cervantes, 1990: 45 y 48-49).

de los libros cervantinos –Marcela en el *Quijote*, Gelasia en *La Galatea*, Preciosa en *La gitanilla*, Angélica en *La casa de los celos*, Arlaxa en el *Gallardo español*, Halima en *Los baños de Argel*–, y eso sin presumir en el escritor un feminismo *ante litteram*, ya que no faltan, a lo largo de su obra, frecuentes atisbos de una rancia concepción de la mujer. Sin embargo, entre los personajes femeninos y masculinos son prevalentemente esos últimos los que escogen el suicidio por amor (pudorosamente disfrazado como «desesperación»). Llorones y petulantes, secundados por amigos y parientes, hacen pasar por fría crueldad la voluntad femenina de elegir libremente cómo vivir y a quién amar. Solo Don Quijote toma la defensa de la mujer con un apasionado discurso: «Ella [Marcela] ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes» (2004, I, XIV: 128).

En plena época posttridentina, la Iglesia y la sociedad condenaban como el peor pecado contra Dios el matarse, pero no veían ningún problema en quitar la vida y aplicar el tormento a heréticos, presuntas brujas o enemigos de diferente nacionalidad o religión. El perceptible proceso de independencia del pensamiento de Cervantes se deja entrever sobre todo en el *Persiles*, donde son notables los malabarismos del autor para hacer convivir los rituales parareligiosos, a menudo paginizantes, de muchos personajes de la novela con la doctrina católica⁵. En la novela se justifica, por ejemplo, un intento de suicidio por razones no literariamente sentimentales sino hondamente humanas. Narra, pues, Periandro cómo un marinero de su nave se arrojó de la gavia, quedando «suspenso de un cordel que traía anudado a la garganta» (II, XIII, 1990: 229). Salvado *in extremis*, el hombre explica su gesto («la causa de su desesperación») con el haber dejado en patria a su joven familia, sin sustento y sin noticias, para seguir el sueño de hacerse rico. Los argumentos que Periandro usa para dar ánimo al marinero, lejos de ser religiosos, son resueltamente racionales. En otro lugar, la caída de lo alto de una torre sin consecuencias para una mujer, echada por un esposo al parecer enloquecido, se explica no por milagro sino por razones físicas, «sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos» (1990, III, XIV: 373). Así, otro episodio de salvación de algunos marineros en la ribera de Génova se refiere no como milagro sino como misterio, ya que «los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (II, II, 1990: 164).

Más que por milagros, Cervantes parecía fascinado sobre todo por brujas y nigromantes. Y esto no solamente en una novela bizantina como el *Persiles*, que prevé en sus cánones la presencia de aventuras imposibles y sobrehumanas, sino

⁵ Esto ya se notaba en *La Galatea*. Un posible pensamiento heterodoxo del *Persiles* ha sido sugerido por parte de la crítica, como Américo Castro (1957 y 1966) y Mauricio Molho (1976).

incluso en una tragedia como *Numancia*, donde Marquino, «hechicero numantino», evoca los espíritus malos de la región oscura para resucitar a un muerto (Segunda Jornada, 2005: 96-103). Aterrado por sus nefastas previsiones, se arroja en la misma sepultura⁶.

Brujas y hechiceras aparecen en las *Novelas ejemplares* (*El licenciado Vidriera*, *La española inglesa*, *El coloquio de los perros*) y, en cuanto a las comedias, encontramos a un espectro en *La casa de los celos*, a demonios y almas del Purgatorio en *El rufián dichoso*. Evidentemente, de manera tradicional, estas figuras tematizan la muerte, pero donde se la describe con más ahínco es en las obras que Cervantes ambientó entre turcos y árabes (herencia de las doloridas experiencias de su cautiverio), con un porcentaje de asesinatos, torturas y mutilaciones decididamente alto. En realidad, escenas de violencia, que a veces llegan a verdadero sadismo, no faltan nunca en sus páginas, aunque, por un renacentista sentido de la medida y de la discreción, logra mantener en equilibrio clímax y anticlímax, de modo que escenas cómicas intervienen para mitigar momentos de furia verbal o golpes mortales. Don Quijote, durante sus vagabundeo en busca de aventuras pares a las leídas en los libros de caballería, termina a menudo creído muerto, apaleado, con costillas rotas, dientes perdidos y heridas faltas del alivio del bálsamo de Fierabrás. Como su dueño, el pacífico Rocinante se ve obligado a entrar en batallas de las que sale roto y despedazado, y el mismo Sancho, que solo ejerce de escudero andante para mejorar su estado, se ve perseguido por manteos, azotes, peligros de guerra y caídas en abismos, de los que se preocupa sobre todo de preservar a su querido rucio. A pesar de tantas ofensas corporales, los dos protagonistas y sus cabalgaduras salen airoso, sin más consecuencias físicas, a la manera de títeres de retablillos o de modernos cómics, lo que ha confortado la tesis de quien ve en el *Quijote* una obra carnavalesca a la que interpretar a la luz de las categorías bachtinianas⁷. Como escribe el crítico ruso, que mucho admiraba a Cervantes:

La seriedad es oficial y es autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación [...]. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. [...] La victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación: el infierno estalla y se convierte en cornucopia (2003: 73-74).

⁶ Toda *Numancia* puede leerse bajo el sello de la Muerte, que sin embargo será vencida por la Fama (a lo Petrarca), en vista de las futuras hazañas de los príncipes españoles, herederos de los heroicos numantinos (sin olvidar a las mujeres).

⁷ Véanse Cros (1988), Iffland (1994), Redondo (1997), Macías (2005), Fernández (2010) y Schmidt (2010).

Podríamos sintetizar la actitud de Cervantes hacia la muerte con la fórmula *gravitas vs. vis comica*, donde los dos términos se contraponen y concuerdan, así que el balance final de su manera de afrontar la literatura es el de una escritura sin parámetros fijos ni respeto por formas predeterminadas, que fluyen de una a otra, mientras los géneros se mezclan y los cánones se dejan moldear por la libertad y la invención. Piénsese, por ejemplo, en *La Galatea*: ¿qué íncipit más tradicional y previsible que una elegía amorosa, un paisaje veraniego, entre riberas, ganados y verdes prados? *Et in Arcadia ego*: la contradicción llega de repente ya que en esta escena bucólica irrumpen la muerte, traída por un pastor con un cuchillo en la mano que asesina a otro y huye, maldiciendo al traidor, al que hay que negar la sepultura. Prosigue la narración con un sinnúmero de personajes, repleta de homicidios cruentos, traiciones y venganzas, robos de doncellas, incursiones de turcos en territorios cristianos con relativas violencias y profanaciones; y todo eso mezclado con cantos de pastores enamorados, instrumentos tocados a la luz de la luna, murmullo de fuentes y gorjeo de pájaros, mujeres *en travesti* y trueques de personas. En las postrimerías del libro, muchas páginas están dedicadas a la celebración, de rito pagano, de un admirado y llorado difunto, Meliso, disfraz del poeta y político Diego Hurtado de Mendoza, muerto en 1575. No renuncia Cervantes a recursos bucólicos de ascendencia clásica e italiana (*La Arcadia* de Sannazaro), hasta acudir a lo maravilloso inexplicable con la aparición de la ninfa Calíope, a la que se debe el largo encomio de los poetas españoles. En este cuadro tan literaturizado aparece como una simulación el obsequio a una cristianización del texto a través de términos (plegarias, sacrificio, alma, amén...) que bien pueden leerse en sentido ambivalente, y una postiza tentativa de comprender la visión de la Musa «con algunos lícitos y acomodados exorcismos» (1995: 558).

La narración de la muerte en Cervantes se desarrolla bajo diferentes aspectos, entre lo macabro, lo épico, lo cómico y lo teatralizado. De esta última especie hay muchos ejemplos en el *Quijote*, sea en la primera parte por equívocas lecturas que el caballero da de inocuos funerales o de retablos de marionetas, sea en la segunda parte por las elaboradas construcciones y las performances actorales orquestadas por los Duques para divertirse a expensas de su huésped. Don Quijote había asistido a la fingida muerte de Basilio para casarse con Quiteria durante las bodas de Camacho (I, XXI) y a los verdaderos funerales de Grisóstomo (I, XII), mientras solo Sancho (ya que su amo se había quedado dormido) había escuchado en la venta la lectura de la puesta en escena del engañoso suicidio de Camila en el *Curioso impertinente* (I, XXXIV), impostura a la que seguirán las auténticas muertes de los personajes de la novela. Uno de los episodios más significativos de los híbridos cruces que el protagonista opera entre realidad y ficción es el de la carreta de los representantes,

entre los cuales sobresale una Muerte no con calavera sino con rostro humano, junto a otras figuras espantosas, como un demonio y un moharracho vestido de bojiganga, que provocará el desastroso desenlace (II, XI). En otro caso, una figura de muerte toda vestida de ropa negra, con un velo que cubre una faz descarnada y fea, se revela ser Merlín, quien, con su profecía, impone la pena de los tres mil y trescientos azogues en las posaderas de Sancho para que se desencante Dulcinea (II, XXXV).

A pesar de su asombrosa aparición, sobre un carro tirado por seis mulas, entre luces, oro y plata, el presunto mago artúrico se revela bastante razonable respecto a la resistencia que opone Sancho a fustigarse, acabando los dos con un pacto de *gentlemen's agreement*⁸. Y vuelve a aparecer como causa de los encantamientos de los habitadores de la cueva de Montesinos (II, XXIII), aunque el venerable anciano desmiente la fama del mago de ser hijo del diablo⁹: «lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo» (2004: 725). Esta aventura de don Quijote, una de las más llevadas y traídas por lo que al conflicto entre verosimilitud y mentira se refiere, es un extraordinario ejemplo de la habilidad cervantina de hacer coexistir *gravitas* y *vis comica*, ya que una narración presuntamente lúgubre por tema y personajes se vuelve del revés, merced a un trato irónico que desnuda a magos, damas y caballeros de sus nobles ascendencias legendarias y literarias, revelando toda la miseria y la ridiculez de unos cuerpos momificados y malolientes. La repetitividad de rituales aparentemente severos (la procesión de las doncellas que acompañan a la señora Belerma, los suspiros de Durandarte, la respuesta de su primo Montesinos, la ostensión del corazón seco y amojamado, sobre el que las mujeres cantan endechas¹⁰ cuatro días en la semana) se mezcla con la presencia de unos elementos totalmente incongruentes con el aparente registro alto de la escena, rebajándolo de manera tan imprevista cuanto irreversible. Entra sin más ese vocabulario familiar y grosero, esa parodia de los héroes, esa anulación de las fronteras entre actores y espectadores, que Bachtín atribuye al espectáculo carnavalesco, y que en este capítulo del libro permite que se revele que la Dama tenía ojeras «por estar con el mal mensil ordinario en las mujeres» o que Montesinos tuvo que lavarse las manos sucias por hurgar en las entrañas del primo y

⁸ Otra vez aparece Merlín, en figura de espectro, con sus profecías en la comedia *La casa de los celos*.

⁹ Así es según la leyenda narrada por Geoffrey de Monmouth en la *Historia Regum Britanniae*.

¹⁰ La presencia de las endechaderas se repite en Cervantes, como elemento luctuoso muy escenográfico ya que las mujeres, amén de llenar el aire de sus lamentos y gritos, se afeaban el rostro, se arrancaban los cabellos y se vestían con ropa pobre y basta: así el ama y la sobrina a la tercera salida de su señor (*Quijote*, II, VII), Claudia Jerónima después de matar por infundados celos a don Vicente (II, LX) o Ruperta llevando consigo la cabeza de su esposo y meditando venganza en el *Persiles* (III, XVI). Era costumbre antigua, secundada hasta por señoras aristocráticas o de la familia real: véanse Vitale (2007) y Niccoli (2007).

echar un poco de sal en su corazón para que no oliese mal. Por otra parte, el lenguaje de este muerto vivo no es propiamente (como no dejará de notar Sancho) el que nos esperaríamos de un noble caballero¹¹, como tampoco esperaríamos encontrar entre tan noble compañía a una de las labradoras compañeras de la encantada Dulcinea, pidiéndole a don Quijote un préstamo de media docena de reales, que él solo puede satisfacer con cuatro.

Otra cueva habrá más tarde, en la que se precipitará Sancho con su rucio volviendo de la ínsula Barataria, pero aquí también la tragedia de la muerte se evitará, ya que los dos caen sin mayores consecuencias y terminarán encontrando la salida para volver al castillo de los Duques (II, LV).

Es justamente Sancho, pese a su (aparente) simplicidad, el personaje al que Cervantes confía la mayoría de las reflexiones sobre la muerte, reflexiones que no son derivadas solo de aquellos refranes que caracterizan su lenguaje¹², sino de razonamientos que a veces dejan maravillado al mismo don Quijote. Sin duda, él hace de portavoz de una sabiduría popular que englobaba el fallecimiento como un tránsito natural hacia un más allá democráticamente común a todos los hombres. Al saber que tenía que morir, el hombre aceptaba su destino sin demasiada sorpresa o aspavientos. Se echaba en la cama consciente de que el fin sobrevendría dentro de pocos días, ya que a las enfermedades de un tiempo raramente se sobrevivía. Era la ocasión para hacer un balance de la propia vida, recibir los sacramentos y dictar sus voluntades con el testamento. Todos, ricos y pobres, letrados e ignorantes, se servían de las mismas fórmulas, que podemos leer gracias a muchas investigaciones de archivos¹³, que empezaban encomendándose a Dios, a la Virgen y a los Santos de su devoción. Inmediatamente después el otorgante reconocía la fugacidad de la vida humana: «Porque ninguna persona en carne puesta de la muert corporal no pueda escapar, et non sia a cada uno mas cierta cosa que la muert ni mas incierta que la ora de aquella» (Falcón y García, 2007: 333), aseguraba ser sano de mente, confirmaba su identidad delante de los testigos, revocabía testamentos anteriores, encargaba a los herederos saldar sus deudas, dejaba lo que les correspondía al cónyuge así como a los hijos y a los criados de la casa, disponía porcentajes notables de sus bienes en mandas para la Iglesia, monasterios, capillas y cofradías, y una cantidad increíble de misas para la propia alma, ya que, a partir de la invención del Purgatorio (siglos XII-XIII) se introdujo una contabilidad del más allá, que reglamentaba minuciosamente

¹¹ «Digo, paciencia y barajar» (2004: 727), que es una expresión de los jugadores de naipes y que Cervantes volvió a usar en el final de la comedia *Laberinto de amor*.

¹² Mucho más en la segunda parte que en la primera, en realidad.

¹³ Es muy amplia la bibliografía sobre los testamentos. Me limito a unos títulos que me han sido útiles para este trabajo: Coria (1982), Casey (2001), Aurell (2002), Pavón (2004), Andrade (2005), García (2008), Rutherford (2008), Sáez (2012), Barco (2018) y Cadaveira (2018).

la relación entre número de misas en el mundo y duración de la pena en el más allá (Chiffolleau, 1980; Le Goff, 1981).

Eso es más o menos lo que dicta don Quijote en su testamento, aunque sin demasiadas referencias a la doctrina cristiana. Cervantes solo nos dice que se confesó con el cura y que delante del escribano ordenó su alma «con todas aquellas circunstancias cristianas que se requieren» (II, LXXIV, 2004: 1102). Las circunstancias de su fin son las auspiciadas por el buen cristiano ya que, a partir del concilio de Trento, el *ars bene moriendi*, sobre la que escribe el cardenal Bellarmino, depende de cómo se ha vivido: «De primo pracepto Arte bene moriendi, bene vivat» (González, 2005: 301)¹⁴. Pero, durante una conversación que tuvo con un mozo que quería ir a la guerra, el caballero afirma, exaltando la milicia sobre las letras, que si la muerte es buena, «el mejor de todos es morir». Acto seguido recuerda una anécdota de Julio César: al interrogarle sobre cuál sería la mejor muerte, «respondió que la impensada, la de repente y no prevista; y aunque respondió como gentil y ajeno del conocimiento del verdadero Dios, con todo eso dijo bien». Y añade: «Todo es morir, y acabóse la obra, y según Terencio más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida» (2004, II, XXIV: 739)¹⁵. Cervantes se equivoca: no es Terencio la fuente de la cita, sino Tácito, que así escribe a propósito de los germanos: «Iam vero infame in omnem vitam ac probrosum superstitem principi suo ex acie recessisse. Illum defendere, tueri, sua quoque fortia facta gloriae eius adsignare praecipuum sacramentum est. Principes pro victoria pugnant, comites pro principe» (*Germania*, 14). No parece muy ortodoxo este pensamiento de don Quijote, si bien es cierto que, como escribe E. Mitre Fernández, en esta época «la muerte imprevista (la *subitanea mors*) sin ninguna preparación [...] puede llegar a constituir toda una obsesión para el cristiano» (2003-2004). Se empeñaban en aterrorizarlo las preparaciones a la muerte de los predicadores y las pinturas que de la *Dança de la muerte* se veían en los muros de las iglesias y de los cementerios, o bien las xilogravías de la alemana *Die kampf um die seele*, que prometía una macabra batalla por el alma en el momento final, con la cama del agonizante disputada por las bandas angélicas y las demoníacas. Una de esas imágenes (la 3a, Versuchung durch Ungeduld, la tentación por impaciencia) hace referencia a la excitación de los circunstantes que esperan que el moribundo se vaya pronto para recibir su herencia. Este, airado, tira una coz contra uno de ellos¹⁶, lo que nos hace pensar en la consideración de Cervantes a propósito del testamento de don Quijote: «Andaba

¹⁴ Se pueden leer varios testamentos de deudos y personas relacionadas con Miguel de Cervantes en Sliwa (2005).

¹⁵ «[...] el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga» (2004, II, Prólogo al lector: 543).

¹⁶ Se puede ver en <http://userpage.fu-berlin.de/~aeimhof/seelefr.htm> (última consulta: 3/12/2020).

la casa alborotada, pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto» (2004, II, LXXIV: 1104)¹⁷.

Volviendo a las consideraciones de Sancho acerca de la muerte, mientras en el capítulo VII de la segunda parte ensarta una serie de refranes más o menos coherentes dirigidos a persuadir a su dueño a que le establezca un salario pagado mensualmente, durante las bodas de Camacho (II, XX) enumera otra retahíla sobre el tener y el no tener, y es reprendido por don Quijote, que espera verlo mudo antes que muera. Esto da a Sancho la ocasión para exhibirse en otras variaciones sobre el tema por las cuales su amo le tilda de «buen predicador»:

Tiene esta señora más de poder que de melindre; no es nada asquerosa: de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hinche sus alforjas. No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde yerba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría. (2004, II, XX: 706)

La insistencia sobre una Muerte representada, más que con la hoz o la flecha de la iconografía más trivial, con dientes, boca y barriga, una muerte perpetuamente hambrienta como un perro, remite a unos versos de la *Dança de la muerte*, cuando habla el Patriarca: «¡Oh omne mesquino que en grand ceguedad / andove en el mundo, non parando mientes / cómo la muerte con sus *duros dientes* / roba a todo omne, de cualquier edad!» (Morreale, 1991: 33), y a la figuración del Tiempo así como la encontramos en Ovidio, *Metamorfoseon*, liber XV: «tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruitis vitiataque *dentibus* aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte!» (vv. 234-236). Como sugiere E. Panowski, en efecto, «Il Tempo, appropriatosi delle qualità del mortale, cannibale Saturno che brandisce il falchetto, è entrato in relazione sempre più stretta con la Morte [...] Il tempo a sua volta poteva raffigurarsi come ministro della Morte, che egli provvede di vittime, o come demone dai *denti di ferro* ritto in mezzo alle rovine» (cursivas mías) (1975: 112).

No será casual la imagen de una muerte que nunca se harta en boca de Panza (*nomen omen*), imagen que podría haber sido suscitada por las representaciones del

¹⁷ En la *Novela del celoso extremeño*, el viejo Carrizales se comporta en su último día muy noblemente, dejando como herederos a la mujer infiel y a todos los de la casa: «Quedaron los padres de Leonora tristísimos, aunque se consolaron con lo que su yerno les había dejado y mandado por su testamento. Las criadas se consolaron con lo mismo, y las esclavas y esclavo con la libertad; y la malvada de la dueña, pobre y defraudada de todos sus malos pensamientos» (2003, II: 135).

transi, es decir, del difunto en el ataúd, en descomposición, con el vientre abierto, como se puede ver en el *Llibre vermell de Montserrat* (f. XXVIIr)¹⁸ del siglo XIV o en las pinturas de la Sala Capitular del Convento de San Francisco de Morella (Comunidad Valenciana) del siglo XIII.

Sancho, como hombre del pueblo, educado en el temor y la credulidad hacia las manifestaciones del más allá, a lo largo de sus aventuras reacciona con miedo a las apariciones de la descarnada, que no será detenida ni por ruegos ni por fuerza, «según es pública voz y fama, y según nos los dicen por esos púlpitos» (II, VII, 2004: 596). Por otra parte, durante fiestas o festejos, tanto el pueblo por las calles cuanto los nobles en sus residencias, podían rebelarse a la obediencia y al miedo a través de personajes disfrazados de muerte o demonios, con máscaras feas y espantosas, cuya patente falsedad demostraba «cómo lo macabro podía trivializarse y devenir entretenimiento» (Falcón y García, 2007: 329). Es lo que sucede en el palacio de los Duques, que llegan a tales extremos que el ingenuo Sancho más veces los pone en duda, mientras que su amo solo ve en ello ocasiones de nuevas hazañas. En cambio, pese a las largas conversaciones tenidas con el escudero del Caballero del Bosque (o de los Espejos) y haber compartido con él amigablemente comidas y bebidas, Sancho «comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía» (II, XIV) cuando, al salir la luz del día, descubre la descomunal nariz de «aquel vestigio», cuya grandeza y color no habrían podido engañar al mismo niño sobre su falsedad. En todo caso, aquí como en otros lugares, la carencia de verosimilitud aumenta la comididad de la escritura, para diversión de nosotros los lectores.

Mientras las descripciones de la Muerte por parte de Sancho salen *ex abundantia cordis*, enfatizando y personalizando los tópicos, las que hace don Quijote reflejan imágenes muy divulgadas a través del discurso literario, filosófico y teológico. A fuentes reconocibles se debe la comparación de la vida con una comedia en la que cada uno interpreta un papel, que tiene que dejar cuando «a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura» (II, XII), tanto que su compañero replica:

—Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (2004, II, XII: 631-632)

¹⁸ La reproducción se halla en www.cervantesvirtual.com (última consulta: 3/12/2020).

Tanta elegancia le viene a Sancho directamente, como él mismo admite, de la frecuentación con don Quijote, aunque lo explica de manera no propiamente elegante: «Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estíercol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído». Nuevamente se complace don Quijote de la discreción de su escudero por la comparación que este hace de la muerte con un término de raigambre virgiliana (*Eneida*, VI, 522): «Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia» (2004, II, LXVIII: 1065). En una obra famosa, que Cervantes pudo conocer, como fue la *Iconología* de Cesare Ripa, cuya *princeps* se publicó en Roma en 1593, se describe la Muerte como una mujer con los ojos cerrados, por la falta de lumbre, añadiendo: «Overo perché come il sonno è una breve morte, così la morte è un lungo sonno, e nelle sacre lettere spesso si prende per la Morte il sonno medesimo» (2012: 401).

Además de sus lecturas de intelectual, las representaciones más cruentas que Cervantes hace de la muerte se deben a sus vivencias como soldado y como prisionero. Por ser hombre acostumbrado a batallas y estragos, la presencia de decenas de cadáveres es narrada con pinceladas rápidas, sin particular emoción, incluso cuando de particulares macabros se habla, como en el caso de los árboles llenos de ahorcados en el bosque cerca de Barcelona, o cuando el bandolero Roque Guinart castiga a uno de los suyos abriéndole la cabeza en dos partes (II, LX). En cambio se percibe una auténtica commoción al referir muertes particulares, sobre todo de jefes de milicias, o bien los crueles tormentos que los turcos infligían a sus cautivos cristianos. En su discurso de las armas y las letras don Quijote ya había subrayado con énfasis los peligros que acompañan la vida del soldado, continuamente amenazado por «tantos ministros de la muerte» (2004, I, XXXVIII: 397), pero es sobre todo en la historia del cautivo que llega con la hermosa mora a la venta de Maritornes donde se reflejan, con elaboraciones novelescas, episodios realmente vividos por el escritor, que no pasa por alto nombres de personajes históricos y hazañas heroicas y malogradas. Así, entre solapadas alusiones a errores cometidos en la conducción de la guerra, se narran algunas conmovedoras muertes, como la del comandante genovés Pagán de Oria (Pagano Doria), que había participado en la conquista de Túnez con Juan de Austria y luego había sido enviado a defender el fuerte de La Goleta. Delante del desbordante ejército del sultán Selim que lo asedió por tres meses, sin esperanzas de salvación, Doria se entregó a cuatro moros de su confianza para que le llevaran a un portezuelo tenido por los genoveses en Tabarca, pero estos alevosamente le mataron y le cortaron la cabeza, llevándola al general de la armada turquesa. Sin embargo, como «“aunque la traición aplace, el traidor se aborrece” se dice que mandó el general ahorcar a los que le trujeron el presente, porque no se le habían

traído vivo» (2004: 406). Cervantes alaba «la suma liberalidad» de Doria con su hermano Juan Andrea¹⁹ así como lamenta la muerte de tantas «personas de cuenta» y el haber muerto de pesar el general de La Goleta, don Pedro Puertocarrero, camino de Constantinopla, donde también fue llevado como prisionero el famoso ingeniero italiano Gabrio Serbelloni²⁰. Los cautivos cristianos, sea en las galeras sea en los *baños* de Argel, eran cruelmente vejados por sus guardianes, encadenados, entre hambre y desnudez, esperando un rescate, pero lo peor eran las sacas imprevistas de prisioneros ordenadas por el poderoso renegado Azán Agá, de origen veneciano, el cual, por puro sadismo, «cada día ahorcaba el suyo, empalaba a éste, desorejaba aquél, y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano» (2004, I, LX: 410). Durante su cautiverio, en 1577, Cervantes logró enviar una carta al influyente secretario de Felipe II, Mateo Vázquez de Leca, a través de un amigo común, Antonio de Toledo. En el poema contenido en ella (que aparece también con variantes en *Los tratos de Argel*) lamenta su condición y la de los otros prisioneros, invocando la ayuda de las fuerzas españolas, ya que «Vida es esta, Sr., do estoy muriendo, / entre bárbara gente descreída, / la mal lograda juventud perdiendo», y evocando la sangrienta y gloriosa batalla de Lepanto en la que participó en 1571 (Gonzalo, 2007: 204):

La muerte ayrrada, con su furia insana,
aquí y allí con priessa discurriendo,
mostrándose a quien tarda, a quien temprana.
El son confuso el espantable estruendo,
los gestos de los tristes miserables
que entre el fuego y el agua iuan muriendo.
Los profundos sospiros lamentables
que los heridos pechos despedían
maldiziendo sus hados detestables.

Pero Felipe prefirió invertir sus tropas y su dinero en las campañas de Flandes, dejando a la caridad de los frailes mercedarios y trinitarios los onerosos rescates de los prisioneros.

El cautivo del *Quijote* recuerda las muertes heroicas de los soldados en Lepanto («más ventura tuvieron los cristianos que allí murieron que los que vivos y vencedores quedaron»), las de los valerosos (para los Flamencos) condes de

¹⁹ En realidad Pagano murió sin herederos, por lo que Giovanni Andrea recibió en 1575 los feudos de su hermano por el emperador Maximiliano II: véase Bernabò (2002: 14).

²⁰ Por los italianos implicados en los hechos de Túnez me permito remitir a mi estudio: Perugini (2017).

Eguemón y de Hornos, los millares de turcos matados por los sitiados de La Goleta o el fin espeluznante del cruel hijo de Barbarroja por mano de los cautivos de su galera *La Presa*:

soltaron todos a un tiempo los remos y asieron de su capitán, que estaba sobre el estanterol gritando que bogasen apriesa, y pasándole de banco en banco, de popa a proa, le dieron bocados, que a poco más que pasó del árbol ya había pasado su ánima al infierno: tal era, como he dicho, la crueldad con que los trataba y el odio que ellos le tenían. (2004, I, XXXIX: 402 y 404)

El cautiverio viene recordado por Cervantes también en otro poema, el que empieza con «Bate, fama veloz las prestas alas» (2016: 232) y en muchos lugares de su teatro. Al lado de todas esas muertes por delitos, guerras o suicidios, su escritura cumple un nuevo compromiso con la muerte como obra de lenguaje, consecuencia de metáforas. Así, si don Pedro Puertocarrero, general de La Goleta, muere de pesar, y Ricaredo en *La española inglesa* casi pierde su vida por el dolor, porque estaba enamorado de Isabela, el impertinente Anselmo entiende que se le va acabando la vida por la vergüenza de haberlo perdido todo:

Viéndose, pues, solo, comenzó a cargar tanto la imaginación de su desventura, que claramente conoció que se le iba acabando la vida, y, así, ordenó de dejar noticia de la causa de su extraña muerte; y comenzando a escribir, antes que acabase de poner todo lo que quería, le faltó el aliento y dejó la vida en las manos del dolor que le causó su curiosidad impertinente. (2004, I, XXXV: 373)

Asimismo Camila, al conocer la muerte en batalla de Lotario y la de su esposo, «acabó en breves días la vida a las rigurosas manos de tristezas y melancolías» (I, XXXV, 2004: 374). Igualmente prevén sus muertes de dolor la hermosa Galatea, prometida en esposa a un desconocido, y su enamorado pastor Elicio (1995: 507 y 510).

Pero la muerte más significativa en este sentido es precisamente la del héroe epónimo, ya que la causa de su enfermedad mortal otra no es que la melancolía, como diagnostica Sancho en su célebre lamento: «la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía» (2004, II, LXXIV: 1102). Al volver definitivamente a su aldea, don Quijote había pronosticado algo funesto por unos agüeros que Sancho había desmentido, recordándole cómo en otros días su amo le había recomendado no creer en ellos.

En efecto, camino para Zaragoza, a la que nunca llegarán, el caballero había revelado a Sancho que los que el vulgo llama comúnmente agüeros «no se fundan sobre natural razón alguna» (2004, II, LVIII: 988). En todo caso, una calentura le tuvo seis días en la cama. Al decirle el médico que pensase en su alma, ya que el cuerpo corría peligro por causa de melancolías y desabrimientos, don Quijote cayó en un sueño de seis horas, al despertarse del cual declaró haber recuperado la cordura. En otras ocasiones el hidalgo con un largo sueño se había recuperado de apaleamientos y heridas; ahora, a lo que parece, el sueño sirvió para salvarle de la locura. En su época, y por mucho tiempo antes y después, la melancolía fue considerada una enfermedad, con sus síntomas y terapias. Alonso Freylas, médico de cámara del arzobispo de Toledo e Inquisidor General don Bernardo de Sandoval y Rojas²¹, escribió un tratado titulado *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir o adivinar el suceso bueno o malo de lo futuro, con la fuerza de su ingenio, o soñando* (1606), en el que, aún negando que se pueda conocer el futuro, afirmaba que con los melancólicos es posible: «Eso ocurre, por ejemplo, cuando en las enfermedades se hace lábil la unión de alma y cuerpo, pero también durante el sueño, tanto que muchos, soñando, han encontrado peregrinas soluciones a numerosos dilemas, compuesto sonoros versos y hablado con elegancia en latín» (Gambin, 2008: 219).

También para el caballero de la triste figura el sueño, tan parecido a la muerte, ha abierto las puertas de la sabiduría, y para su creador, que seguirá la suerte de su criatura poco tiempo después, ha hallado una peregrina solución a un importante problema: cómo hacer morir a Alonso Quijano para que siguiera viviendo don Quijote. *Vale.*

Bibliografía

- Andrade Cernadas, José M., «Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV», *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, n.º 17, 2005, págs. 97-114.
- Ariès, Philippe, *Storia della morte in Occidente*, Milán, BUR Rizzoli, 9.^a ed., 2019.
- Aurell Cardona, Jaume, «La impronta de los testamentos bajomedievales: entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de lo espiritual», en Jaume Aurell y Julia Pavón (eds.), *Ante la muerte, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Eunsa, 2002, págs. 77-93.

²¹ El Cardenal, que Cervantes recuerda por su suma caridad en el Prólogo de la segunda parte del *Quijote*, era tío del Duque de Lerma y fue uno de los más ricos e influyentes protectores de las artes en la época de Felipe III. Véase Cavero de Carondelet (2016).

- Azpeitia Martín, María, «Historiografía de la “Historia de la Muerte”», *Studia Historica. Historia Medieval*, n.º 26, 2008, págs. 113-132.
- Bachtin Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Barco Cebrián, Lorena C., «Las voces de mujeres medievales a través de los testamentos y los inventarios: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga, I Duquesa de Plasencia», en Esther Corral Díaz (ed.), *Voces de mujeres en la Edad Media: Entre realidad y ficción*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2018, págs. 124-134.
- Bernabò, Barbara, *Placidia Doria Spinola, una dama genovese tra Liguria, Lunigiana e Regno di Napoli*, Pistoia, Associazione Culturale «Davide Beghé», 2002.
- Cadaveira López, Paula, «Las mujeres y el encargo de peregrinaciones post-mortem en los testamentos bajomedievales de los reinos hispánicos», en Esther Corral Díaz (ed.), *Voces de mujeres en la Edad Media: Entre realidad y ficción*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2018, págs. 135-144.
- Casey, James, «“Queriendo poner mi ánima en carrera de salvación”, la muerte en Granada (Siglos XVII-XVIII)», *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos*, 2001, n.º 1, págs. 17-43.
- Castro, Américo, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957; *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.
- Cavero de Carondelet, Cloe, *Art, Piety and Conflict in Early Modern Spain: The Religious and Artistic Patronage of Cardinal Bernardo de Sandoval between Toledo and Rome (1599-1618)*, Thesis for PhD in History and Civilisation, Florence, 20 December 2016.
- Cervantes, Miguel de, *Obras dramáticas*, ed. de Francisco Ynduráin, Madrid, Atlas, 1962.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoz, Madrid, Cátedra, 1995.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares I, II*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2003.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- Cervantes, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, Madrid, Clásicos Castalia, 2005.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso y otras poesías*, ed. de Laura Fernández García, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Chiffolleau, Jacques, *La comptabilité de l’au-delà: Les hommes, la mort et la religion dans la région d’Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320 - vers 1480)*, préface de Jacques Le Goff, Roma, École Française de Rome, 1980.

- Coria Colino, Jesús, «El testamento como fuente de estudio sobre mentalidades (ss. XIII-XV)», *Miscelánea Medieval Murciana*, n.º 9, 1982, págs. 193-219.
- Edmond Cros, «Reformuler la lecture que Bakhtine fait du Quichotte», *Sociocriticism*, IV, 1988, págs. 115-44.
- Falcón Pérez, María Isabel y García Herrero, María del Carmen, «La muerte y los rituales funerarios según los testamentos bajomedievales aragoneses», en Francesco Salvestrini, Gian Maria Varanini y Anna Zangarini (eds.), *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, Florencia, Firenze University Press, 2007, págs. 323-375.
- Fernández Gonzalo, Jorge, «Elementos carnavalescos en *El Quijote*. Del carnaval al libro y del libro al carnaval», *Etiópicas*, n.º 6, 2010, págs. 27-47.
- Gambin, Felice, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- García Fernández, Máximo, «“Don Quijote dio su espíritu, quiero decir que se murió”. Claves de la mentalidad tanática barroca castellana», *Estudios Humanísticos*, n.º 7, 2008, págs. 161-200.
- González Lopo, Domingo Luis, «El ritual de la muerte barroca: la hagiografía como paradigma del buen morir cristiano», *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, n.º 17, 2005, págs. 299-320.
- González Zymla, Herbert, «La danza macabra», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, págs. 23-51.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, «La “Epistola a Mateo Vázquez”, redescubierta y reivindicada», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 27, n.º 2, 2007, págs. 181-211.
- Hutchinson, Steven, «Del anticlímax y sus virtudes en el Quijote de 1615 (la muerte parentética)», en Antonio Cortijo Ocaña, Gustavo Illades Aguiar, Francisco Ramírez Santacruz (eds.), *El «Quijote» de 1615. Dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*, Santa Barbara, University of California, Publications of eHumanista, 2016, págs. 120-131.
- Iffland, James, «“El espantajo y el coco del mundo”: la risible muerte de don Quijote», en Antonio Cortijo Ocaña, Gustavo Illades Aguiar, Francisco Ramírez Santacruz (eds.), *El «Quijote» de 1615. Dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*, Santa Barbara, University of California, Publications of eHumanista, 2016, págs. 132-144.
- Iffland, James, «Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de testamento», *Edad de Oro*, n.º 13, 1994, págs. 65-83.
- Infantes, Víctor, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

- Le Goff, Jacques, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- Macías Rodríguez, Claudia, «Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 30, 2005.
- Mitre Fernández, Emilio, «Muerte y modelos de muerte en la edad media clásica», *Edad Media: Revista de Historia*, n.º 6, 2003-2004, págs. 11-31.
- Molho, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Morreale, Margherita, «Dança general de la muerte (I)», *Revista de Literatura Medieval*, n.º 3, 1991, págs. 9-50.
- Morreale, Margherita, «La dança general de la muerte (II)», *Revista de Literatura Medieval*, VIII, 1996, págs. 111-177.
- Niccoli, Ottavia, «Conclusioni», en Francesco Salvestrini, Gian Maria Varanini y Anna Zangarini (eds.), *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, Florencia, Firenze University Press, 2007, págs. 473-482.
- Panowsky, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turín, Einaudi, 1975.
- Pavón Benito, Julia, «El testamento, un símbolo de la *peregrinatio*», *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 34, 1, 2004, págs. 31-50.
- Peñalver Alhambra, Luis, «Palabra de fin. Muerte y escritura en el *Quijote*», *Escritura e imagen*, vol. 2, 2006, págs. 103-120.
- Perugini, Carla, «Buscando mercedes. Nuevos datos sobre Cervantes y los italianos», *Critica del testo. Cervantes e l'Italia*, XX/3, 2017, a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti, págs. 197-215.
- Prosperi, Adriano, «Premessa» a «I vivi e i morti», *Quaderni Storici*, vol. 17, n.º 50 (2), agosto 1982, págs. 391-410.
- Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Testo stabilito da Paolo Procaccioli, Turín, Einaudi, 2012.
- Rutherford, John, «“Testamento de don Quijote” (1606-14?)», en N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth y C. Thompson (eds.), *The Spanish Ballad in the Golden Age. Essays for David Pattison*, Londres, Tamesis, 2008, págs. 79-91.
- Sáez, Adrián J., «De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*», en *La locura en la literatura cervantina*, *Anuario de Estudios Cervantinos*, n.º 8, 2012, págs. 105-122.
- Sáez, Adrián J., «De Cervantes a Quevedo: testamento y muerte de don Quijote», *La Perinola*, n.º 16, 2012, págs. 239-258.
- Schmidt, Raquel, «La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* de 1615», *Anales Cervantinos*, vol. XLIII, 2010, págs. 117-130.

Sliwa, Krzysztof, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra y de sus familiares*, Texas, Texas A&M University, 2005.

Tenenti, Alberto, «Ars moriendi. Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XVe siècle», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 6^e année, n.^o 4, 1951, págs. 433-446.

Vitale, Giuliana, «Pratiche funerarie nella Napoli aragonese», en Francesco Salvestrini, Gian Maria Varanini y Anna Zangarini, *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, Florencia, Firenze University Press, 2007, págs. 377-440.

LIBROS

LA GLORIA DE LOS VENCIDOS. DIEGO SAN JOSÉ

JOSÉ ANTONIO CORTÉS MANZANEDO

Universidad de Murcia

La editorial Renacimiento, promotora de la «Biblioteca del Rescate», es una vez más la liberadora de escritores atrapados en un pasado turbulento e incierto. Este es el caso de *Por Dios y por España*, de Diego San José, una novela «episódica» e inédita que, escrita en la clandestinidad, por las posibles consecuencias, es ahora puesta en conocimiento del lector. En colaboración con Aníbal Salazar Anglada, doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sevilla y editor de numerosas obras en esta colección, entre las que se encuentran las de San José, la editorial ofrece, gracias al indudable testimonio de este escritor, los oscuros momentos del asedio de Madrid por la horda franquista. Mucho más que un testimonio almibarado, como los muchos que vanaglorian la figura del dictador, es una bajada a un infierno de bombas, muerte y destrucción en el Madrid republicano.

Enlazando con las tres anteriores publicaciones, *Memorias de un gato*¹, *De cárcel en cárcel*² y *Nos vemos en Chicote*³, a esta última de Juan Antonio Ríos Carratalá, la actual entronca centralmente con la problemática bélica de aquellos hechos «civiles». A partir de esta contextualización, San José nos presenta una «intrahistoria» que circunda a dos protagonistas y una ciudad que empieza a desvanecerse entre escombros y sangre. Pero, antes de eso, Salazar Anglada nos involucra como lectores en la antesala a la lectura: una profunda investigación que pone de relieve determinados aspectos nunca antes esclarecidos del escritor y su vida. Uno de los detalles que sobresalen dentro de la propia investigación es el descubrimiento de un segundo título de la obra, *Al paso alegre de la paz*, además de la historia que precede a cada una de las palabras que componen esta lúgubre y aneblada oda a la muerte y la desolación. Es este primer título, consistente en el canto al régimen franquista, el que

¹ Diego San José (2018), *Memorias de un gato*. Valencina de la Concepción (Sevilla), Biblioteca de la Memoria, Renacimiento

² Diego San José (2016), *De cárcel en cárcel*. Valencina de la Concepción (Sevilla), Biblioteca de la Memoria, Renacimiento

³ Juan Antonio Ríos Carratalá (2015), *Nos vemos en Chicote. Imágenes del cinismo y el silencio en la cultura franquista*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Los cuatro vientos, Renacimiento

fue utilizado por José García Fernández en su libro *Al paso alegre de la paz*, donde conformó una distópica situación tras la guerra.

Ante esta primera edición han surgido numerosos interrogantes que han quedado oscurecidos por innegables afirmaciones, muy del gusto de la época por enmudecer a los hijos de la patria. Son, en términos de fidelidad narrativa, aquellos problemas que se contemplan. Pero, dada la concreción histórica, no podemos los lectores dudar de la palabra de San José. Su vida y las circunstancias personales son contemporáneas a lo que se narra. No sería, por tanto, necesaria ninguna explicación si el testimonio de San José fuera fruto de la invención.

Quebrantando una libertad aparente, el madrileño comienza su novela de manera tan caótica como emocionante. El ajetreo y el tránsito de la población madrileña cambiarán en poco tiempo, y las calles y avenidas llenas de vida pronto quedarán vacías pero llenas de escombros. Un brusco cambio que va prediciendo la prensa y la radicalización de los actos.

Este guiño al periodismo deja ver la innegable familiarización de San José con este campo, de ahí que muchos de los diarios en los que colaborara estén reflejados o citados en sus páginas. Se trata de una relación que supone el punto de partida para introducir al protagonista y a su contrario. Rosario y Polito serán los dos intérpretes del choque y la contienda, enfrentados el uno al otro, pero unidos por un pasado que poco a poco se va quebrando. Esta dura cruzada, según apunta el escritor al referirse a la Guerra Civil, estará condicionada por el inevitable devenir de la guerra y el futuro de los propios personajes, siempre preocupados por la llegada de las tropas franquistas, que iban comiendo terreno y adentrándose en la villa de Madrid.

El destello de las bombas obliga a hacer una parada en la mayoría de los capítulos otorgando una base histórica sólida a la narración. La muerte de niños y mujeres, exterminando así la descendencia izquierdista y los propios asesinatos a personas de orden, hacen que el lector se estremezca desde su sitio, quede perplejo por la dureza de las descripciones y lo abominable que puede llegar a ser el ser humano cuando las creencias superan a la propia humanidad. En muchos de estos casos, la pausa o digresión que se produce en la acción principal hace que la narración quede detenida e inmóvil. No hay palabras para describir la impotencia que una persona siente ante la violación de su madre, ante el asesinato de sus padres o la mutilación de sus hijos.

Eco de los propios proyectiles, el lector se inmiscuye dentro de esas corralas de vecinos enclaustrados en los sótanos de los edificios. Sus largos diálogos, el miedo a la muerte y el estruendo de los explosivos son los únicos compañeros que esos vecinos pueden tener. Es tan particular esta situación que Fernando Fernán Gómez en *Las bicicletas son para el verano* se basa para construir su obra de teatro, centrada esta en aquellos momentos en que la vida madrileña se desarrolló en cárceles soterradas.

Al desarrollo de la crónica de guerra acompaña la trama novelesca, aquella que nos induce a viajar a un tiempo pasado, y menos brillante. La fusión episódica, como tal, contiene un trasfondo antiguo que queda patente en la distribución que Diego San José dispone. Si hacemos memoria, podríamos ver la influencia del *Lazarillo de Tormes*, que es tan del gusto de este escritor. Esa fusión muestra un *modus vivendi* de los personajes, que siempre son vistos, sin embargo, desde la perspectiva del espectador.

A raíz de esta interacción formal con el *Lazarillo* y gracias al prólogo de Salazar Anglada, sabemos que la fuente de todos los males es la crónica más bien paródica, pero enmarcada por una realidad intransigente y cruda. Podríamos decir que la apariencia inicial dista mucho del título.

Evidenciando los datos e ideología que parecen entreverse entre las páginas y en el propio título, el planteamiento que presenta la formación novelesca radica en la propia situación sufrida y padecida por el madrileño. Es cierto que este estuvo recluido en varias cárceles y que su vida no se vio recompensada con la fama que adquirió durante los años de la República. La libertad que le granjeó la apertura de ideales fue uno de los puntos en que la literatura, a grandes rasgos, sufrió un crecimiento, y con ello, la mentalidad. En este caso, si seguimos la novela, son muchos los puntos que enfrentan la dualidad libertad-prohibición. Los tiempos de guerra, generalmente, conllevan una represión de libertad de expresión.

Otra de las cuestiones en la que incurre es en las descripciones de las cárceles⁴ madrileñas y las que fueron abriendo después de la victoria de Franco. Detalles que nos llevan a la desolación y pobreza absoluta ya que, cuando estos hechos tuvieron lugar, la moneda existente quedó obsoleta y toda la riqueza republicana no tenía cabida dentro del Régimen.

Esa riqueza se forjó en todos los ámbitos, incluido el literario. La representación de las adaptaciones de *Fuenteovejuna* de San José y *La Numancia* cervantina de Rafael Alberti y María Teresa León fueron algunas de las más llamativas propuestas en teatros en plena contienda. Es gracias a esto que Aníbal Salazar Anglada comenta que «Diego San José había ya adaptado algunos clásicos, como por ejemplo *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, dos de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, que, convertidas en piezas teatrales, fueron estrenadas en el Teatro Español» (2020: 161-162), lo que nos hace pensar que la cultura, a pesar de las circunstancias seguía en activo. Cabida, también, tienen grandes figuras de la época como Eduardo Zamacois o Joaquín Dicenta, dos grandes compañeros de profesión de San José.

⁴ «A las siete y media, casi noche cerrada, comencé a oír un estrépito de cerrojos descerrados. Era que el cabo de la galería, iba abriendo celdas» (San José, 2016: 322)

Dejando el panorama literario, no siendo ajeno el escritor a las cuestiones políticas y nacionales, perpetra una red de datos para el entendimiento de lo que se escondía tras muchos de los asesinatos y detenciones: la llamada «brigada del amanecer». Tal como está presentada, se trataba de un grupo especial de investigación con funciones plenamente confidenciales y policiales que actuaba en Madrid. Tal importancia contiene que el protagonista, Polito, forma parte de este y por ello asciende tras la victoria.

Es a raíz del alzamiento de poderes que la Iglesia, un reducto de crítica también incluido, pone su grano de arena para fomentar el odio contra los supuestos revolucionarios republicanos. La visión, plenamente paródica y crítica de San José, demuestra que hoy en día se asocia lo que es Iglesia con la derecha política y no con la izquierda, de ahí que cuando las tropas franquistas entraron en Madrid todo el clero, ya fueran monjas de clausura o curas de barrio, salieron a las calles a celebrar la victoria, una actuación evidente ya que fueron castigados duramente durante el periodo de libertad, aunque en este caso, tal actuación es mostrada como algo reprochable y vergonzoso: «quédese ello para cuando la Historia pueda escribirse de manera imparcial, con gran acopio de datos, como han escrito los de las guerras carlistas en las que nuestra Santa Madre Iglesia se portó como quien siempre tuvo costumbre: *A Dios rogando y el hisopo dando*» (2020: 278).

Finalmente, añadiendo una conclusión a lo indagado y reflejado en la novela editada, Diego San José, a modo de epílogo, añade un final inesperado a esta historia, subrayando ciertas consideraciones y juicios que dejan presente el patriotismo y la libertad, esa que faltó durante toda la guerra. Esa que quebró la vida, rompió familias y degradó a España con asesinatos, encarcelamientos y represión. Una censura que estuvo presente hasta la muerte del dictador. Con este acto simbólico de la publicación de *Por Dios y por España* se cierra, o eso esperemos, una etapa de nuestra historia en donde la libertad quedó relegada al pasado, donde la vida de nuestros amigos y familiares pendía de un hilo, donde no existía el bien ante la maldad. La guerra mata, pero la literatura siempre vive. Lo que nunca podrá cambiar es la libertad de ser quien somos. Y todos somos libres.

TUS PASOS EN LA NIEBLA

DIONISIA GARCÍA

Pablo Núñez (Langreo, 1980) nos entrega un libro de poemas tras un periodo de silencio, puesto que su actividad literaria no ha cesado. Dicho espacio de tiempo es favorable para los poemas, como podremos comprobar en las páginas de *Tus pasos en la niebla*¹, dividido en tres apartados: La belleza del mundo, Confidencias, Quizá unos pocos versos.

El autor dice de su vida en diferentes etapas y situaciones. Buscador de lo esencial, tiene «pactos» con la palabra, y así lo ha demostrado en su libro anterior, *Lo que dejan los días*, de 2014, que mereció el Premio Internacional de Poesía de la Universidad de Murcia.

Abre el libro el poema «Cape Cod morning». Los primeros versos dicen del hermanamiento con lo natural: «ella no sabe que al mirar los árboles / está observando en realidad su vida»; para seguir más adelante: «los árboles son hombres que no engañan». Es admirable la sensible armonía del poeta con el universo.

En el apartado Confidencias, y dado ese mundo de pensamiento que al autor acompaña, encontramos en el poema «Lecciones» estos versos: «solo quien te escucha y duda / tiene algo valioso que decirte».

El poema titulado «El texto del Nuevo Testamento», en la última parte del libro, hace referencia al tema mencionado en los dos últimos versos: «Señor, Hijo de Dios, creador de todo / incluso del amor a las palabras». Como advertimos, las palabras tienen protagonismo y enaltecen cualquier tema tratado en la poesía de Pablo Núñez, más que el tema en sí.

Getxo, año 2000. En el mismo apartado que antecede, el poeta nos lleva a un tiempo anterior para avivar cuanto fue vida, porque se trata de ese «pasar» que nos pertenece. Desde una tercera persona, Núñez crea una atmósfera familiar donde están los padres, los hermanos; la mención a la infancia, en Donosti; el recuerdo de Asturias, y la forma en que dijo: «Mi país es España».

La temporalidad, como podemos observar, recorre estas páginas para expresar las diferentes etapas vividas por el autor, comenzando por la juventud primera: «porque

¹ Pablo Núñez, *Tus pasos en la niebla*, Sevilla, Renacimiento, 2020.

aún no sabíamos renunciar a ser libres». Patentes los recuerdos, el amor («lo que el amor hoy deja de nosotros»). Alegría hacia lo vivido y soñado, traído al presente, donde se fundamenta una nueva realidad, porque ya no somos los mismos. En el pasado, vivíamos sin más. Pablo Núñez sabe que escribir de lo inmediato no es el camino para la buena poesía. Si más lejanas las vivencias, mejor el resultado.

Recordemos «Salamanca», donde el autor afirma: «y ya todo es quietud porque eres dueño / del saber y la duda –son lo mismo– ante la incertidumbre del naufragio». El lector puede recoger el mensaje, el pensamiento del poeta, tras su paso por un lugar de culto a ese «saber».

No dejemos atrás la mención a los antiguos. Píndaro es uno de los elegidos. En el poema «Nostos» (regreso de un viaje), encontramos a Atenea y Poseidón. Los lugares adquieren importancia. En Verbier, una estación de esquí con sus «cumbres», un grupo de jóvenes disfruta el momento. Su fiesta contrasta con la contemplación, a lo lejos, de «las montañas de la muerte».

En páginas anteriores, el arte impone su presencia, como ocurre en la recreación de la Cathedral of St. John the Divine. También en la mención a Bach, en otro de los poemas.

Para finalizar, hemos de decir que Pablo Núñez es un referente a tener en cuenta por las nuevas generaciones, y sin duda por los lectores de la buena poesía.

CARMEN CONDE, DESDE SU EDÉN

PASCUAL GARCÍA
Universidad de Murcia

Vuelve a mostrar su excelencia investigadora y su sabiduría lectora el catedrático de literatura jubilado de la Universidad de Murcia, Francisco Javier Díez de Revenga, en esta nueva obra¹ de una gran profundidad filológica. En ella aborda la labor poética de Carmen Conde, cartagenera, personaje indiscutible de las letras nacionales, primera académica, mujer controvertida y libérrima, que elaboró durante su vida excelentes poemarios, a los que Díez de Revenga va dando cumplida y pormenorizada lectura crítica: *Mujer sin edén* (al que se alude en este título), *Ansia de la gracia*, *La noche oscura del tiempo*, *Pasión del verbo*, *En un mundo de fugitivos*, *Derribado arcángel*, *Los poemas del Mar Menor*, *En la tierra de nadie* o *Cráter*, por poner algunos de los muchos ejemplos de una poeta prolífica, que en ningún momento descuida la calidad ni la aventura de la vida, protagonista como es de una era dorada de la literatura y del arte español.

Díez de Revenga examina a conciencia y con rigor la mayor parte de estos libros, pero no descuida la biografía de la autora, su relación epistolar y literaria con figuras tan emblemáticas como Juan Ramón Jiménez o Gabriel Miró: «Hay que valorar una vez más y manifestar nuestro respeto y nuestro entusiasmo por la fuerza de voluntad de una mujer que, desde muy joven, luchó por afirmar sus capacidades intelectuales, sobreviviendo a las adversidades de la incomprensión, en muchas ocasiones por el mero hecho de ser mujer».

El autor de este importante y decisivo recorrido por la poesía de Carmen Conde no se olvida de reivindicar el ejemplo de una mujer que luchaba en un tiempo y en un país dominado por hombres y que, a pesar de todo, supo y pudo estar a la altura de sus colegas y recibió grandes elogios de los patriarcas de las letras hispanas, que en aquellos años y todavía hoy constituyen un referente del arte de la palabra en el mundo.

¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *Carmen Conde, desde su Edén*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2020, 333 págs.

El profesor murciano establece a lo largo de las páginas bien nutridas de este tomo fundamental para la comprensión definitiva de la palabra creadora de Carmen Conde una visión acertada y bien argumentada de las capacidades poéticas, de los hallazgos expresivos y del valor lírico de la obra de la poeta cartagenera: «Forja la autora también un estilo muy personal, basado desde el comienzo en un particular dominio de la metáfora, acorde con las corrientes estéticas que dominaron la poesía joven de los años finales de la década de los veinte».

Pero también se aborda aquí su relación con la obra de Miguel Hernández y Rubén Darío y con su amiga de toda la vida, Amanda Junquera, a la que se refiere de una manera especial en uno de los capítulos más originales de este libro, referido al género de las dedicatorias, *Dedicatorias a Amanda*: un género literario que no suele recibir atención de los estudiosos, dado su carácter circunstancial, y en la mayor parte de los casos, formulario, de cortesía, de escaso interés literario.

Como suele pasar en todos los libros de Javier Díez de Revenga, también en este encontrará el lector una dosis bien fundada de conocimiento, sabiduría e investigación rigurosa junto a las huellas inmarcesibles de un gusto exquisito que tal vez nos obligue a la lectura de los libros que se citan en estas páginas dedicadas a la mujer escritora por excelencia de las letras españolas.

LÍNEA DE CUMBRES

DIONISIA GARCÍA

Fulgencio Martínez (Murcia, 1960) es «poeta profesor», por decirlo con palabras de Jorge Guillén. En el recuerdo quedan sus libros: *León busca gacela*, *Prueba de sabor*, *El cuerpo del día*, *Cancionero de rimas burlescas* y *El año de la lentitud*, por citar algunos otros. También cuenta con libros de diferentes géneros: relatos, ensayo, artículos de opinión y escritura literaria. Destaquemos el ensayo sobre la filosofía de Antonio Machado. No hemos de olvidar que nuestro autor fundó la revista literaria *Ágora*, de gran repercusión.

Hoy, nuestro comentario se centra en *Línea de cumbres*¹. La singularidad de sus páginas es latente, y ello por estar escritas en períodos diferentes de la vida (así lo anota el poeta), donde la sensibilidad y los escenarios son distintos. Sin duda, estas características enriquecen lo escrito.

El libro se inicia con el poema «Aprendiendo las reglas de la casa». Digamos que es un tratado donde, a través de sus versos, se dice del poeta y el poema, de las dificultades del arte (el poema que se «precie» las conoce). Unos versos pueden resumir y aclarar la intención del poema: «La suma predecible o el azar / de su resultado incierto, eres tú / la conciencia de este instante / que huye y que tratas de apresar / con la palabra...». El poeta va del pasado al presente, sin dejar de transitar los espacios intermedios, donde va desgranando vida, razones y visión del mundo, además de las desquerencias de sí mismo («Toda mi vida ha sido un accidente / un jugar de prestado una jugada...»). Otros temas son altamente tratados: el amor, la amistad, la inocencia en los poemas adolescentes, la naturaleza (tocada con bellos versos: «el rumor de la tarde en los naranjos»). No hay nada banal en este libro. Las palabras, los versos, surgen de lo hondo como resultado de la reflexión, sin que tema alguno quede fuera de su mirada. Así ocurre con el poema «Noticia»; en él escribe de «...la era de la simplificación», tan de actualidad.

Alegria también encontramos en esta *Línea de cumbres* al descubrir «tanto amor a la vida» y «el rostro de mi corazón», que indudablemente es un hallazgo, y de un intenso lirismo.

¹ Fulgencio Martínez, *Línea de cumbres*, Madrid, Adarvo, 2020, 111 págs.

La luz llega en sus distintos momentos, para contrarrestar las sombras, interiores y externas, porque la vida fluye en estos versos, tanto si el imaginario poético lo encontramos en segunda persona, bastante frecuente, o en un yo interiorizado que surge en algunos poemas, sobre todo en la última parte del libro: «Humor o fe», «Poemas fuera de agenda», anota el autor. Son poemas escritos en aquellos años, casi niños, precedidos por los de su última escritura (2019).

Finalicemos diciendo que *Línea de cumbres* es un libro en «movimiento». De él podríamos añadir otros aspectos, pero será preferible dejar al lector que descubra en muchos de sus versos el camino andado por el poeta para dejar, en nuestras manos, un libro luminoso.

APROXIMACIÓN A LA LITERATURA ORAL: LA LEYENDA ENTRE EL MITO, EL CUENTO, LA FANTASÍA Y LAS CREENCIAS

CONSUELO HERNÁNDEZ CARRASCO
Filóloga

La autora¹, Pascuala Morote Magán, natural de Jumilla, de reconocido prestigio intelectual, es doctora en Filología Románica por la Universidad de Murcia y catedrática de Lengua y Literatura españolas, adscrita al Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Valencia, en la cual ha ejercido su labor docente e investigadora. Es también académica de la Real Academia *Alfonso X el Sabio* de Murcia. Su currículo está surtido de numerosos trabajos: artículos, libros, cursos de doctorado, dirección de tesis y conferencias, dentro y fuera de España. Todo ello avala su gran formación y experiencia como especialista en el tema tratado en el presente libro: la literatura de transmisión oral.

Observo en el contenido del libro dos perfiles muy diferenciados: uno, el científico, con una tesis y una estructura claramente definidas, un proceso metodológico impecable, un aporte de material riquísimo, objetivos y conclusiones; otro, el humanista, que se basa en las muestras, interesantes y curiosísimas muestras de literatura oral, recopiladas en los trabajos de campo y directamente transmitidas de boca de los informantes a través de numerosas entrevistas. En ellas, el factor humano, la voz, gestualidad, la dicción particular o idiolecto de cada persona entrevistada confieren al trabajo la cercanía y la afectividad que supone el contacto personal directo. Todo ello ubicado en el lugar idóneo, creándose un clima de confianza y calidez para que la comunicación del emisor al receptor sea adecuada, como si se tratase de una *performance* artística.

Ambos perfiles, científico y humano, encajan perfectamente con la personalidad de la autora porque en ella se dan la mano la ciencia y la humanidad y como tal lo refleja en el rigor y amor que pone en todos sus trabajos.

La tesis concreta planteada en el libro consiste en destacar que, junto a la literatura culta (escrita, inalterable y de autor conocido), de forma paralela discurre

¹ *Aproximación a la literatura oral: la leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias*, Catarroja (Valencia), Perifèric, 2010.

la literatura popular perteneciente al folclore que, de forma anónima, se transmite oralmente entre generaciones como un valor patrimonial precioso y como un producto espiritual, reflejo del sentir de la fantasía, de la magia, de lo cotidiano sumado al elemento maravilloso, como un sustrato ancestral de la mente de todos los pueblos y civilizaciones de la tierra.

Asimismo, la autora marca unos objetivos didácticos muy concretos como trabajar la oralidad en clase, que el alumnado se sienta creador de ideas y comparar el habla de la narrativa oral con el registro de la lengua culta a través de una nutrida selección de etnotextos, recopilados de diversos países con el máximo rigor.

Es muy interesante destacar cómo la profesora Morote señala la vinculación de la Literatura oral al concepto de cultura, puesto que la tradición oral es materia integrada en el acervo cultural de todos los pueblos del mundo, sirviendo de referente a la intertextualidad para la Lingüística y a la interculturalidad para la Etnografía.

El carácter pedagógico del libro se refleja, además, en el concepto y clasificación de la oralidad (en tres tipos: primaria, mixta o coexistente con la escritura y mediatizada en contacto con la tecnología) y en la organización de los subgéneros más diferenciados, registrándose más de veinte modalidades tan curiosas como exóticas (mayos, rogativas, loas, retahílas, trabalenguas, albadas, brindis o gozos de santo).

La autora presta especial atención al género «leyenda», comparándola con otros géneros narrativos como el cuento, el mito o el romance. Entre la clasificación de *leyendas* resaltan por su originalidad las llamadas de «ritualización del calendario festivo», concepto utilizado por primera vez por la autora.

En los etnotextos se analizan leyendas de España, Estados Unidos, Colombia, Ecuador, Guatemala y México. Destaca un capítulo sobre pautas para trabajar las leyendas en las aulas, con un eminentemente carácter didáctico.

Hay que mencionar también la sólida base bibliográfica utilizada en el libro, así como las citas de las teorías de los hermanos Grimm, Menéndez Pidal, García de Diego, Caro Baroja, ya clásicos, pero también los actuales Paul Zumthor, Walter Ong y el español José Manuel Pedrosa, personalidad destacada en Literatura Comparada.

A modo de resumen, voy a utilizar un símil: este libro, como un logrado trabajo de investigación, lo comparo con cualquier obra arquitectónica ejemplar. La Arquitectura es ciencia y arte. Es cálculo matemático, medida, proporción, armonía, funcionalidad y belleza en el resultado. El libro que les comento cuenta con estas características: es ciencia en su sólida base teórica, buenos materiales y utilidad y es arte en su forma, en su lenguaje, en su discurso ameno y cercano, a la par que académico, hasta el punto de encontrar gusto en su lectura, que responde al placer de todo trabajo bien hecho, aparte de los conocimientos que contiene, fuente de aprendizaje incuestionable para todo lector.

Acabo con dos citas literarias y unas palabras de la autora. La primera cita es de Antonio Machado cuando dice: «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares». La segunda cita es de Miguel de Unamuno cuando dice: «Es detestable esa avaricia espiritual que tienen los que, sabiendo algo, no procuran la transmisión de esos conocimientos». En este caso, la doctora Morote ha cumplido doblemente: extrayendo toda la sabiduría popular de la literatura oral a través de sus entrevistados y, habiendo estudiado a fondo, analizado y organizado ese valiosísimo material literario y humano, ha sabido transmitirlo generosamente en sus escritos, conferencias y clases a todo el público interesado en esta rama del saber literario: la literatura oral, calificada por la autora como un «pequeño gran tesoro» y añade que el eje temático y estético en los géneros orales es la tierra, la familia y la sociedad cercana al individuo.

Para terminar, diré que el libro *Aproximación a la literatura oral* de la doctora Morote, por su rigor metodológico, por su estructura, por el interesante material utilizado, por su valor didáctico, por la base bibliográfica manejada, por los resultados presentados y por su indudable utilidad para expertos y aprendices de la literatura oral, es un libro que merece perdurar como manual indispensable de consulta y como un verdadero «tratado» en la materia investigada más que como una «aproximación», como reza modestamente el título.

LA OTRA MODERNIDAD DE RAMÓN GAYA SEGÚN MIRIAM MORENO AGUIRRE

MARÍA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Murcia

Miriam Moreno Aguirre se ha convertido en una de las principales valedoras de la figura de Ramón Gaya en los últimos años. Autora de importantes estudios sobre el pintor y escritor murciano, entre los que destacan el libro inicial: *El arte como destino. Pintura y escritura en Ramón Gaya* (Comares, 2010), junto a distintos artículos de revista, como: «*La muerte de Lucrecia* y la insistencia de la pintura»; «El extremoso deber de Ramón Gaya»; o «*Aforismos de Ramón Gaya*»¹. En 2015 consiguió el título de doctora en filosofía estética en la Universidad Complutense de Madrid, con una tesis sobre Ramón Gaya dirigida por Ana M.^a Leyra, investigación sucesivamente madurada en el volumen que presentamos.

*Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*² ha merecido el Premio Internacional de Crítica Literaria Amado Alonso en 2017, y constituye el estudio más completo publicado hasta la fecha sobre la obra Gaya desde la consideración de artista integral, es decir, aunando sus facetas de pensador, escritor y pintor, cuya confluencia revela para Miriam Moreno a una de las figuras más destacadas de la cultura de su tiempo.

Así, el ensayo propone un profundo análisis de la creación de Gaya en correspondencia con las principales corrientes y teorías artísticas que han atravesado el siglo xx, tanto desde una perspectiva histórica como dialéctica; pues revisa el calado de las ideas estéticas de manera cronológica, a partir de la influencia en la cultura novecentista del krausismo, filtrado a través de las enseñanzas de Juan Ramón Jiménez, prosigue con la huella de Nietzsche e Unamuno, con la del inmanentismo de Bergson, y alcanza hasta las conexiones de Gaya con la filosofía de Giorgio

¹ Por orden de aparición, véase «Homenaje al pintor Ramón Gaya en su Centenario (1910-2010)», en *Escritura e Imagen*, n.º 7, 2011, págs. 27-38; «Revista de Occidente», n.º 426, 2016, págs. 119-126; «Claves de razón práctica», n.º 217, 2019, págs. 176-187.

² Miriam Moreno Aguirre, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Amado Alonso, 2018, 440 págs.

Agamben o Gaston Bachelard, sin eludir la problemática posición de Gaya frente a las vanguardias y sus relaciones con poetas, pintores y pensadores que, a través de la palabra y la amistad, han enriquecido recíprocamente la personalidad del artista y de su ambiente.

La labor acometida en este libro es de máxima importancia, si consideramos que Ramón Gaya ha sido un autor particularmente esquivo a la crítica; contrario por ética y naturaleza a los artificios de la promoción artística institucionalizada y relegado en España durante las décadas de represión, tras una guerra que primero truncó su trayectoria y después deformó su memoria, mal comprendida hasta épocas recientes. Miriam Moreno lo ilustra de forma amable y completa, recorriendo los principales estudios que han ido acrecentando la luz sobre Gaya desde su regreso definitivo hasta el presente, con el propósito firme de reinterpretar el mensaje de su obra dentro de la cultura de origen y sobre todo a fin de descubrir la importancia que merece para la historia de las ideas estéticas en general.

La originalidad de la poética gayesca es fruto del diálogo entre pintura, escritura y estética en busca de un saber siempre inacabado; pasó su vida en el exilio, únicamente guiado por el sentimiento de la pintura, considerada como vocación y destino. Según demuestra el ensayo de Miriam Moreno, es precisamente la honda reflexión sobre la idea del arte como vida y salvación, lo que confiere a su obra una suerte de humanismo esencial, ajeno a las modernidades contemporáneas.

El volumen se estructura en cuatro partes que constituyen una completa comprensión de la formación y los itinerarios artísticos de Gaya en relación con los más importantes acontecimientos políticos y culturales. Fiel al desinterés de Gaya por la autobiografía, la primera sección recorre la vida del autor de manera sintética, señalando los hitos más importantes en su formación y posterior evolución estética. En este apartado, es reseñable el espacio dedicado a su temprano compromiso con la Segunda República a través de las Misiones Pedagógicas y el Museo del Prado, que formaron el denominado el Museo del Pueblo, la ocasión de encuentro con su primera mujer, Fe Sanz, y con María Zambrano, junto a otros relevantes intelectuales jóvenes. Con el estallido de la guerra civil, se describe el activismo en defensa de las obras de arte y la participación de Gaya en la revista *Hora de España*, de la cual fue cofundador y viñetista, donde también aparecen ya los primeros poemas y artículos. Del primer exilio en México, destaca su aislamiento del resto de exiliados españoles y el refugio en la propia pintura –que le costó retomar–; según la autora, en su soledad Gaya creó un universo propio y buscó la compañía de otros grandes pintores universales, reproduciendo láminas como si fuesen «un museo particular» (pág. 44), en otras palabras, sintiendo la pintura como una patria.

Sobre el exilio europeo, la autora destaca la fascinación de Gaya por Venecia, plasmada en cuadros y escritos, al descubrir en ella la dimensión acuosa de la realidad, cuya experiencia le devuelve la serenidad y el retorno a la sabiduría antigua, que le inspiran por vez primera el pensamiento vital de la pintura (pág. 46). Según Miriam Moreno, la residencia del pintor en Roma, a partir de 1956, ya no puede considerarse el mismo tipo de exilio, pues Roma acoge también a las hermanas Zambrano, a Enrique de Rivas y a toda una pléyade de escritores que para Andrés Trapiello se podría llamar «generación de la amistad» (pág. 48); junto a la cual Gaya entra en contacto con grandes intelectuales italianos, como Elena Croce y su círculo, Italo Calvino, Natalia Ginzburg o Giorgio Agamben.

A su regreso a España en 1960, tras veintiún años de ausencia y sin desvincularse nunca de Italia, Gaya recomienza la tarea de reconstrucción de su obra pictórica y literaria, cuya memoria había sido seriamente dañada tras la contienda. En la década sucesiva por fin llega la etapa de estabilidad económica y personal, al casarse con Isabel Verdejo, publicar sus escritos y recopilar las obras en el Museo Gaya de Murcia a partir de 1990.

La segunda parte del libro se centra en el estudio del ensayo *El sentimiento de la pintura* y de la noción gayesca de «sentimiento», a la luz del pensamiento estético de Krause, las filosofías de Nietzsche y Bergson, así como de los referentes del pensamiento estético de Unamuno, Ortega, el simbolismo francés y el modernismo novecentista. Leemos distintos subcapítulos que se disponen como eslabones de una cadena de pensamiento estético enlazada apretadamente con la producción del autor. Hay un subcapítulo dedicado al ideario krausista transmitido por Juan Ramón Jiménez, la figura quizá más admirada por Gaya, que llevó a la poesía la doctrina de humanismo vital de Giner de los Ríos. Otro apartado está dedicado a la recepción de Nietzsche en España, que Gaya conoce ya de muchacho de mano del padre, y luego por mediación del propio Juan Ramón, el modernismo catalán y las teorías de Ortega; la impronta de Nietzsche se percibe también en el gusto por el saber aforístico de Gaya. Al sentimiento trágico de la vida unamuniano se dedica el siguiente apartado, vinculado a la religión y la creación en el arte. Le sigue otro sobre el inmanentismo de Bergson, a juicio de Moreno en un principio mal comprendido en España, pero de gran influencia para Gaya, sobre todo por cuanto se refiere a la filosofía del aliento vital y la noción de *duración* (págs. 84-84).

El conjunto de ideas confluirá en el primer gran ensayo de Gaya, *El sentimiento de la pintura*, escrito en Venecia en 1959, cuyo tema central –dice la autora– es el encuentro con las obras de los maestros venecianos, y no un tratado de estética o de técnica pictórica. El análisis del texto dirige al lector hacia el origen de los conceptos gayescos: la noción de naturalidad en el arte, al descubrir que Venecia es un ser vivo

capaz de despertar sentimientos; o comprender que el arte no está separado de la realidad, sino que es realidad por sí mismo y precisa de una *obra de creación* para ser revelado (pág. 91). Pero, además, la autora describe el estilo poético de la prosa: las reiteraciones, subrayados y puntos suspensivos característicos de Gaya, que para ella están vinculados al núcleo central de este libro: la búsqueda del silencio en el arte, necesaria para intuir el *alma* de la realidad en forma de creación o *poiesis* (pág. 104). La exploración del sentimiento prosigue con la idea del arte *encarnado* (pág. 120) y concluye con la descripción del concepto de naturaleza en Gaya, compartido por María Zambrano y conectado con el panteísmo spinoziano.

La parte tercera, titulada «De la pintura», recorre precisamente los motivos pictóricos del autor en relación con las amistades literarias: María Zambrano, Juan Gil-Albert, Luis Cernuda, José Bergamín, Antonio Sánchez Barbudo, Tomás Segovia, Andrés Trapiello y otros. En primer término, repasa las etapas del pintor en correspondencia con cada momento vital y estético, señalando con especial rigor las primeras apariciones de los homenajes, las transparencias y las copas. Los caminos de su obra se colocan ahora de forma más nítida, tras el mapa antes trazado por la biografía y la cultura estética del artista. Seguidamente, Moreno explica a qué se debe su empeño en pintar cuadros de tema (cuando el arte moderno ya los había abandonado) y presenta los principales motivos, elegidos como un valiente desafío contra su tiempo, al pintar Cristos, Bautismos o Magdalenas como hicieran Tiziano o Rubens. Otros temas señalados son los desnudos en el agua, como en el cuadro *La pintura surgiendo del agua*; la acusidad misma y el reflejo en el cristal como marca abismática de la imagen; los retratos a personalidades y amigos que representan la espera o ese gesto que profundiza en los rasgos de la persona... La deducción de la autora es que Gaya pintaba cuadros de tema debido a razones estéticas, «para explorar los límites del pintor moderno que ya no cuenta con fuerzas para llevar a cabo la pintura en tanto que *encarnación*» (pág. 172). Así, el gusto por las sombras y los contornos misteriosos, en los bodegones y en la representación de las ciudades italianas, responde al gusto por lo no visible, o lo que se resiste a ser pensado (pág. 177); en consecuencia, para Gaya la hora predilecta de la pintura es el atardecer. Prosigue esta sección con un detenido comentario de los *homenajes*, que se califican como *sencillos altares laicos*, a través de los cuales Gaya llegó a recrear una pinacoteca personal como ya había hecho en el Museo del Pueblo, a modo de reconstrucción de una memoria perdida.

Todo ello conduce a la interpretación del otro gran ensayo de Gaya: *Velázquez, pájaro solitario*, considerado el escrito decisivo y representativo de su plena madurez. Según la autora destacan en él, además de las consideraciones sobre Velázquez, las preguntas sobre la creación y la propia poética. Al hilo de las meditaciones, Gaya

se confronta con el ensayo de Ortega dedicado a Velázquez y Goya, e indaga en la cuestión irresuelta del acto de creación y la tarea del borrado, con la cual el pintor sevillano consigue enaltecer tanto la belleza como la fealdad. La luz igualatoria de Velázquez al captar el misterio que encierra cualquier tipo de personaje, según Moreno, es ejemplo para Gaya de la idea de lo sagrado y de la concepción del acto creativo como desvelamiento del misterio de la realidad (pág. 247), idea que corría pareja en el pensamiento de María Zambrano y que se conecta a otros autores: Mircea Eliade, Roger Caillois, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Giorgio Agamben, Simone Weil, entre otros.

La cuarta parte del volumen aborda el escrito *Naturalidad del arte*, junto al análisis del concepto del arte y el verdadero compromiso del artista, afín a los dos autores más próximos al ideal humanista de Gaya: Juan Ramón Jiménez y María Zambrano. La autora ilustra al comienzo de este capítulo la poética del *no hacer*, según la metáfora de Gaya por la cual el espacio vacío (o cóncavo) consiente la manifestación de la pintura y la poesía, emparentando la receptividad del artista con la contemplación mística y concibiendo la naturaleza como una entidad capaz a su vez de crear arte por sí misma. Para Miriam Moreno se trata de un texto tardío donde el pintor expresa con libertad y cierto desaliento sus opiniones contra la crítica, la historiografía y la teoría estética. Frente a estas instituciones, Gaya concede mucho más valor a la intuición y al elogio del hombre común, que espera la obra con humildad.

A continuación, la autora se detiene en los conceptos de naturalidad y artificiosidad en relación con las ideas de Giorgio Agamben y José Luis Pardo, pero también volviendo la vista hacia la huella krausista que entiende la cultura como un organismo vivo. En este sentido, Miriam Moreno considera que para Gaya el arte artístico significa algo autorreferencial y autónomo, elitario o al servicio de intereses; mientras que el arte con valor es aquel que únicamente está subordinado a la vida, y por ello es preciso comprenderlo como *tránsito* (pág. 306). Así pues, Gaya comparte con Juan Ramón Jiménez (y ambos con San Juan de la Cruz) la idea del arte como experiencia espiritual, indefinible.

Así las cosas, la principal crítica de Gaya a *La deshumanización del arte* es para Moreno la incomprendión de lo que sucede en el arte, es decir, Ortega registra el *fenómeno*, pero al quedarse en el ámbito de la crítica artística, «no identifica lo que sucede en el arte con lo que es el arte» (pág. 321). En este pasaje, la autora recupera el concepto de historia de Gaya –heredero de Nietzsche– para señalar que él no cree en el progreso del arte, porque la obra de creación no se deja pensar o entender, de modo que se impone perseguir su rastro como un *extremoso deber* que se corresponde con la ética del artista y a cuyo significado el libro dedica el penetrante comentario al final del cuarto capítulo.

En el *Epílogo* conclusivo, Miriam Moreno recupera con gran sensibilidad y agudeza cada una de las aproximaciones estudiadas a lo largo de los capítulos del libro, como si cada uno de ellos hubiese sido una especie de planear sobre las regiones del arte y el pensamiento de Gaya, a fin de descender al fin hacia una emocionante epifanía del misterio de su legado. Es destacable la precisión e insistencia sobre los conceptos de *entender* y *comprender*, que alejan decididamente su pintura del realismo e indagan a cerca de la transformación de lo sagrado en divino (págs. 346-347), con el uso de términos como *salvación* y *redención*. En definitiva, según la autora, Gaya polemiza con las ideas orteguianas del arte moderno separado de la vida pues, en coherencia con la filosofía bergsoniana, asume que el arte procede de la naturaleza y se encuentra oculto en una zona escondida de la misma: «De ahí el origen oscuro de la facultad creadora como poder o fuerza natural» (pág. 347). Para Gaya el gran error del arte moderno ha sido alejarse de la vida y separarse de la realidad. En cambio, existe otro concepto de modernidad que parece deducirse de su obra, completamente ajeno a la pose escandalosa propia de la modernidad vanguardista del siglo xx: se trata de una modernidad entendida como liberación de la artificiosidad o *sucesión* de ser con naturalidad (págs. 352-354). En este sentido, Miriam Moreno apuesta por una lectura de la poética de Gaya desde una modernidad alternativa, acometida por el pintor murciano como una misión extrema, y que aún hoy resulta revolucionaria, al instituirse en una filosofía del arte y de la vida siempre en proceso y como revelación mística del mundo.

El libro termina con la lista de los escritos de Ramón Gaya, seguida de una extensa bibliografía actualizada y la reproducción en color de más de cincuenta cuadros del pintor, bellísimo complemento del discurso ensayístico. Desentrañar el mensaje de Gaya parece tras su lectura algo más próximo.

Hay aquí mucho que la autora deja por decir y sin embargo dice. Anima esta obra —junto al profundo y riguroso acercamiento a la concepción artística de Gaya apenas visto— el cariño y el respeto de Miriam Moreno hacia la persona del maestro, cuya amistad compartió durante casi treinta años a través de viajes, conversaciones y cuadros. *Otra modernidad* es pues un libro vivo, emocionante e insólito, gracias a esta rara y feliz conjunción de inteligencia e intuición que iluminan, como nunca antes, la estética, la pintura y la escritura de Ramón Gaya.

CONATUS, DE BELÉN BLESA: UNA POÉTICA DE LO COTIDIANO

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad Católica San Antonio de Murcia

Obra inclasificable, *rara avis* en el panorama editorial más reciente es *Conatus*¹ de Belén Blesa, licenciada en Psicología y Doctora en Filosofía, actualmente profesora e investigadora de la Universidad Católica de Murcia. La autora se decanta aquí por un tono íntimo y personal, muy distinto al que anima *Bestiarium curriculum. Meditaciones acerca del acontecimiento (en la academia)*². Como expresa Antonio Candeloro³, si *Bestiarium curriculum* era un libro donde se unían los tres polos de «la filosofía, el arte y la reflexión sobre el mundo universitario» con el fin de «des-burocratizar la educación» (2019: 319) para significar precisamente la crisis de la universidad y trazar una radiografía y diagnóstico personal del sistema educativo, *Conatus* descubre la vertiente más íntima, introspectiva y visceral de la autora. La fuerza centrífuga de *Bestiarum* deviene centrípeta en *Conatus*, porque esta es una obra que transita por otras regiones del pensamiento, más acotadas pero más volubles, menos definidas, de mayor abstracción, acaso más trascendentes. Los temas e ideas acortan su ratio para proyectarse en el individuo; y de la reflexión sobre las Humanidades y el sentido de la enseñanza se desciende al yo, motor que las alienta y se sitúa en el centro. El yo del libro se construye a imagen y semejanza de quien escribe, en un ensamblaje entre creador y criatura. La mirada y conocimiento del mundo orbitan en torno al yo-cognosciente, quien proyecta su visión sobre la letra impresa, y así texto y autor quedan unidos indeleblemente.

En este sentido, la mirada literaria de Belén Blesa no dista mucho de aquella que proyectara Montaigne⁴ en sus *Ensayos: essais*, pruebas, esbozos, tentativas. Esta afinidad creadora puede cotejarse en los textos-prólogo donde prevalece un propósito similar: «yo mismo soy la materia de mi libro» (2004: 35); «*Conatus* (esta obra) es

¹ Belén Blesa, *Conatus*, Salamanca, Amarante, 2020.

² Belén Blesa, *Bestiarium Curriculum. Meditaciones acerca del acontecimiento (en la academia)*, Salamanca, Amarante, 2019.

³ Antonio Candeloro, «*Bestiarium Curriculum. Meditaciones acerca del acontecimiento (en la academia)*», *Educatio Siglo XXI*, 2019, vol. 37, n.^o 2, págs. 317-320.

⁴ Michel de Montaigne, *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2004.

conatus, no puedo definirla ni decir nada de ella por referencia a otra cosa. Gestos vitales, literarios y, tal vez, más poesía que fotografía en la imagen, como maneras de perseverar. Diría que es una poética de lo insignificante donde he encontrado verdades y, con ellas, un punto de luz» (2020: 7). A través de una prosa sencilla, Belén conquista las regiones de lo nimio, el canto hacia las cosas cotidianas que la fuerza de la costumbre automatiza pese al deslumbramiento que debieran suscitar. Con los ojos gastados de mirar el mismo paisaje, la autora fotografía y escribe estampas de lo cotidiano. Redescubre así una doble vertiente del lenguaje: la verbal y la visual, que no son opuestas, como la tradición secular nos ha querido hacer creer desde Platón, sino complementarias; y lo son precisamente en virtud de una armonía entre lo que la foto muestra y la palabra dice. Los textos, brevísimos, incluyen fotografías del archivo personal de la autora. Las imágenes fotográficas suscitan pensamientos y las reflexiones dotan de sentido a los paratextos visuales. Palabras e imágenes se conforman como vasos comunicantes de una potencia superior (el pensamiento que las alumbra) y que ha cristalizado en diferentes modos expresivos.

Tampoco es baladí que para titular su libro Belén Blesa haya elegido el término *conatus*. Conociendo su formación y afinidades electivas, podríamos pensar que la deuda es más filosófica que poética e incluso vital. Sin embargo, cuando el lector emprende la lectura se da cuenta de que aquí la palabra *conatus* descarta el sentido de trascendencia con que se había orlado en la historia de la filosofía, para ser sencillamente tentativa, intento, esbozo, y nada más. Nada más y nada menos, porque las elipsis, el estilo sentencioso y la tendencia a la brevedad encubren un mensaje otro, oculto, que está detrás de lo que las palabras dicen, y es ahí donde radica la fuerza germinal de sus escritos. El resultado estético es una obra de inusitada rareza, indómita, genuina. En ella prevalece el principio de extrañamiento, la repulsión hacia lo estandarizado, la mirada reacia al academicismo.

Otro de los enigmas del libro se encuentra en el punto de indeterminación al considerar qué sea, qué pueda ser o cómo pueda ser catalogada esta obra. ¿Reflexiones vitales? ¿Aforismos? ¿Estampas cotidianas? ¿Poesía en prosa? ¿Prosa poética? ¿Un breviario filosófico? ¿Meditaciones sobre la vida? *Conatus* quizá comparta un poco de todas ellas, sin ser *sensu stricto* ninguna. ¿A qué género literario podría adscribirse, por ejemplo, el texto que inaugura la obra? El bellísimo «Púas para clavar el amor» nace a partir de una conversación en una ferretería donde la autora se pregunta qué púas son más propicias para clavar una nota de amor. Lo valioso es que pese a no poder catalogar estos textos todavía siguen siendo bellos. En ningún caso se sacrifica la verdad por honor a la belleza, sino al contrario: es el cuidado formal el aura que envuelve estos pensamientos que también son certezas.

Otras veces una foto revela la sombra de la autora en bicicleta y crea así la sensación de velocidad, el vértigo de sentirse libre. Y de la bicicleta al paseo, emerge el *flâneur* que al caminar crea también su propia historia:

Hay calles que no necesitan un monumento destacado para crear contigo una historia. Si me voy de aquí echaré de menos este lugar cuando ha perdido toda su funcionalidad los domingos por la tarde. Me gustan los lugares cuando son otra cosa que aquello para lo que tienen que ser. Igual me pasa con las personas (2020: 16).

La visión del transeúnte por las calles desérticas evoca en el lector la sensación liberadora de caminar los domingos por espacios ausentes. Y también una actitud indómita de las cosas vaciadas de la funcionalidad habitual para la que fueron creadas. Contempladora de cada resquicio, por insignificante que pueda parecer, Belén Blesa se fija en la impersonalidad de la lluvia, el oficio de llover sin saber quién llueve en una marginalidad sin sujeto: «Llueve y no hay quién llueva. Nadie llueve, ni el cielo. Llueve». La escritura es sensitiva y así logra palpar lo vivo de las cosas: «Me gusta pasear después de la lluvia e ir bordeando con los dedos las hojas mojadas de la tupida madreselva. Todo es brillante» (2020: 18). Al leer nos parece que pudiéramos tocar la lluvia, aproximarnos al tacto rugoso del tronco de un árbol, tener el mundo de las palabras de *Conatus* unido a nuestra piel.

Estos breves atisbos, por su intensidad y aspiración a lo bello, suelen desencadenar una emoción poética: «Amarillea la tarde en las manos» (2020: 20). Pero es poesía que no da respuestas, sino que suscita preguntas: «¿Qué universo hay en el otro que nos retiene durante segundos que son honduras de la vida?» (2020: 26). La respuesta nadie la sabe. La verdad ha sido expulsada. Lo inmediato es aquello que podemos sentir. *Conatus* es poesía del cuerpo y asombro ante los objetos: «Algo mágico es el objeto solitario» (2020: 24), escribe de la rueda de una bicicleta: «Objetos como ese permiten devenir infancia el mundo, participar de un universo animado fuera de toda utilidad, ajeno a cualquier servilismo» (2020: 24). Tampoco faltan apotegmas y sentencias filosóficas, reflexiones vitales: «En mucho tiempo solo he pensado una cosa que haya merecido la pena: Lo imprevisto de la muerte en qué sentido me afecta. Entonces, me sitúo y siento que puedo mejorar. Mejorar es vivir dándome cuenta de morir» (2020: 42). La autora recupera el gusto de hacer fotografías y escribir sobre las fotos, mirarlas desde uno y otro perfil y dejar que así broten las palabras alumbradas por la imagen y a la inversa: «Me detengo en una amapola enfurecida con gotas de agua. Es bella. Hago una foto con el móvil» (2020: 50). La visión de la amapola desencadena en la autora el impulso de tomar una fotografía: la mirada perpleja ante la belleza furiosa de la flor, y de ahí el sentimiento cuya contemplación

despierta, con reminiscencias del poema que Sylvia Plath⁵ dedicara a los tulipanes: «Los tulipanes son, ante todo, demasiado rojos: me hieren» (2020: 30). La herida del color es más profunda que una herida de la que mana sangre. Sin embargo, en *Conatus* las amapolas no son estigma de enfermedad, sino esplendor de vida de estos seres desvalidos y muy poco proclives a las fotos:

Las amapolas son seres difíciles para la foto, suelen estar rodeadas de elementos poco atractivos cuyo fondo cuestiona su rojo esplendor. Cuando llego a casa, me recuesto sobre el sillón de rayas y consigo neutralizarlo, eso, el fondo. En la imagen, amapola llorando después de la furia. A mí también me sucede así (2020: 50).

En algunos textos el estilo aforístico descubre una mirada piadosa, sobrecogedora, cargada de amor. Así se aprecia en la meditación sobre el cuerpo-casa-corazón que habitamos, que nos habita, y que es de color rojo sangre. Alma y cuerpo, sombra y luz trazan la trayectoria emocional y cromática del libro: «Me gusta pensar que el alma sea oscura y requiera un cuerpo desde el que expresarse con claridad» (2020: 37). Quedan así perfilados los claroscuros del corazón, a los que el cuerpo dota de luz pues pone carne a la materia intangible del espíritu.

Entre reflexiones misceláneas y variopintas, hilvanadas todas ellas por el yo del cuerpo-casa-corazón que escribe, se filtran intuiciones sobre el proceso de la creación, atisbos de metaliteratura. En estos breves hallazgos se da cuenta de lo que para la autora sea el misterio del arte literario: «No era esto lo que quería escribir. Nunca lo ha sido. Pero hay algo irreverente y despótico cuando se escribe con fuego del bajo vientre. A veces escribo con la cabeza (estoy débil) o con el centro (estoy sensible) y, más abajo, el instinto» (2020: 52). La escritura también es de color rojo, porque su alumbramiento en potencia es similar al fuego y se localiza en el vientre. Se escribe con las vísceras, desde el centro de las entrañas. Y casi siempre a oscuras, en un proceso penoso que en nada se parece al resultado creativo. Como cantó César Vallejo⁶, todos los que escriben lo saben: «Todos saben... Y no saben / que la luz es tísica / y la Sombra gorda...» (2020: 42). Por eso nunca la luz es suficiente:

Deja la luz tenue, si acaso, apagada. ¡Qué verso más aislado! Sin embargo, no es un verso frustrado sino autónomo. No acepta nada más, lo escupe. Es una insinuación de paisaje, de ese que deseas y ves cuando los contornos fijos de las cosas se empiezan a desvanecer y, entonces, hay espacio donde imaginar. Cada espacio hace su política (2020: 32).

⁵ Sylvia Plath, *Ariel*, Madrid, Hiperión, 1995.

⁶ César Vallejo, *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 2006.

Así la autora va conformando su particular poética del acto creativo: «Da igual, la escritura escribe lo que quiere» (2020: 52). Pone énfasis en el carácter inasible y escurridizo de las palabras. Escribimos no lo que queremos escribir, sino lo que la escritura quiere que escribamos. La escritura no se crea: se alumbra. Y es lo propio que se desprenda de todo lo accesorio. El arte es un ejercicio de restar, quitar la hojarasca, el velo de la realidad para aquilar lo significativo de la vida. Vivir es «sentarse en medio de lo simple, parpadear el mundo» (2020: 20). El lenguaje de *Conatus* no subyuga la verdad por el don de la belleza, sino que destila belleza precisamente por ser verdad, por dejar pasar la luz como el cristal más transparente. Quedan así derruidas las antiguas murallas que separaban el discurso filosófico del pensamiento literario. Quedan así desmontados los falsos prejuicios que encumbraban la literatura para desprestigar otras regiones de las artes visuales. Así como la fotografía, es la escritura. De la antigua escisión *Conatus* sale fortalecido a través de la palabra cuyo sustento esencial son las fotografías y, por añadidura, las fronteras porosas del arte. Lo que queda después en el lector es una sensación de liviandad, de paz, de haberse acercado a una obra capaz de nombrar con sencillez y profundidad una orilla del mundo. Y también una gratitud: la del que encuentra consuelo más allá de la filosofía, en la literatura.

TEORÍA DE LA NOVELA Y DEL CUENTO: UN HOMENAJE A MARIANO BAQUERO GOYANES

PATRICIA TERESA LÓPEZ RUIZ
Universidad de Murcia

El proyecto de investigación Genus Novel, dirigido por el profesor de la Universidad de Zaragoza Luis Beltrán Almería e integrado por profesores de universidades nacionales y extranjeras, publica una obra que se podría calificar como sugerente y esperanzadora, actual y necesaria¹. Coordinado por Ana Luisa Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez, y publicado por la editorial Visor, este libro aúna los estudios presentados en el *I Simposio Internacional Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento*, celebrado en la Universidad de Murcia, en noviembre de 2019. Este volumen en torno a la obra de Mariano Baquero se constituye, junto con las publicaciones de *La teoría de la novela de Mijaíl Bajtín* o *La novela. Destinos de la teoría de la novela de György Lukács*, como una de las recientes y más relevantes aportaciones a la teoría contemporánea de la novela que viene realizando este grupo de investigación durante los últimos tres años.

Desde el título, *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*, se aprecia la rica heterogeneidad de los trabajos que se incorporan. Además de dar cuenta de la diversa y abultada nómina de estudios que en relación con estas formas narrativas realizó el antiguo catedrático de la Universidad de Murcia, bajo este encabezado se recogen aportaciones que demuestran la fructífera aplicación de los mismos en el análisis de obras contemporáneas y que, por tanto, manifiestan la actualidad de sus ideas literarias. Está constituido el libro por diecisésis trabajos, enmarcados –al inicio– por unas palabras preliminares que bosquejan la brillante carrera investigadora del autor y una presentación de Antonio García Berrio, a modo de *laudatio*, en la que se respira la infinita deuda que este renombrado investigador posee con aquel a quien considera su principal maestro, Baquero Goyanes. A su vez, a esta obra pone su broche final una curiosa y emocionante muestra de la correspondencia que el investigador mantuvo con varios y grandes escritores e

¹ Ana Luisa Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez (coords.), *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*, Madrid, Visor, 2020.

investigadores de su época, desde el mismísimo Azorín hasta Carlos Bousoño, desde Dámaso Alonso hasta Medardo Fraile, pasando por otros como Francisco Ayala o Vicente Aleixandre.

Estos dieciséis trabajos aparecen divididos en tres bloques: «El cuento. Propuestas y análisis», «La novela. Teoría y crítica» y «La enseñanza de la literatura», como homenaje a aquel que dio sus primeros pasos con una tesis sobre el cuento español en el siglo XIX (género que nunca abandonaría), manifestó un sempiterno interés por todo lo novelesco y nunca se olvidó de buscar el tamiz con que acercar a las nuevas generaciones sus avances y pasión por la literatura. Sin embargo, todos los estudios se encuentran aunados por un sentimiento común, el de una obra que ilumina conceptos, acerca y compara lo distante, dilata puntos de vista o plantea grietas mientras arroja una indisoluble fusión entre lo histórico, teórico y crítico, inspiradora y moderna, que no ha de perderse.

De esta manera, el primer bloque se abre con el propósito de Borja Rodríguez Gutiérrez de establecer con el catedrático de Murcia ese diálogo sobre los cuentos populares y dramáticos del Romanticismo español que el tiempo y la vida les vetó. Si este se refiere a la obra *El cuento español en el siglo XIX*, Ezpeleta Aguilar, por su parte, se centra en la que –dentro de la producción de Baquero– podría considerarse una continuación de la ya mencionada *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Al comparar ambos libros, Ezpeleta Aguilar destaca la reivindicación que el crítico realiza de un autor de gran interés –dentro del material cuentístico para niños– como Manuel Polo y Peyró, sobre el que, sin embargo, la crítica actual «ha mantenido un discreto silencio» (p.53). Algo similar a esto señala Palomo Alepuz al presentar la acertada aproximación que Baquero realizó de la obra mironiana en la línea renovadora de la literatura occidental contemporánea, en una época en la que la visión de la novela desde un punto de vista más tradicional conducía al rechazo de las obras del levantino. Sin duda, estos tres trabajos ofrecen un acercamiento a algunos sólidos monográficos y lúcidos artículos de Baquero; sin embargo, fueron diversos los tipos de discurso de los que este se sirvió para exponer sus ideas. Prueba de ello es el excelente prólogo que escribe a la antología de cuentos clarinianos, acercándose a su análisis desde el prisma de la ternura, y sobre el que Abraham Esteve focaliza su estudio. En este trabajo, se evidencia el pionero papel que Baquero tuvo en la recuperación de la obra narrativa clariniana. Así, sus teorías acerca de la función que la lectura debe desempeñar quedan enmarcadas entre el concepto de *inmersión* de Teodoro Lipps y *El acto de leer* de Wolfgang Iser, mostrando la anticipación del investigador a algunas de las propuestas de este último. Por su parte, Raquel Gutiérrez Sebastián parte de la relación propuesta por Baquero entre el cuento y la poesía lírica, así como de los conceptos de «condensación», «instantaneidad»

y «capacidad emocional y estética» para abordar el estudio de los cuentos que conforman *Los niños tontos* de Ana María Matute, demostrando a la luz de esta obra la actualidad de tales planteamientos. En consonancia con los trabajos mencionados se encuentra el estudio de Ángeles Encinar, en el que se recoge el arte del cuento de M. Baquero desde una perspectiva más general y diacrónica (como indica que fue el acercamiento de este teórico al cuento, «diacrónico y universal»), comparando sus aportaciones con las de otros grandes investigadores como Ingram, E. Anderson Imbert, A. Grandes o J. Cortázar.

Del mismo modo, en el bloque destinado a sus estudios sobre la novela encontramos dos trabajos que abordan las aproximaciones teóricas, críticas e históricas de Baquero desde esta misma perspectiva, tres que presentan sus acercamientos a la obra de determinados autores y uno que se centra en las estructuras novelescas propuestas por el investigador. Entre los dos primeros se encuentra la aproximación de Ana Luisa Baquero a los primeros años de la trayectoria investigadora de Baquero Goyanes (en concreto hasta 1961). En ella, se refleja la inclinación baqueriana por las categorías fundamentales del discurso novelesco, por la voz narrativa, el perspectivismo o la novela contemporánea. De este modo, aparece constatado cómo en esas primeras décadas ya habían fraguado con claridad en él los fundamentos de su pensamiento teórico-crítico. En el otro estudio, Luis Beltrán se sirve de la categoría baqueriana que considera más próxima a la dimensión estética –el tono–, de sus ideas en torno al perspectivismo o los géneros literarios o de su «espíritu sin fronteras» y pequeñas incursiones en el «simbolismo», para demostrar la vigencia y actualidad de Baquero y situarlo –junto con Ortega, Menéndez Pelayo y Bergamín– en los dominios de lo que estima las principales aportaciones a la teoría de la novela en España. Por otra parte, y al igual que Abraham Esteve, Antonio Garrido Domínguez y Vicente Gómez ofrecen una visión del Baquero prologuista, en esta ocasión de la edición de *El Escándalo*, no sin antes contextualizarla dentro de toda la obra del catedrático murciano. Este prólogo le da pie a ofrecer una panorámica de los principales intereses de Baquero, de su anticipo a las ideas del Formalismo y Estructuralismo en España o de su mencionada por él «obsesión por el perspectivismo». A su vez, Dolores Thion se acerca a los estudios de Pardo Bazán realizados por él, más centrados en la forma de la prosa que en los temas o contenido socio-histórico e ideológico, reivindicando la modernidad e iconoclastia de un investigador que se introdujo en los misterios de una mujer escritora cuando los estudios literarios poseían un sesgado carácter masculino. También en este apartado, Sandra Mendoza se aproxima a la labor de Mariano Baquero en torno a la producción de Francisco Ayala, reflejando cómo una vez más el crítico se mostró conocedor de la crítica realizada hasta el momento, gozó de un lúcido carácter a la hora de analizar dicha obra y expuso su constante

versatilidad al desarrollar, en ese intento, tanto su faceta crítica como editora. Además, Miguel Ángel Márquez revisa algunas de las conexiones existentes entre la novela breve y la tragedia y constata cómo estos dos géneros independientes pueden ser reinterpretados a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes.

El tercer apartado, destinado a las contribuciones de M. Baquero a la enseñanza de la literatura, se inicia con el trabajo de José Ángel Baños sobre la enseñanza de la lectura en sus lecciones de Bachillerato. En él se expone cómo este crítico ya contaba con tres décadas de investigación sobre la figura del lector antes de que en los años 70 la administración propugnara el contacto directo con el texto y cómo en sus manuales supo adaptarlo al perfil de sus destinatarios. A esto último también hacen referencia Illán Castillo y López Peñaranda en sus respectivos estudios sobre la representación de la música y las artes visuales en su relación con la literatura dentro de estas lecciones. Mientras que Illán Castillo se centra en categorías estéticas como el tiempo y el espacio, en la faceta estructuralista de Baquero o en conceptos como la *escala métrica* o el *leitmotiv* (por estar todo ello íntimamente relacionado con la imbricación literatura-música que llevó a cabo el profesor), López Peñaranda se aproxima al concepto de *bodegón literario*, a la transformación de la pintura en *estampas literarias* o al enfoque y perspectivismo que para el investigador comparten el cine y la fotografía con la literatura o la arquitectura y escultura con la estructura literaria. No obstante, ambas coinciden en exceder los márgenes de estas lecciones y manifestar cómo estas relaciones interartísticas estuvieron presentes en toda la obra de Baquero. Por último, Escrig Aparicio homenajea el curioso, delicado y finalmente recopilado como libro *La educación de la sensibilidad literaria*. En este estudio destaca la predilección baqueriana por la «aproximación afectiva» a la obra y desarrolla ciertos principios sobre el arte de enseñar literatura que el catedrático propuso avalados por su propia experiencia docente.

Como cabe percibir y comprobar, son estos diversos y abarcadores estudios un exquisito retrato de la labor del que es ya considerado una de las personalidades más relevantes en los estudios hispánicos sobre la novela y el cuento, y que, sin embargo, se encuentra poco estudiado. Se constituye este libro, así, como el hallazgo de una caracola marina en un viaje cuyo destino es el océano, como un sonido ya registrado, como una parada inexcusable para todos aquellos que asuman el reto de ampliar el horizonte de la teoría de la novela y del cuento.

BASILIO SÁNCHEZ Y EL FERVOR POÉTICO: *HE HEREDADO UN NOGAL SOBRE LA TUMBA DE LOS REYES*

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad Católica San Antonio de Murcia

Si por algo viene caracterizándose la voz poética de Basilio Sánchez (Cáceres, 1958), es por la lentitud de su cadencia, por el verso detenido, por el fervor y el sosiego. La lentitud permite que el poeta sea y se haga uno con la tierra, se congracie con la semilla, comulgue con lo virginal. Tales cualidades son la insignia de su último libro, *He heredado un nogal sobre la tumba de los reyes* (2019)¹, galardonado con el trigésimo primero Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe. En términos estructurales, el poemario presenta una estructura tripartita a la que sigue una coda, final o cierre que intensifica y recapitula aquellos elementos esparcidos –tras la *diseminatio* retórica– a lo largo del libro. El sentido unitario de cada sección (I: «Hay un olor de agua y de resinas»; II: «Mi mesa de madera es del tamaño de un nido»; III: «El mar ha edificado una iglesia a la salida del sol») estriba en el encadenamiento de las partes: el verso con que concluye una se instaura como *leitmotiv* poético de la siguiente, y así se engarzan en un *perpetuum mobile* hasta crear en el lector el efecto de una especie de continuidad del poeta con las cosas y con las palabras que dan nombre a los seres del mundo.

La mirada perpleja de Basilio Sánchez abarca una amplísima diversidad de motivos poéticos. Sin embargo, son dos los ejes que enhebran subrepticiamente la materia temática de los poemas: la reflexión metaliteraria sobre qué sea escribir poesía y de qué modo cante la figura del poeta; y la naturaleza como escenario y reino de inagotable potencial expresivo. De uno y otro lado el poeta es ese ser atento que está ahí, como el que escucha las voces y los ecos para ser luego canto. ¿Qué es el poeta? Aquel que desvela el milagro del mundo. Quien, por una sensibilidad especial, se dispone a cantar la alegría minúscula, viva, cotidiana.

¹ Basilio Sánchez, *He heredado un nogal sobre la tumba de los reyes*, Madrid, Visor, 2019.

Las palabras son mi forma de ser

Basilio Sánchez, médico de profesión, cree en el poder curativo de las palabras. El verbo poético deviene bálsamo cicatricial de las heridas. La escritura salva de algo. No sabemos de qué, pero nos salva. Y las palabras son la huella que sobre el papel imprime ese don medicinal del lenguaje. «Las palabras son mi forma de ser» (2019: 81), reza el verso que cierra este poemario telúrico, genesíaco. La palabra se remansa, detenida, ante el misterio insondable de la creación. El resultado estético es una visión del mundo contemplativa, austera, casi mística (2019: 22):

Amo lo que se hace lentamente,
Lo que exige atención,
Lo que demanda esfuerzo.

Amo la austerdad de los que escriben
como el que excava un pozo
o repara el esmalte de una taza.

Mi habla es un murmullo,
una simple presencia que en la noche,
en las proximidades del vacío,
se impone por sí sola contra el miedo,
contra la soledad que nos revela
lo pequeños que somos.

El poeta no ha elegido el futuro.
El poeta ha elegido descalzarse en el umbral del desierto.

Cantor de lo sencillo, el poeta es ese ser que camina descalzo en el desierto. Hay en él un canto hecho de ecos y murmullos. El poeta alcanza la plenitud lírica de lo que no se explica: «La poesía no explica ni argumenta/ la poesía sólo llama a las cosas» (2019: 44). La actividad poética se distancia del discurso racional para deslizarse por el territorio de lo que María Zambrano nombró como «razón poética», oxímoron en que se ensamblan dos conceptos en apariencia discordantes pero que, bajo su mirada lírica, se conjugan en íntima claridad.

El poeta es el hombre arrodillado

En la visión creadora de Basilio Sánchez, el poeta no es un sacerdote, no habla el lenguaje de los dioses, sino el de los hombres. Dista de ser un chamán o una figura mesiánica dotada de poderes sobrenaturales para aproximarse a quien escucha el rumor de lo pequeño, la sinfonía callada de las cosas, de los árboles, del mundo: «El poeta es el hombre arrodillado» (2019: 14). Truncada la comunicación directa entre el poeta y la divinidad, el primero condesciende a su oficio secreto: el canto de las cosas cotidianas.

La certeza de que el Paraíso es un lugar inaccesible sitúa como centro una incógnita, un desgarramiento del yo, una nostalgia del absoluto: «Ya no cabe en nosotros el asombro, / la costumbre de la perplejidad. / No nos quedan lugares en los que sea posible lo absoluto» (2019: 35). Queda entonces una nostalgia arcana, un sentimiento de lo primordial, una comunión del hombre con las cosas. De la perplejidad del poeta persiste ahora una contemplación serena, un eco rumoroso, una voluntad de recogimiento. Es como si la poesía solo pudiera brotar en los lugares más puros, en aquellos recodos intocados por la mano del hombre, en el verde primordial, en las alas de los pájaros (2019: 42):

Los poemas que nos hacen mejores
son los que nos devuelven
a ese estado anterior
en el que era posible,
en nuestras relaciones con el mundo,
conducirnos con naturalidad, sin artificio.

La pérdida del reino descarta toda posible pretensión de unidad íntima con la divinidad y, sin embargo, es el afecto el don que barniza las cosas de un halo sagrado: «Acercarnos con afecto a las cosas / permite intimar con lo sagrado / que permanece en ellas» (2019: 17). Basilio Sánchez cree, como Hölderlin, en la aristocracia del espíritu. La pureza del corazón se desprende de toda grandilocuencia. Queda entonces un lirismo en harapos, un sentido místico del mundo de los que han sido arrojados del Paraíso: «Cuando escribo /paseo con un ángel / arrojado innecesariamente del paraíso» (2019: 16).

Poesía del ser

He heredado un nogal sobre la tumba de los reyes es poesía del ser, poesía de la esencia, poesía reducida a la materia esencial de donde brotan las cosas. En comunión con la naturaleza, el poeta nombra la luz, la tierra a tientas, las palabras. Una imagen reiterada como la de las grutas, se eleva en condición de símbolo de la oquedad esencial. El lirismo nace de las cosas, la materia viva que en su pequeñez dota de sentido al mundo. Una piedra de sílex, la cera de una abeja, un riachuelo, un árbol a la sombra de un camino, una gota de agua del diluvio, bastan para que la palabra sea, además de palabra, poesía (2019: 63):

El lenguaje
te obliga a decir bien lo que has oído
de la brizna de hierba,
lo que intuyes de la gota de ámbar,
lo que no has comprendido de la vida.

El oído atento del poeta capta los matices de las cosas. Así se hace el lenguaje. De la incomprendión de la vida nace el impulso de nombrar, inequívocamente, el gozo cotidiano, el don de la gratitud, la contemplación serena. El poeta entona entonces la plegaria del hombre conmovido: «Me commueve la humildad de los pájaros / que trabajan día y noche para trenzar un nido / en un árbol sin nombre» (2019: 42). La poesía es también ese lugar de lo que no tiene nombre. Aquello que está más allá del lenguaje. Aquello que el poeta traduce de los dulces sonidos de la naturaleza y del mundo.

Los ecos primordiales confieren al verso una naturalidad que destierran toda posible impostación o artificio. De la desnudez se origina una subyugante belleza. Solo cuando la poesía se desprende de la hojarasca, cuando pierde el alambique, hay pureza en el canto. Basilio Sánchez capta ese momento milagroso del desprendimiento, de la resta como opción artística para sumar así intensidad lírica sin desvirtuar la emoción del conjunto. Hay en el libro un hilo anuda los versos de los poemas. Ninguno tiene título. Nombrar es limitar, como la tarea yerma de etiquetar el *continuum* de la naturaleza. ¿Acaso un título podría nombrar con vocación de verdad la plenitud del canto?

La música de la poesía está en la naturaleza, en la resina esencial del árbol, en la piedra de sílex de algún árbol sin nombre. Y así, entre el fervor del origen y la esperanza de perpetuidad, se ilumina la gruta del lenguaje. En nada se distinguen los primeros pobladores que trazaban símbolos sagrados sobre la piedra de una cueva y

quién ahora escribe sobre un papel en blanco. Idéntico caldo primigenio prevalece en ambos actos creativos, porque escribir es –ante todo– volver al origen: «Escribir un poema / supone, de algún modo, regresar / otra vez al principio» (2019: 63). Esta regresión a la semilla de las cosas alberga un territorio donde reina la noche. Escribir es vivir a oscuras. Pero una oscuridad plena, redentora. Las tinieblas de la poesía conducen a la orilla del misterio: «Escribir un poema es sumergirse / en las profundidades de otra noche, / vincularse al misterio / de un cielo sin estrellas [...]» (2019: 29). Tal anhelo de trascendencia poética permite intimar con lo sagrado: «Hay que estar muy adentro en la circunferencia de la noche/ para encontrar las cosas que nos salvan la vida. / Ninguno de nosotros/ está aún preparado para lo incomprensible» (2019: 46).

Eremita de lo bello, Basilio Sánchez convoca una escritura en estado de gracia que nos acerca a los dones del silencio y, de ahí, a la grandeza del corazón. Poesía que, tras la devastación, hará crecer perpetuamente un nogal sobre las losas de las tumbas.

BAROJA Y LA MODERNIDAD

CARMEN M.^a PUJANTE SEGURA

Universidad de Murcia

La hispanista italiana Giovanna Fiordaliso, profesora de literatura española en la Università della Tuscia (sita en la ciudad de Viterbo), regresa al estudio del escritor Pío Baroja, cuya obra en esta ocasión es observada y analizada desde el amplio ángulo de la modernidad, abrazando desde teoría de la novela hasta ideas alegóricas, pasando por la referencia a Gracián¹. Sus casi trescientas páginas ven la luz en italiano para una editorial española en el año 2019, tres años después de haber emprendido y alentado, junto a la profesora Luisa Selvaggini, una primera incursión a través de un seminario en el que participaron otros hispanistas interesados en la obra barojiana y que ha quedado plasmado gracias a un volumen publicado en 2017 en Pisa.

A ese conocimiento de Baroja, alimentado con el intercambio, Fiordaliso aporta su indiscutible y veterano bagaje, curtido en el ancho campo de los géneros del yo (el autobiográfico y el ensayístico, principalmente), pero sobre todo en el del género narrativo. Este lo conoce bien, pues sus investigaciones han ido basculando entre el Siglo de Oro (con incursiones en autores como Salas Barbadillo o Céspedes y Meneses en cuanto epígonos de la picaresca, incursiones en las que se aprecia la estela de una de sus maestras, Giulia Poggi) y el último siglo (con estudios sobre José Manuel Caballero Bonald, Carmen Martín Gaite, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Monserrat Roig, Soledad Puértolas, etc.). G. Fiordaliso no desatiende la bibliografía existente en el hispanismo italiano en torno a P. Baroja (como la de Cangiotti de 1969 o la de Cessi Montalto de 1981), bibliografía cuya escasez dentro de la *ispanistica*, no obstante, contribuye a paliar y potenciar y entre la que ya reluce como destacada estudiosa. Pero no solo domina la narrativa moderna y contemporánea sino que tiene en consideración los imprescindibles estudios sobre este escritor español (como los Abad Nebot, Alberich, Alonso, Arbó, Arregui, Baeza, Basanta, etc.), algunos llevados a cabo por maestros relacionados con la revista

¹ Giovanna Fiordaliso, *Baroja e la modernità. Gracián, spunti allegorici e teoria del romanzo*, Vigo, Academia del Hispanismo (Publicaciones Académicas. Biblioteca de Escrituras Profanas, 65), 2019.

Monteagudo: por supuesto, Mariano Baquero Goyanes, pero también Francisco Flores Arroyuelo o Gonzalo Sobejano.

Este estudio recientemente publicado se ha de valorar por varios motivos, en sí mismos acertados pero hoy en especial candentes, como es el de su enfoque desde la teoría sobre la novela. En ese terreno han aumentado recientemente las aproximaciones, como la de Luis Beltrán Almería en varios trabajos, como el incluido justamente en el volumen de conjunto sobre la teoría de la novela y el cuento de Baquero Goyanes. Pero también es oportuno por cuanto maneja una idea amplia de la modernidad, en tanto que concepción artística que va más allá de la caducidad temporal. Ello también contribuye a encajar el amplio sentido de la alegoría, todo lo cual le permite a este estudio trascender las coordenadas en las que inicialmente se centra, a saber, obras publicadas por Baroja en la década de los años 20. En su introducción (titulada «Fiere, caverne e labirinti», esto es, sobre ferias –de la vanidad–, cavernas y laberintos) condensa acertadamente su planteamiento o propuesta a partir del rescate por parte del propio Baroja de una idea iluminada en 1905 pero abandona hasta los años 20:

Si ripresenterà nei romanzi che Baroja pubblica negli anni '20, quando ripropone la *feria*, insieme alla *barraca* e molte altre immagini ancora, in chiave però filosofica: è dunque a questo decennio che intendo dedicara la mia attenzione, in quanto epoca in cui l'autore mette a frutto una riflessione che parte da lontano, e che raggiunge finalmente una sua originalità trovando nella prosa allegorica di Gracián, e in particolare nel *Criticón*, direttamente ciatato in alcuni romanzi di questi anni, una soluzione alternativa a quanto scritto fino a questo momento. *La sensualidad pervertida* (1920), *El laberinto de las sirenas* (1923) e la trilogia *Agonías de nuestro tiempo* (1926), insieme a *La nave de los locos*, pubblicata nel 1925 e parte delle *Memorias de un hombre de acción*, sono opere a cui la critica ha riservato una scarsa attenzione e che rappresentano invece una tessera fondamentale di quello sfaccettato mosaico che è la torrenziale scrittura di Baroja, e con essa la letteratura del primo Novecento, di cui è stato testimone e interprete. (2019: 15)

Tras esas páginas introductorias, se despliega el estudio a partir de tres secciones: «*Vidas sombrías*: gli albori della scrittura», «Le soglie della finzione» y «Gli anni' 20: la vuelta a Gracián». Así pues, la estudiosa afronta con arrojo el paso por terrenos movedizos como son las ramificaciones intrincadas de la escritura, los umbrales o pasajes de la ficción y los profusos años veinte en la literatura (cuando unos volvían su mirada a Góngora, mientras un Baroja maduro regresaba a Gracián). Todos esos flecos podrían explicar que los textos que ahora justamente decide estudiar Fiordaliso hayan quedado a la sombra respecto de otros escritores o incluso en el seno de la

propia obra barojiana. Rescatándolos, releyéndolos, repasándolos, la estudiosa les da una nueva vida en la investigación y en la interpretación.

Esos enfoques no le impiden que mire hacia otros lados de la obra barojiana, como el del cuento, que también ha estudiado Fiordaliso. Y es que la autora se mueve con soltura entre conceptos de un cariz más teórico-críticos, consciente de dificultades como las que entrañan los géneros literarios. En consonancia con ello, tiene en cuenta los paratextos como el título, los retratos literarios, las escenas y los cuadros junto a las estampas, o las ideas metaliterarias o artísticas en general, sobre todo en su acercamiento a *Vidas sombrías* en la primera parte. Igualmente, tiene presente esa forma que parece incluir todo, la reescritura, los juegos y los espejos laberínticos, en especial en la segunda parte. Y en la tercera, a propósito de ese regreso de Baroja a la inspiración de Gracián, sobre todo con motivo de *La nave de los locos*, no olvida a Azorín ni la consideración de la alegoría y los espacios. Todo ello le lleva a concluir en un balance final con la postulación de un camino hacia un «nuovo romanzo», unos postulados para una nueva novela.

De lectura fluida y precisa, como ha de ser la de quien busca compartir o divulgar su conocimiento, a este trabajo bien se le podría augurar una «secuela» para engrosar los otros trabajos que Fiordaliso ya ha dado para el campo investigador en español, pues no es difícil vaticinar que no serán pocos los estudiosos interesados en esta nueva lectura de la obra barojiana.

MARTA ZAFRILLA Y LA PRIMERA EDUCACIÓN LITERARIA: *LAS CAMISETAS NO SOMOS SERVILLETAS*

PALOMA ROSAURO MORAGUES

Graduada en Educación Primaria

Desde que en el año 2006, con tan solo veinticuatro años, la escritora murciana Marta Zafrilla Díaz (Murcia, 1982) fuera merecedora del premio Autora Revelación de la Región de Murcia y, tan solo un año después, del premio Angular concedido por la editorial SM a nivel nacional, su trayectoria ha sido una meteórica carrera en ascenso por los títulos publicados hasta hoy con el esencial objetivo de motivar a la lectura desde edades tempranas e instruir en habilidades cotidianas utilizando la transversalidad en la Literatura infantil.

Entre sus obras destacan *Los despistes del abuelo* (2012), *Hijito Pollito* (2012), *Papá monstruo* (2015) y *Los dientes de Trino Rojo* (2017). *Las camisetas no somos servilletas* (2019)¹ (*T-shirts Aren't Napkins*) es, hasta el momento, su último libro publicado, un álbum ilustrado por la napolitana Martina Peluso con el que ha obtenido en 2020 una mención de honor –de las tres otorgadas– en los Latino Book Awards de Estados Unidos. Medalla de Plata concedida a escritores latinos de libros con formato bilingüe, en el caso de nuestra escritora, afincada en Molina de Segura, las lenguas han sido la castellana y la inglesa. Se trata de un premio con el que en ediciones anteriores se alzaron nombres tan prestigiosos como Isabel Allende o el premio nobel Mario Vargas Llosa. Es exactamente en Nueva York donde tiene lugar la mayor feria del libro infantil y donde se celebra la ceremonia de entrega del galardón, lo que implica una importante promoción y distribución del libro de la murciana. Con anterioridad, los dos primeros títulos referidos fueron premiados en Estados Unidos en los años 2012 y 2013, respectivamente, en sus versiones inglesas en los Moonbeam Children's Book Awards.

Marta Zafrilla aúna en toda su cuentística su condición de profesora y de madre de dos hijos (del también escritor Rubén Castillo). Por ello, de manera atinada, utiliza como elementos básicos en sus cuentos el amor y el humor, las mejores herramientas

¹ Marta Zafrilla Díaz, *Las camisetas no somos servilletas*, Madrid, Cuento de luz, 2019.

para una literatura beneficiosamente provechosa. Es plenamente consciente de que entre los cuatro y nueve años los intereses lectores varían progresivamente desde las canciones y narraciones con animales, pasando después a aquellos relatos que respondan a sus porqué hasta sentirse muy atraídos (hacia los nueve años y antes de los doce) por novelas cortas humorísticas. Así leemos en títulos como *Hijito pollito* (*Little Chick*) la trama de una cría avícola cuidada por una gata. Pudiera parecer, a bote pronto, una patraña incoherente, aunque esté protagonizada por animales dotados de la facultad de hablar; sin embargo, la interpretación va más allá porque la lectura –en voz alta, mejor– presenta patrones de conducta, prototipos de comportamiento, a los que el lector infantil debe aspirar. La diversidad en edades primigenias y los derechos del niño, tales como el derecho a una familia, toman específica relevancia.

En «Los despistes del abuelo Pedro» («The mistakes of grandfather Pedro») la estereotipada pareja de un abuelo y su nieto nos conduce por los vericuetos de esa cruel enfermedad que es el alzhéimer y, entre la tristeza y el disparate, la autora sensibiliza sobre ella.

«Los dientes de Trino Rojo» («Red trill teeth») es otro de los cuentos en el que con una prosa fluida, un lenguaje sencillo y una historia amena, se aborda la enseñanza de la higiene bucal. Lee el iniciático lector fragmentos como: «Preguntando a Pez Dorado averiguó que los tiburones se limpian todos sus afilados dientes con algas ¡tienen varias filas de ellos! ¡Deben de tardar muchísimo en dejarlos relucientes!» (Zafrilla, 2017: 3).

La creatividad de esta escritora encierra en sus páginas junto a una potente imaginación, la plausible pretensión de instruir. Así pues, la historia contada en sus narraciones cortas se convierte en el canal apropiado para transmitir un heterogéneo repertorio de valores educativos pertenecientes tanto al entorno académico como al doméstico. Tareas y hábitos forman un tandem unido, unas y otros se combinan con juegos propuestos en lo que desde antaño se ha conocido como la literatura lúdica y que ahora es remozada por esta escritora, que cree que «gracias a los libros, el juego y la imaginación, la mente del niño se agranda, y este tiene más posibilidades de ser flexible ante el mundo»².

Todos los cuentos están escritos con el envoltorio de la naturalidad y la expresividad lingüística, al más puro estilo de Marta Zafrilla. La narradora orienta su discurso mediante un lenguaje respetuoso, visual y accesible al acervo de sus receptores, los párvulos, quienes, además de protagonistas de las líneas de Zafrilla, son, también a la vez, los destinatarios inmediatos de sus mensajes literales y metafóricos. Otra propiedad percibida reside en la oralidad con que puede ser transmitida esta serie de

² Rosa Martínez, «Marta Zafrilla: “La perfección no existe”», *La Verdad*, en <https://www.laverdad.es/culturas/libros/perfeccion-existe-20190422003802-ntvo.html> (22 de abril de 2019).

cuentos, una oralidad actualizada, dadora de un ritmo vivo, ágil, dinámico y acentuada a través de potenciadores de voz, interpretación de canciones, efectos sonoros, músicas de preferencia estética, etc. La canción, un recurso ancestral manejado con frecuencia como instrumento didáctico, es incluso interpretada por la propia artífice de lo escrito. Constancia queda de ello en prensa y en las presentaciones públicas efectuadas (sin duda, interesante tema de investigación). Viene a convertirse la canción en un refrendo del tema principal del relato. Así ocurre, por ejemplo, en *Las camisetas no somos servilletas*: «A lavarse las manos, / a lavarse las manos, / por delante, por detrás, / entre los dedos y una vez más. A lavarse las manos, / a lavarse las manos. / Por delante, por detrás, / entre los dedos. / ¡Lo hago genial!»³.

Este novedoso enfoque concedido por Marta Zafrilla al cuento encuentra su publicación en una innovadora forma de impresión utilizando el papel de piedra o papel mineral, que no requiere tala de árboles ni de agua, cloro u otros productos químicos.

Para concluir, solo nos resta añadir, junto a su estimación literaria, su consideración de libros pedagógicos veteados de ternura, lenidad y dulzura.

³ Evelyn Piñero, *Feliz Día Internacional del Libro con la escritora molinense Marta Zafrilla*, en <http://radiomolina.com/podcast/feliz-dia-internacional-del-libro-con-la-escritora-molinense-marta-zafrilla/> (2020, 23 de abril).

LA FILOSOFÍA EN LAS ARTES ESCÉNICAS DEL SIGLO XXI

SUSANA M. TERUEL MARTÍNEZ
IES Gil de Junterón (Beniel, Murcia)

Desde sus orígenes hasta hoy día, el teatro representa la vida, los problemas que preocupan al ser humano en su existencia, la felicidad, la alegría, el dolor o la tristeza de hombres y mujeres en la sociedad. El teatro transmite emociones a los espectadores, que pueden sentirse identificados con los sentimientos, con las acciones y con los personajes que aparecen en escena. Por eso, el arte dramático es algo más que entretenir a un público, pues su esencia va más allá, al reflejar y transferir valores, modelos de conducta y emociones.

En este sentido, la filosofía y el teatro mantienen una estrecha relación, que debemos resaltar especialmente en la actualidad, como muy bien se aprecia en el libro *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*¹, que recoge veinticinco estudios de dramaturgos e investigadores prestigiosos que analizan esta conexión y sus experiencias en la escena contemporánea. Este volumen pertenece al célebre Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por José Romera Castillo, Catedrático Emérito de Literatura Española de la UNED. Asimismo, constituye la vigésimo octava edición de los seminarios internacionales de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED, cuyas líneas de indagación sobre teatro, literatura y cine de los siglos XX y XXI, y sus 29 números de la famosa revista *Signa* dan muestra de su gran tradición e interés en el estudio de las innovaciones más recientes en este campo.

Tras una presentación realizada por don José Romera Castillo, en la que expone las diferentes y apasionantes investigaciones que SELITEN@T ha llevado a cabo sobre el teatro más actual y sus conexiones con otras artes, los numerosos y acreditados seminarios internacionales realizados o las ediciones de sus revistas, encontramos cuatro magníficos apartados: «Aspectos generales», «Dramaturgias femeninas», «Dramaturgias masculinas» y «Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» (en el que se aprecia la intensa labor académica y científica desempeñada por SELITEN@T).

¹ José Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, Verbum, Madrid, 2019.

En «Aspectos generales», podemos leer diez artículos, en los que la filosofía forma parte de las puestas en escena de diversas obras dramáticas. Jerónimo López Mozo, en «La filosofía entre tablas y diablos en el siglo XXI», hace un recorrido por el teatro español de nuestro siglo, analizando aquellos textos y espectáculos en los que la filosofía está presente, tales como *Himmelweg (Camino del cielo)*, de Mayorga, o *Demasiado humano (los últimos días de Nietzsche)*, de Jaime Romo, entre otros. Emeterio Díez, Jorge Dubatti y Jorge Eines nos invitan a una reflexión sobre la filosofía de la praxis teatral, el papel del artista e investigador o sobre la palabra en «Filosofía de la praxis teatral». Además, Jorge Dubatti nos cuenta tres historias suyas para responder a varias cuestiones sobre la Filosofía del teatro en su estudio «La filosofía del teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué».

En «El teatro y la razón poética», José Luis Alonso de Santos habla de la Razón poética, pues es lo que sustenta su creación, ya que los escritores transitan dos mundos y es muy importante esa «visión artística de la vida» que transmiten a su público. En «La ceguera del dramaturgo», Raúl Hernández revisa el grado de visión y conciencia que tiene el dramaturgo, el cual necesita la ceguera para explorar el texto teatral. En «La filosofía de Baltasar Gracián en la adaptación teatral de *El Criticón* de la compañía Teatro del Temple», Jesús Ángel Arcega Morales comenta la versión escénica que ha realizado la compañía Teatro del Temple sobre *El Criticón*, de Gracián, en la que se transmiten unas ideas filosóficas muy acordes con la crisis y el pesimismo que se palpa en nuestro siglo.

La importancia de filósofos como Nietzsche, Platón o San Agustín en el teatro se estudia también en este apartado. Diego Sánchez Meca, en «Teatro y filosofía de Friedrich Nietzsche», nos demuestra la raíz nietzscheana que existe en muchos dramas actuales, así como la trascendencia de este filósofo, que fue un crítico apasionado de las artes escénicas. En «La idea en escena: Platón, San Agustín y Spinoza», Marta J. Ortega Máñez indica que la filosofía sube al escenario, pues se han realizado montajes de textos de San Agustín, de Spinoza o de Platón en la actualidad, como los confeccionados por Guénoun.

Cierran este apartado primero dos artículos en los que se habla de la Fenomenología teatral, tan vinculada a la experiencia del ser humano. En «El teatro teatra. Problemas de fenomenología teatral», Gemma Pimenta Soto propone una relectura de algunas obras teatrales a la luz de fenomenología existencial. En «La neurofenomenología en la recepción teatral», Miguel Ribagorda Lobera se encarga de indagar en la experiencia subjetiva y en cómo un espectador experimenta y percibe una representación escénica.

El segundo apartado del libro, «Dramaturgias femeninas», recoge seis estudios muy innovadores y curiosos. El primero de ellos, «Aspectos filosóficos en algunas

puestas en escena de *Antígona* en el siglo *xxi*», de Olivia Nieto Yusta, aborda el mito de Antígona, como símbolo de justicia, dignidad y lucha contra la represión, que se aprecia en tres montajes teatrales actuales, dirigidos por Rubén Ochandino, Miguel de Arco y Helena Pimenta. En «La búsqueda de la trascendencia humana: *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera, y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez Rodríguez», Pilar Jódar Peinado trata la búsqueda del ser en la sociedad actual. En «Nieves Rodríguez Rodríguez, *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en su sueño* (2016). Ecos de la filosofía zambraniana en el teatro actual», Verónica Orazi hace un análisis de *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez Rodríguez, obra en la que se observa la fenomenología del sueño de María Zambrano. En «Walter Benjamin y subjetividad histórica en *Los hijos de las nubes*, de Lola Blasco», Cristina Ros Berenguer analiza el componente filosófico de *Los hijos de las nubes*, de Lola Blasco. En «El proyecto comunitario *Rebomboris*: la ética del cuidado a escena», Ana Prieto Nadal explica el proyecto *Rebomboris* (2018), que permite una nueva experiencia del «nosotros». En «La filosofía del Teatro Invisible de Matarile Teatro», Ana M.^a Fernández Fernández explica el espectáculo *Teatro Invisible*, realizado por la compañía Matarile Teatro, en el que el público y las emociones son esenciales en la escena.

El capítulo titulado «Dramaturgias masculinas» contiene nueve estudios que versan sobre dramaturgias españolas y de diferentes ámbitos geográficos. De este modo, en «Filosofía y teatro en las últimas obras de Juan Mayorga: *El mago e Intensamente azules*», Miguel Ángel Jiménez Aguilar indica que el teatro de Juan Mayorga posee una gran carga filosófica, como se observa en los personajes y en los conflictos planteados en sus obras. En «Muerte del padre y duelo en *Inconsolable*, monólogo dramático de Javier Gomá», Rafael González-Gosálbez indica que, como ya hiciera Jorge Manrique, el filósofo Javier Gomá transmite la experiencia de la pérdida de su padre en *Inconsolable*. María Teresa Osuna Osuna, en «Walter Benjamin en *Todos los caminos*, de Juan Pablo Heras: recuperar en la palabra lo perdido», demuestra la trascendencia que tiene la filosofía de Benjamin en *Todos los caminos*, de Juan Pablo Heras, en la que se produce una búsqueda de lo eterno en el tiempo. En «*It's man devouring man, my dear: Sweeny Todd* en Malasia, o la negociación de conflictos éticos a través de adaptaciones escénicas», Camacho Fernández y Tan Elynn analizan la práctica teatral del musical *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim.

Las figuras de Sócrates, Wittegenstein, Freud y Lewis, o la Biblia en clave humorística y filosófica son analizadas en los artículos que cierran el apartado último, ya que sus doctrinas filosóficas son fundamentales en muchos espectáculos dramáticos del siglo *xxi*, como muy bien señalan los trabajos «La figura de Sócrates

en dos obras contemporáneas: *Sócrates, el encantador de almas*, de Eduardo Rovner y *El banquete*, de Chema Cardeña», de Nel Diago, «*El último filósofo o Wittgenstein: lenguaje y presencia teatral en la poética de Marco Antonio de la Parra*», de M.ª Nieves Martínez De Olcoz y Sonia Sánchez Fariña, «*Freud y Lewis, tan cerca, tan lejos*», de José Gabriel López Antuñano, «*La Revelación*, de Leo Bassi: proselitismo del ateísmo a través del conocimiento, la imperfección y el humor», de Eva García Ferrón, y «*Nietzsche en la boda de Hitler con Eva Braun. Una obra teatral de Hartmut Lange*», de Arno Gimber.

En definitiva, todos estos estudios, que conforman el volumen *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, manifiestan la trascendencia de la filosofía en las artes escénicas, pues ambas están muy conectadas desde siempre, puesto que el ser humano necesita reflexionar sobre la vida, sobre la muerte, sobre los sentimientos, sobre las experiencias que vive en la sociedad contemporánea... Y es que el teatro refleja inquietudes, anhelos o sentimientos, y en su esencia se halla una fuerte raíz filosófica, que lo hace muy atractivo. Por ello, este libro constituye un enfoque nuevo de la dramaturgia, que no sólo es original, sino que, además, es muy enriquecedor para sus lectores.