

Ramón Gaya y el zen

Ramón Gaya and Zen

José Luis ESCARTÍN CARASOL

jlescartin@yahoo.es

Recibido: 23 de noviembre de 2010

Aceptado: 24 de noviembre de 2010

Resumen

Una serie de recuerdos personales, referidos a la amistad con el pintor y a la práctica de la meditación, introduce el tema de la relación entre Gaya y el zen.

La simpatía que Ramón Gaya sintió por la cultura oriental en general y por la pintura en particular fue muy manifiesta, tanto en su obra literaria como pictórica.

La pintura zen vivió su periodo de esplendor en el movimiento Gozan (s. XIV y XV), sobre todo por su capacidad de captar el “li” o esencia de los objetos, lo cual requiere una actitud especial del artista para lograrlo, con el consiguiente abandono del yo, así como para ejecutar la obra. Hay algunas referencias similares en el propio Gaya.

Una última concordancia entre el zen y Ramón Gaya se establece a partir de la percepción simultánea de vacío y forma en términos budistas.

Finalmente, el espectador necesita adoptar una actitud “contemplativa” para percibir lo esencial de la pintura.

Palabras clave: Gaya, zen, pintura, oriental, vacío, forma, li.

Abstract

A series of personal memories relating to the friendship with the painter and meditation practice, introduces the theme of the relationship between Gaya and Zen. Ramon Gaya's sympathy for oriental culture in general and for painting in particular was very evident both in his literary and pictorial work. Zen painting experienced its period of glory in the movement Gozan (s. XIV and

XV), especially for its ability to capture the “li” or essence of objects, which requires a special attitude of the artist to succeed, with the consequent abandonment of ego, as well as to perform the work. There are similar references in Gaya. A final agreement between Zen and Ramón Gaya is established from the simultaneous perception of emptiness and form in Buddhist terms. Finally, the viewer needs to adopt a “contemplative” attitude to perceive the essence of painting.

Keywords: Gaya, Zen, painting, oriental, emptiness, form, li.

Me decido a tratar este tema tan difícil –con el atrevimiento del novato– sobre todo porque quisiera revivir en el punto de partida una serie de intuiciones y recuerdos personales de estos más de veinte años de amistad privilegiada con nuestro pintor, aunque luego derive en aspectos más teóricos.

Cuando por medio de Manolo Borrás conocí a Ramón acababa de tener contacto también con la meditación zen, un contacto que, con algunos altibajos, no he perdido desde entonces. Ambos fueron encuentros primero deslumbrantes y luego fundamentales en mi vida. En todo este tiempo, han sido como dos trayectorias que he vivido como si no fueran del todo ajenas la una a la otra, sino que más bien sentía que iban en direcciones semejantes, casi siempre explicándose o complementándose mutuamente. Ha sido para mí una grandísima suerte el contar con la aceptación de Ramón durante los años del inicio de mi aventura por este terreno tan árido (se sonreía cuando le decía que ya no tenía remedio), porque él pronto constituyó para mí un verdadero lugar de referencia, tanto por su obra pintada como por lo que le oía en casa o lo que le leía con avidez. Ramón suponía un contrapunto de “terrenalidad” frente a ciertos aspectos abstractos o extravagantes del zen; yo siempre sentí su complicidad, su afecto cálido. Y eso que tampoco hubo demasiadas conversaciones explícitas sobre el tema: él decía que de estas cosas no hay que preguntar; de haberlas habido, ahora podría llenar un par de folios que bien podrían liquidar el tema propuesto, pero no, había en él como un pudor que huía del manoseo de estos asuntos de cualquier manera que pudiera banalizarlos. En él todo era más directo, más “natural”: Una vez que fue a verlo Pitusa sola, le preguntó cariñosamente por mí: “¿Y cómo está ese señor que quiere ser persona?” Su agudeza daba siempre con el comentario exacto; se saltaba todas las posibles divagaciones o extravíos literarios acerca del camino y llegaba a hablar, con un poco de ironía, de esa meta que parece tan simple: ser persona en plenitud.

En el “*Diario de un pintor*” hay una página que dedica a los retratos que realizaron algunos pintores de su familia selecta de creadores; allí se fija precisamente en eso, en la “persona común” que se transparenta en los retratados, sin dejar de ser,

sin embargo, profundamente originales. En lo que respecta a mi relación con él siempre he pensado que Ramón veía en mí al auténtico ser humano común, pasando a través del que se afanaba por quedar lo mejor posible. La aspereza que podía aparecer a veces en el trato, como ocurre también con algunos maestros zen, siempre iba dirigida al personajillo, nunca al del fondo.

Ramón, con su percepción afilada, iba siempre un buen trecho por delante de uno, lo cual, unido a la diferencia de edad, tenía la consecuencia de generar un respeto difícil de atravesar. En una ocasión asistimos al recital de una famosa soprano italiana que estaba haciendo su gira por Europa. Estábamos sentados en una de las primeras filas del patio de butacas, de forma que se veía bien a la cantante. Durante los aplausos que siguieron a la primera aria, la despachó con un golpe seco: “mira dónde tiene la respiración, allá arriba”. Llamaba así mi atención –lo último que esperaba era un comentario semejante– haciéndome un guiño, porque conocía sobradamente la gran importancia que tiene la respiración en las técnicas meditativas.

Pero es que por parte del zen tampoco se dan grandes explicaciones, más bien la tendencia es a abortarlas: En un caso de la colección de koans *La barrera sin puerta* se cuenta: “Un monje preguntó a Jôshû muy en serio: “¿Cuál es el significado de la venida del Patriarca desde Occidente?” Jôshû dijo: “El roble allí en el jardín””. O, yendo a una especie de definición del zen atribuida a Bodhidharma en el S.VI:

Una transmisión especial fuera de toda doctrina,
no se basa en palabras ni letras.
Apunta directamente al corazón humano
y lleva a ver la realidad y vivir despierto.

Es conocida la estima que Gaya sentía por la cultura oriental y por algunos pintores en particular, hasta el punto de incluirlos en su reducido grupo de creadores auténticos. En algunas ocasiones me enseñaba los libros de esos antiguos pintores zen (Sesshu, Ma Yuan, Sengai...), y le gustaba encontrar el argumento, el “chiste” de las pinturas; en una, por ejemplo, se veía la silueta de un hombre que estaba pescando en una canoa, y me dijo: “mira, el tema de éste es la atención”. (Luego supe que era un cuadro de Ma Yuan, al que le ha dedicado algún homenaje).

En la entrevista de Salvador Domínguez que aparece en *Ramón Gaya de viva voz* hay una página entera donde explica su descubrimiento de la pintura (y cultura en general) oriental y su admiración por algunos de sus pintores chinos y japoneses: “Hay un pintor japonés, del siglo XV, que me entusiasma: Sesshu. Lo veo igual que los paisajes de Velázquez de la Villa Medici...”¹

¹ Gaya, R., *De viva voz [Entrevistas (1977-1998)]*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 303.

Son numerosas las referencias a Oriente también en la obra pictórica de R.G., bien abiertamente con el homenaje a algún pintor, bien utilizando divertimentos o bien a través de algún símbolo que alude a Oriente, como una sandalia o una tacita de porcelana puesta entre otros objetos. El interés de Ramón por los pintores orientales fue muy variado, pues en diferentes momentos se pudo interesar desde por los primitivos chinos como Ma Yuan (1160-1225) o Wu-Chen (1280-1354) hasta por los muy posteriores japoneses como Hiroshigue o Hokusai. En su cuadro alegórico “*Homenaje a la Pintura*”, los pintores orientales están representados por una sola figura a pesar de ser tan variados en los estilos y en las técnicas. Aquí, por imperativo del tema, nos centraremos en los del periodo Muromachi en Japón (Sesshu, Shu Bun...). Durante este periodo se desarrolló en los templos zen el movimiento Gozan, entre finales del s. XIV y comienzos del XV, y en él asistimos al esplendor de la tan fecunda relación entre pintura y religión. “Las pinturas eran hechas por amateurs, monjes para los que la pintura era por un lado una disciplina personal y por otro una expresión estética más que una obligación sacerdotal”² Uno de los pintores de este movimiento se llamaba Josetsu, “cuyo nombre significa torpe, desmañado... el nombre alude a la idea taoísta de que “la mayor maestría es como una torpeza”, o que el mejor arte carece de artisticidad”³. Las pinturas podían ser de tema religioso o profano, pues a veces se trataba de paisajes o de elementos de la naturaleza como pájaros o flores, pero siempre debían cumplir “el principio del *li* (la realidad más íntima) en la pintura zen. El *li* trasciende la forma y sin embargo es inherente a cada átomo. Todo pintor debe identificarse con el *li* o esencia de lo que pinta, para que la pintura revele el *li* del tema elegido. Para conseguir esto debe sacrificar su propio ego, pues el *li* sólo puede percibirse cuando se prescinde del “yo-mi-mío”. Una pintura que no esté basada en la asimilación intuitiva del *li* del modelo no se considera una verdadera obra de arte por muy bien que refleje las formas y los colores externos.”⁴ Yendo un poco más lejos, el auténtico artista “transforma el acto de pintar en el acto de imitar, no los espectáculos de la creación sino los “gestos” mismos del creador”⁵, haciendo volver a las cosas al vacío originario.

El filósofo Shin’chi Hisamatsu (1889-1980) ha seleccionado siete propiedades que dan a un trabajo de arte zen su calidad especial: asimetría, sencillez, sublimidad austera, naturalidad, profundidad sutil, libertad de apego y tranquilidad.⁶

La técnica empleada en los *suibokuga* japoneses (pinturas al aguatinta), lo mismo que sucede en los gouaches de Ramón, se vale de trazos decididos, sin titubeos, porque no admite rectificación. Sería la misma actitud que deben tener los luchadores de artes marciales (igualmente, en su origen, impregnadas del espíritu

² Barnett, S., Burto, W., *Zen ink paintings*, London, Robert G. Sawers Publishing, 1982, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 64

⁴ Bancroft, A., *Zen*, Madrid, Debate, 1988, p. 74.

⁵ Cheng, F., *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2008, p. 183.

⁶ Brinker, H., *Zen in the art of painting*, New York, Arkana, 1987 p. 21.

zen) de no permitirse que asome la duda o el pensamiento durante la acción, porque entonces la decisión ya es incorrecta, ya es demasiado tarde.

Para conseguir este abandono del yo, el artista debía ejercitarse en la práctica taoísta del *wu wei* (no acción), es decir, pintar sin el esfuerzo de pintar, permitir que el cuadro aparezca ante mí “prestándole” mis pinceles, pero sin una intervención voluntariosa y trabajosa del ego. En palabras del pintor Zhang Yanyuan “Sólo es verdadera la pintura donde el pincel es guiado por el espíritu y se concentra en lo uno”⁷ En los textos de Gaya se encuentra a veces una reflexión similar sobre la actitud pasiva del artista y, desde luego, con la limpieza de la poesía, aparece en el poema *Mano vacante*⁸.

La mano del pintor –su mano viva–
no puede ser ligera o minuciosa,
apresar, perseguir, ni puede ociosa,
dibujar sin razón, ni ser activa,

ni sabia, ni brutal, ni pensativa,
ni artesana, ni loca, ni ambiciosa,
ni puede ser sutil ni artificiosa;
la mano del pintor –la decisiva–

ha de ser una mano que se abstiene
–no muda, ni neutral, ni acobardada–,
una mano, vacante, de testigo,

intensa, temblorosa, que se aviene
a quedar extendida, entrecerrada:
una mano desnuda, de mendigo.

Lo impresionante en el caso de Ramón es que llegara al mismo lugar, siguiendo su propio camino en solitario, ajeno como fue durante toda su vida a cualquier iglesia de cualquier signo. Esa necesidad de la “desaparición” del artista, más allá del virtuosismo técnico, para entrar en la categoría de las obras llevadas al “milagro” de su ser, es una de las ideas constantes en su pensamiento, y la detecta en todos los ámbitos de la cultura que transita, desde una interpretación musical hasta la pintura de Velázquez, pasando por el teatro No japonés.⁹

“Zong Bing: Además, el espíritu no tiene forma propia; cobra forma a través de las cosas. Se trata entonces de trazar las líneas internas de las cosas mediante pin-

⁷ Cheng 2008, *op. cit.* (nota 5), p. 143.

⁸ Gaya, R., *Obra Completa*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 636

⁹ Gaya 2007, *op. cit.* (nota 1), p.77.

celadas habitadas por la sombra y la luz. Cuando las cosas son así recibidas adecuadamente, se convierten en representación de la verdad misma”.¹⁰ La captación del alma de las cosas, un tema también tratado por R.G. cuando habla de “salvar la realidad” como la más importante misión del verdadero creador, sugiere uno de los textos más conocidos en el budismo zen, el Sutra del Corazón, que dice en sus primeras líneas: “Forma no es sino vacío, vacío no es sino forma”, es decir, que son mutuamente interdependientes, que todo objeto está penetrado por el misterio, está sustentado por él, (vacío, en términos budistas, no es el vacío en sentido estricto con que se puede confundir en nuestro contexto cultural, es un vacío que en palabras de San Juan de la Cruz sería “lo que no cae en sentido”, es decir, lo que no se puede ver, ni oír, ni entender... pero tiene una presencia, una potencialidad generadora infinita). El despierto es el que sabe ver simultáneamente ambos aspectos (vacío y forma) en todo objeto, persona o acontecimiento.

La pintura de Ramón no hace sino mostrar, evidenciar esta vida latente en las cosas, por eso los objetos de sus bodegones no están del todo quietos, tienen como una “quietud radiante”. El propio Gaya, con palabras más poéticas, habla del tema del vacío en varios lugares, por ejemplo en este fragmento del *Diario de un pintor*: “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”¹¹. Asoma aquí además la idea recurrente en R.G. de lo indivisible entre arte y vida, como dice él mismo: “algo que Occidente –con ser quien es– se ha empeñado en ignorar, y que Oriente, en cambio, ha sabido muy bien desde el principio, o sea, que el arte y la vida no son dos cosas, sino una.”¹²

Respecto a la abundante presencia de elementos simbólicos en los cuadros de Gaya, empezando por el de la transparencia del cristal, y su desciframiento, sólo diré, aún a riesgo de parecer extremado, que pertenecen a la esfera de la interpretación racional de la pintura, y que por tanto, aún siendo reales los símbolos y ciertas sus interpretaciones, forman parte de lo que J.R.J. calificaría como “exterior”. Utilizando el tan manido dicho zen, sería limitarse a mirar el dedo que apunta a la luna en vez de mirar a la luna misma.

Para acabar, acerca del último eslabón, el del espectador, leemos en H. Brinker: “en un grado sin precedentes en cualquier otra forma de arte, el arte zen requiere del espectador una concentración tranquila y paciente, una pura y serena atención a la expresión inaudible, que sin embargo incluye en sí misma todas las cosas, y que apunta a la vacuidad absoluta que se extiende más allá de toda forma y color.”¹³

¹⁰ Cheng 2008, *op. cit.* (nota 5), p.133

¹¹ Gaya 2010, *op. cit.* (nota 8), p. 579.

¹² *Ibidem*, p.167.

¹³ Brinker 1987, *op. cit.* (nota 6), p. 1.

La actitud debería ser similar ante los cuadros de Ramón, pero como nuestra mente no para de moverse, no siempre logramos esta “pasividad atenta”. A veces, en algún momento sereno, tenemos la suerte de experimentar como una sensación de familiaridad, y es porque el cuadro está haciendo resonar en nosotros eso, lo que también tenemos de auténtico, de limpio, de agua sin enturbiar; aparece como una intuición abierta al misterio. La gratitud que debemos a Ramón es la de habernos dejado tantas obras donde poder practicar este ejercicio personal, un ejercicio de limpieza visual y de introspección pero sin el agobio del análisis, un ejercicio que realizamos con una actitud contemplativa, como la del artista, en busca de la patria común.