

Sobre espacio y tiempo en Ramón Gaya. Como una nota al pie

On Space and Time in Ramón Gaya. As a Footnote

Enrique ANDRÉS RUIZ

enrique.andres@mcu.es

Recibido: 23 de noviembre de 2010

Aceptado: 24 de noviembre de 2010

Resumen

La obra de Ramón Gaya, lejos de significar una mera reacción al arte de su tiempo o una contestación estilística que suponga una restauración o retorno a claves estéticas de algún tiempo pasado, contiene otra mayor densidad significativa, como se hace notar en este artículo, relacionada con una crítica o puesta en cuestión de las ideas con las que la cultura contemporánea concibe el tiempo mismo, y también el espacio transformado en una dimensión en la que los seres y las criaturas de la vida son tomadas por cosas disponibles y manipulables.

Palabras clave: Inocencia artística, orden cultural, conciencia histórica, primacía del espacio, tiempo espacial, fabricación, criaturas, destrucción de lo existente, vanguardia, intimidad.

Abstract

Gaya's work is far from being a mere reaction to the art of his time or a stylistic response that involves the restoration or return to aesthetic keys of past times. On the contrary it holds another more significant density, as noted in this article, related to the critique or questioning of the ideas in regard to the concept of time for contemporary culture, as well as of the space transformed into a dimension where living beings and creatures are taken for available and manipulable things.

Keywords: Artistic innocence, cultural order, historical consciousness, space primacy, spatial time, manufacturing, creatures, destruction of what exists, avant-garde, intimacy

A mí me ha interesado mucho indagar en la razón de la excepción de Gaya. Estamos en una facultad de Filosofía, y cabe por tanto pensar que la filosofía, o determinados integrantes de esta Facultad, han creído que Gaya tiene alguna importancia para ella –para la filosofía– o al menos que, a cuento de Gaya, la filosofía tiene algo que decir. Gadamer, en un librito que se titulaba *La actualidad de lo bello*, reflexionaba sobre el hecho de que la inocencia artística, en el mundo cultural de occidente, había sido clausurada hacía mucho, y con ella la inmediatez tanto en la tarea del artista como en la posibilidad de la percepción del contemplador. La inocencia artística, o sea la práctica del arte, fue consciente desde muy pronto –es decir que la tal inocencia artesanal muy pronto estuvo perdida, tan pronto como en el mundo griego apareció “el arte”, quizá en Platón– como una actividad distinta de los puros menesteres, el de un guarnicionero, por ejemplo. Esa inocencia se convirtió, pues, en cosa de tiempos míticos o religiosos, tiempos previos, según diría la conciencia histórica, a los tiempos críticos de la razón, los tiempos conscientes y reflexivos. Así que ya entonces nos encontramos con un arte, como diría Hegel, que es cosa del pasado, de manera que en el futuro quizá pueda seguir habiendo arte, pero este arte será ya, en todo caso, otra cosa. Otra cosa muy alejada de cualquier inocencia.

Fuera como fuese, según venía a decir Gadamer, y una vez que esta inmediatez de la antigua y casi fabulosa presencia de lo real o lo divino a través del arte ya no parecía posible, este arte *futuro*, que habría de ser el arte de occidente, necesitaba alguna justificación, algún sentido, alguna significación distinta y superior de la mera fabricación de un objeto –por mano diestra– según reglas repetidas e invariables, en definitiva alguna –diríamos abocándonos así al terreno filosófico– razón de ser.

Y por esto, como digo, a mí me ha interesado mucho la razón de ser de Ramón Gaya y la razón por la cual la figura y la obra de Gaya son ciertamente excepcionales. Que la pintura de Ramón Gaya es excepcional, podemos decir muy propiamente que salta a la vista; pero esto no nos procura mayor saber sobre su razón, sino que nos pone en evidencia esa inmediata excelencia de su arte. Que sus escritos son igualmente excepcionales en el terreno del ensayo o de la poesía, también lo vemos pronto. Pero, ya digo, a mí me ha gustado seguir pensando el porqué, y me he sentido como obligado a hacerlo, por una especie, no sé, como de exigencia del tipo de la que hablaba Gadamer. De modo que, si hacemos caso a Gadamer y a la filosofía, no deberíamos contentarnos con la evidencia, con *eso* que por otra parte Gaya llama “el sentimiento”, y tendríamos que adentrarnos un poco más en la espesura de cier-

tas reflexiones que quizá para él fueran estériles (como las de todo trabajo crítico) pero que para nosotros se nos hacen casi obligadas.

Por ejemplo, se ha hecho muy frecuente, en los comentarios sobre Gaya, echar mano de su actitud a contracorriente con respecto al proceso histórico seguido por el arte del siglo XX y concretar esa actitud en algunas declaraciones suyas en las que verdaderamente nunca dejó lugar a dudas. Entre ellas, claro, suele recordarse su impresión tras el viaje a París de 1928 y la contestación a la pregunta de Guillén, al encontrarse los dos en una calle de Murcia, una vez decepcionado por su experiencia *de visu* ante las obras de la vanguardia parisina. Luego, toda la vida de Gaya estuvo salpicada de ocasiones como aquella en las que remachó en el clavo. Pero lo cierto es que entre aquella fecha muy juvenil y el resto de veces en que Gaya obró y además argumentó contra esa dinámica histórico-cultural a cuya implantación asistió, pasaron muchas cosas. Pasaron muchas cosas en el mundo cultural y artístico, y también en la vida de Gaya.

Ahora bien, yo creo que es un error darnos por contentos con haber detectado a un raro o a alguien extravagante que parece ir en dirección contraria al tren de los tiempos. Sobre todo –y ahora diré algo más sobre el asunto– porque no se puede decir que Ramón Gaya se situó, exactamente, *contra su tiempo*, como si su actitud ante el arte pudiera ser descrita como una mera reacción o quién sabe si como una propuesta de restauración de algo perdido. Sinceramente, en su caso creo que no se trata de eso. Hay algo más complejo, más fino. No se trata de reacciones ni de restauraciones, propiamente, aunque las reacciones y las restauraciones culturales y políticas sean en realidad fenómenos modernísimos, cuya razón de ser no existiría fuera de las dinámicas históricas modernas, es decir, fuera de las concepciones del tiempo y de la vida en el tiempo que parecen propias de la conciencia histórica de la modernidad. Precisamente lo importante, en el caso de Gaya, justamente lo que a mi modo de ver constituye la justificación (que nos pedía Gadamer) de su obra y su actitud, lo que vivifica su razón de ser como artista, es la impugnación del orden cultural y artístico resultante de un tiempo –el moderno– fundado sobre la conciencia histórica, una vez que el viejo tiempo de la duración y la memoria fue abolido por la modernidad cuando se trató de alzar por sobre todo otra instancia, la primacía del espacio. La espacialización o matematización neutra de la realidad a manos de *lo moderno* –del método moderno y seicentista del pensamiento– llevó consigo, paradójicamente, la instauración de una única exclusiva acepción del tiempo entendido como historia, como conciencia histórica dibujada sobre el esquema de una cadena de superaciones, enrasamientos y simultáneas novedades. En esa idea progresa aún hoy el tiempo de las tecnologías, y también la dominación del mundo real como si estuviera hecho de meras cosas u objetos en el espacio, no de las criaturas que siempre distingue la mirada de Gaya en la realidad.

Llamo, por lo demás, aquí conciencia histórica, a la interpretación de la vida humana en el tiempo como la que se desenvuelve persuadida de que los sucesivos pasados o “ayeres”, más o menos deficientes, han conducido como eslabones o etapas al presente perfecto que hoy vemos como superior, antes de que el mismo proceso histórico nos conduzca a un futuro pleno de felicidad inmanente en este valle de lágrimas, que ha de ser el colmo siempre postergado de las perfecciones. Pero sobre todo se trata de un tiempo espacial, o sea, un tiempo hecho espacio, *mathesis*, un tiempo en el que las criaturas vivientes con las que se topa, por ejemplo, la mirada de Gaya, han sido transformadas en objetos. Y esto es lo que yo creo que hoy piensa, aunque sea sin pensarlo –como una idea naturalizada– cualquier transeúnte de nuestras calles, cualquier concejal de cultura de nuestros ayuntamientos y, según se ve, todos los periodistas de los suplementos culturales. Nuestro tiempo, pues, el tiempo en el que la cultura bulle y rebulle, aparece dominado por una razón muy concreta, una razón en la que más o menos tácitamente, encuentra el tiempo su “justificación”, y esta razón es desde luego una vulgarización de aquella razón histórica.

Una vez, cuando se celebraba en Pamplona una exposición sobre Sancho el Mayor de Navarra y su época, la periodista cultural que hacía la crónica, un poco desconcertada ante cosas tan viejas y tan lejanas en su vejez histórica, no encontró mejor modo de provocar la atención del público que la escuchaba que decir que “no se crean que todas estas piedras y documentos son objetos caducos y antiguos, sino testimonios de lo que sin duda fue la vanguardia de aquel tiempo”. Así que sin ese talismán, se ve que un reportero de nuestros días no encuentra manera de salvar las cosas o seres de la realidad, ni oír las palabras con las que hablan desde su pasado. En el corazón de esta idea puja, por lo demás, una conciencia de la realidad que tiene para sí que esta realidad no es algo que existe –como decía Gaya que existen las cosas reales, “a la buena de Dios”– sino algo que más bien *se fabrica*. A mí me parece, pues, que la conciencia del tiempo como historia es indisociable de una idea de la realidad como obra, como factura, como empresa o como producto de fabricación humana en el espacio intercambiable e indiferente de las cosas inertes. Esta es por lo demás la idea propia del arte moderno desde que Schiller, en los tiempos románticos, viera precisamente en “el artista” al prototipo del hombre nuevo de la nueva humanidad emancipada. Pues bien, contra el estado de cosas resultante, contra ese tipo de hombre emancipado de toda sacralidad de lo existente y contra la realidad como obra suya, se fragua la obra y la actitud ante ella de ese hombre excepcional y de ese artista excepcional que –justamente por eso– fue Ramón Gaya.

Hay un momento de la vida de Gaya en que todo esto cobra acentos ya muy reconocibles, conscientes, un momento que además está rodeado de circunstancias personales, vitales, cuyas señales él acertó a escuchar con ese peculiar oído que tuvo para los murmullos y los silencios de su intimidad. Me refiero al momento de su vida en Méjico en que podemos hablar ya de Gaya como el pintor y el escritor y el

poeta hecho y derecho que fue desde entonces. No quiero decir que antes no lo fuera, pero sólo desde entonces, me parece a mí, podemos ver que su razón de ser, se revela con perfiles de una nitidez que hace función de contraste con los de los días que lo tocó vivir, y cuyo sonido, por lo demás –como decía Marina Tsvetaieva del sonido del tiempo– fue escuchado por él de una manera particular, sólo suya.

A principios de los años cuarenta, Gaya sintió, en Méjico, recién la guerra (que diría un argentino) que la tierra le faltaba bajo los pies. Pero sintió además, en aquellos días oscuros de especial depresión, que no sólo el espacio sino que también el tiempo le faltaba. Sentía, pues, que el tiempo posterior a la guerra civil española (como muy pronto después el posterior a la guerra mundial) no podía ser *el suyo*. Pero no, o no sólo, porque el hilo de la vida cotidiana le hubiera sido hurtado como al resto de los exiliados, sino porque vio y sintió en el dolor de la carne lo que tantos artistas y filósofos habían leído o escrito en los libros de filosofía o en sus obras artísticas como meros espectadores o actores literarios, particularmente aquella idea historicista del arte o de la tradición como *cosa* del pasado, la tradición, pues, podríamos decir, como objeto echado a su suerte en un espacio indiferente y desafectivo. Los artistas de la vanguardia europea no sólo habían tenido contacto con esta idea, sino que la habían celebrado y la habían invocado a la hora de proclamar revolucionariamente la necesidad de la destrucción de la tradición cultural y artística entera para que, desde el solar de la devastación, se levantara la nueva Jerusalén del tiempo revolucionado. La idea, pues, plenamente historicista, del arte como cosa del pasado, hizo las glorias de los artistas de Europa.

Pero hay un pequeño detalle del que yo creo que Gaya se dio cuenta entonces, porque naturalmente no era lo mismo decir esto en París que en Ciudad de Méjico. Gaya se debió dar cuenta entonces, precisamente, de que la destrucción de lo existente hasta entonces en Europa, era, entre los artistas, una persuasiva y fascinante idea literaria, a la que se habían entregado como se entrega uno a una película encantadora; pero que en Méjico esa destrucción de lo existente se tornaba inútil, porque eso existente hasta entonces en Europa –la tradición, la cultura, el arte detestados por los artistas– allí, dicho así de sopetón, no existía, ni había existido nunca. Que aquel tiempo, pues, no existía en aquel espacio. Es decir, Gaya ve con horror que el resultado de la aniquilación a la que parecían aspirar los artistas de la vanguardia europea, ya lo tenía él allí ante sus ojos como un hecho natural. Y así es como yo creo que se entiende mejor que Gaya se sintiera en tan verdadera orfandad, en tan verdadera soledad como en la que se sintió cuando se percató, como él mismo dijo, de que esa soledad y esa orfandad se debían a que allí no había pintura. Naturalmente hay una cierta diferencia entre la aniquilación de la pintura que existió y la ausencia de una pintura (o una cultura) que no existió nunca. Pero sólo en la elaboración de este pensamiento entenderemos también que a su vuelta a París y a Venecia sintiera reencontrarse con un suelo nutricio –con un espacio todavía

henchido de tiempo— cuando se vio, de nuevo, rodeado de pintura. Por último, sólo así se entiende que, con mucha más riqueza significativa que la de la mera clave de una metáfora hermosa, escribiera que pensar en el Museo del Prado era, para él, como pensar en “una especie de patria”.

Así las cosas, si en París, en 1928, la vanguardia le pudo parecer más o menos frágil, más o menos inconsecuente, más o menos gratuita, más o menos endeble, sólo en Méjico, creo yo —sin tierra bajo los pies, sin cultura, sin pintura bajo los pies, sin tiempo—, la razón histórica que iba a sustentar el nuevo orden cultural moderno y contemporáneo y a configurarlo como una sucesión de novedades amortizables unas en otras, se le presentó con la perversidad y la violencia que la razón histórica en realidad tiene. En Méjico no es que no fuera posible destruir, sino que, según él lo veía, no había nada que destruir de lo que pertenecía a su espacio y a su tiempo. En Méjico, el voluntarismo revolucionario del arte contemporáneo no es que pudiera medrar bien, sino que lo podía hacer, en realidad, sin resistencia alguna. En Méjico no era posible la continuidad. Pero tampoco la vanguardia en lucha contra la continuidad de la tradición, le parecía a Gaya que podía tener ninguna razón de ser. Y yo creo que todo esto fue construyendo una intimidación de artista plenamente consciente de que, en todo occidente, ya no iba a ser posible la continuidad ni deseable la reacción. Por decirlo de otro modo: Europa era un espacio en el que los artistas habían podido saltar al vacío sin tiempo; pero una vez alcanzado el vacío —la destrucción de la tradición, muy parecida a la ausencia que se podía ver en Méjico—, ya no sería posible saltar desde él. Se puede, pues, saltar *al vacío*, pero no saltar *desde el vacío*. Se puede destruir lo que existe, pero no destruir lo que no existe. Y esa inexistencia mejicana de lo que él entendía y sentía como cultura y como arte, es lo que yo creo que ayudó mucho a Ramón Gaya a ver la verdadera y terrible cara de la destrucción que había sido propugnada por las vanguardias, a sabiendas de que todo un firme suelo de tradición y siglos podía evitar que sus juegos de aniquilación fueran mucho más allá del juego y la broma.

Una de las cosas que más irritaba a Ramón Gaya era que alguien se acercara a él y dejara en el aire el nombre de algunos pintores contemporáneos que, al parecer del interlocutor, podrían tener algún aire de familia con lo suyo, y mitigar así su soledad de hombre excepcional. Esto, diremos pronto, sencillamente no era posible, porque Gaya quería su soledad y su excepción para él solo y todas enteras. Estos acercamientos desavisados daban como resultado algunos exabruptos tronchantes si los recordamos hoy. Un día se me ocurrió citar el nombre de Morandi. La cara de disgusto de Gaya se hizo explícita: “No puedo entender que alguien tenga que pintar primero a brochazos de colores las cosas que luego va a pintar en el lienzo, ¡qué disparate! —decía—. Machacón, yo todavía intenté la salvación del pintor de Bolonia con el recuerdo de sus paisajes, que a mí todavía me gustan. “¡Claro —soltó Ramón—, porque en ese caso es mucho más difícil salir a pintar a brochazos los tron-

cos de los árboles...!”. Otra vez, alguien, todavía más desavisado que yo, tuvo la ocurrencia de mencionar el nombre de Antonio López, como si fuera el de alguien de su familia ante cuya cita se podía esperar la aprobación de Ramón. “¿Qué le parece Antonio López?” –le preguntaron–. Esto fue todo lo que dijo: “Me parece igual de abstracto que Tàpies”.

Bien. Ramón era *alguien*, un alguien muy excepcional, sin duda. Pero lo que quiero decir con estas anécdotas es que, desde un determinado momento de su vida y de su tiempo, tanto la revolución como la reacción se le hicieron equivocadas, imposibles, presas de la misma enfermedad: la enfermedad de la razón histórica. Tanto una como otra, tanto la revolución surrealista como las restauraciones de –por poner casos– Derain o Balthus, se le aparecieron frutos del mismo árbol torcido del tiempo y de su conciencia extraviada, sin memoria, sin vida, un tiempo todo ya espacio desencarnado. Una vez arrasado aquel espacio o suelo en el que las plantas de la cultura y la tradición crecían y prosperaban de modo natural, todo implante restaurador, toda reacción contra la fuerza destructora, mutaría como destrucción misma, porque no podría aparecerse sino como teoría o como postulado de una nueva acción (eso es la reacción) en total dependencia de la acción primera que había pasado por el tiempo arrasando lo existente. Los simulacros de tradición –eso es lo que debían parecerle a Gaya– no alcanzaban a ser sino patéticos remedos de lo destruido, cuya savia vital había sido cortada en su curso natural. De ahí que su sueño, su amor por la pintura y la cultura que habían tenido aquella vida natural antigua en la Europa devastada, reaparezcan en su obra –desde una buena fecha de Méjico– como citas, como menciones veladas en su aparición sobre una lámina impresa, un recorte, una tarjeta postal, sobre los objetos de su vida, en el mismo aparador o en la misma cómoda donde ésta transcurre con su dolor y su amor incancelables.