

**Escritura e Imagen**

ISSN: 1885-5687

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.66749>EDICIONES
COMPLUTENSE

MORENO AGUIRRE, Miriam, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos / Fundación Amado Alonso, 2018

Fruto de la tesis doctoral dirigida por la profesora Ana María Leyra, el libro *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya* de Miriam Moreno Aguirre, que obtuvo en 2017 el Premio Internacional de Crítica Literaria “Amado Alonso”, se impone sin discusión como la obra más ambiciosa e importante publicada hasta la fecha sobre el pintor murciano. Se trata de un libro minucioso, profundo y completo que recorre de forma exhaustiva las principales claves hermenéuticas de su vida y su obra, dedicando especial atención a los fundamentos filosóficos sobre los que se erige su pensamiento estético.

Ramón Gaya (1910-2005) no fue sólo uno de los pintores españoles más destacados del siglo XX (en reconocimiento a toda su trayectoria artística recibió en 2002 el primer Premio Velázquez); también fue un magnífico escritor y pensador sobre cuestiones estéticas y nos dejó en herencia un nutrido conjunto de textos – en su mayor parte ensayos, como *El sentimiento de la pintura, Velázquez, pájaro solitario* o *Naturalidad del arte*, pero también diarios, cartas y poemas– que han sido reunidos en los últimos años por la editorial Pre-Textos en su *Obra completa* (2015) y en *Cartas a sus amigos* (2016). Gaya, que se definía a sí mismo como “un pintor que escribe”, utilizó la escritura como una forma de aclarar y exponer ante sí mismo sus ideas sobre la pintura y la creatividad, la naturaleza de su propia vocación y la ejemplaridad decisiva de otros pintores a los que consideraba maestros, así como el fenómeno de la experiencia artística en su relación con la vida.

El libro de Miriam Moreno se estructura en cuatro partes –“Vida de Ramón Gaya”, “Del sentimiento”, “De la pintura” y “Del arte”–, que se complementan con un epílogo, una bibliografía, una colección de láminas y un índice onomástico. La primera parte ofrece un resumen clarificador de las distintas etapas de la vida de Ramón Gaya, subrayando los hitos fundamentales de su trayectoria humana e intelectual y el contexto cultural en que se desarrolló su carrera artística. Los nombres de amigos, maestros y compañeros de viaje resultan muy significativos para entender su obra, desde la influencia decisiva de Juan Ramón Jiménez como maestro permanente e inagotable hasta la presencia de otras figuras como Pedro Flores, Luis Garay, Juan Guerrero Ruiz, María Zambrano, Rafael Dieste, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Rosa Chacel, Cristóbal Hall, José Bergamín o Tomás Segovia, entre otros.

Como ideas y valores esenciales de la trayectoria de Gaya destaca Miriam Moreno su rechazo del experimentalismo desde su juventud (tras una breve estancia en el París de las vanguardias), su renuncia al reconocimiento oficial, su independencia radical respecto de los centros de poder académico y cultural, su autenticidad y su condición de pintor a contracorriente, nietzscheanamente intempestivo, así como su irrenunciable vocación artística, llevada hasta el extremo, como destino exclusivo de su vida, en una especie de fe religiosa que exigía una entrega incondicional. Su participación en la aventura cultural de las Misiones Pedagógicas, que pretendían expandir la cultura y la educación por todas las zonas rurales de España, y la posterior

ruptura trágica y traumática que supuso la guerra civil, con la consiguiente necesidad de la huida y el exilio en México, marcaron de manera terminante la primera mitad de la vida de Gaya. La vuelta a Europa en 1952 significó el reencuentro de Gaya con la pintura y una especie de reconversión de su vocación artística, singularmente enmarcada en el descubrimiento deslumbrante de Venecia. En las maravillosas páginas de *Diario de un pintor* y *El sentimiento de la pintura* asistimos a ese renovado compromiso de Gaya con la “pintura de verdad” gracias al impacto de la “excesividad de la vida” que desbordaba en los canales de La Serenísima.

En la segunda parte del libro Miriam Moreno rastrea en el pensamiento estético de Krause algunas de las posibles fuentes de las ideas de Gaya: el arte como organismo, como intuición parcial del Ser, como fuerza de la vida, como vinculación con lo supremo y destino más digno del ser humano, como “actividad libre, creativa, formadora y en cierto modo instauradora de vida” (p. 65). A través de su maestro Francisco Giner de los Ríos, también sería Juan Ramón Jiménez heredero del ideario krausista en lo que respecta a su “ética estética”, su deificación de la belleza absoluta, su neomisticismo, su caracterización de la intuición como desnudez de la cultura y su identificación del pueblo con la naturaleza. Otra genealogía filosófica del pensamiento gayesco se encuentra en el vitalismo, especialmente en las figuras de Nietzsche (el valor absoluto de la vida, el arte como auténtica tarea de la vida), Unamuno (el sentimiento trágico de la vida, el anhelo de salvación, el afán de eternidad), Bergson (la superioridad del sentimiento y la intuición sobre el intelecto, el aliento vital como fuerza motriz de la evolución creadora de la vida, el tiempo como duración, el espíritu como superación de la materia por la memoria) y María Zambrano (la idea de lo sagrado, la naturaleza como poder generador de vida, la dimensión sagrada de la *physis*), así como en la teoría alemana del *Einfühlung* que trajo a España Ortega y Gasset (con quien Gaya comparte la idea de la salvación por el arte y el término “arte artístico”, aunque le servirá de referente polémico principal como autor de *La deshumanización del arte* y de los escritos sobre Velázquez).

Mediante una fórmula con resonancias religiosas, enunciaba Gaya de la siguiente manera los principios básicos de su *Credo* artístico: “Creo en la pintura, en la sustancia y el... *sentimiento* de la pintura, de una pintura sola y única, vívida, siempre impertérrita; y creo en... su paso, en su ir, subterráneamente, pasando”. La realidad esplendorosa, descarada, atrevida y saludable de Venecia –como ciudad que no es mero objeto de museo sino auténtico ser vivo– le confirmó en una idea que se consolidaría para siempre como fundamento de su concepción estética: el arte forma parte de la vida y no debe estar separado de ella; el arte no es una visión de la realidad, sino la realidad misma; en definitiva, la vida y el arte son la misma cosa.

Ahí reside la clave de la decisiva distinción gayesca entre el “arte artístico” y el “arte verdadero”: el primero es algo separado, artificial, abstracto, técnico; el segundo es vida, carne viva, creación, un acto-naturaleza. El “arte artístico” es el ámbito de las ideas, lo inventado, lo artificial, lo fabricado, lo fingido, lo impostado, mientras que la creación (o el “arte verdadero”) es el ámbito de la naturaleza, lo real, lo nacido, lo vivo.

Desde el punto de vista del espectador, las dos actitudes fundamentales ante el arte representan dos paradigmas opuestos, incompatibles: por un lado está la inocencia, que es sabiduría, sentimiento, vida, “voz de origen”, un saber instintivo y primitivo, un saber ignorante, sin ciencia, un modo de mirar el arte que permite comprender las obras y escuchar la vida, la musicalidad de la vida; por otro lado está la crítica, la

estética, la actitud policial, distante y analítica que se viste de teorías y sólo permite “entender” de aquello que no se “comprende”, reduciendo lo artístico a una cosa inerte, inanimada, muerta. Para poder ser *comprendido*, el arte tiene antes que ser *vivido*.

Desde el punto de vista del artista, la respiración vital de la creación, del verdadero arte, conduce necesariamente a un no-estilo, a una ruptura con lo técnico y lo artificial, así como a una pobreza original inagotable, un origen desnudo, sin el disfraz ni la vestimenta del estilo. El artista verdaderamente creador encarna el punto de conexión privilegiado entre el arte y la vida: es “como si la naturaleza le mostrara la entrada secreta otra dimensión donde es posible ser acogido por la realidad y fundirse con ella” (p. 96). Se trata, por tanto, no de entender la realidad, sino de “*serla*, ser realidad”. Según el relato mítico y alegórico que emplea Gaya, las artes nacen de los cuatro elementos de la naturaleza: la pintura nace del agua; la poesía, del aire; la escultura, de la tierra; y la música, del fuego. En el primer caso, “la experiencia veneciana se resuelve en la identificación de la pintura con las propiedades del agua, fluir y transparencia, con las cualidades de brotar o nacer, renacer o retornar” (p. 109).

Expresado de nuevo por Gaya con términos religiosos, el arte grande se salva por la fe, no por la pasión; es vida y no puede ser juzgado, “porque lo vivo es Dios”. Esa dicotomía entre sentimiento y expresividad aparece ejemplificada según Gaya en dos pintores venecianos: frente al sentir inmóvil, interior y silencioso de la pintura de Carpaccio se sitúa la expresividad de un Giotto. De este modo, el sentimiento de la pintura no consiste en expresar los estados emocionales del artista, no es un sentimiento del corazón, ni de la luz, ni de la apariencia del mundo; se trata de un sentimiento de la carne, la carne de la realidad, que “es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. (...) latiendo como un alma”. La relación entre el arte y la vida se produce en la creatividad de la *poiesis*, cuando es escuchada “el alma de la realidad” (entiéndase aquí (el cuadro de tema, el istintos motivos y temas de sus obras sumario muy ilustrativo por las distintas etapas en la evolucionai el alma como principio de la vida, como aquello que anima y da fuerza, como vitalidad y sentimiento). Por tanto, es el artista creador quien puede acceder a la realidad y entrar en comunión con ella, y el sentimiento de la pintura consiste en “una superación de la distancia entre el sujeto y el objeto hasta alcanzar una singular unión por donde fluye la corriente de esa fuerza natural o potencia originaria” (p. 132), como concluye la autora.

En la tercera parte del libro Miriam Moreno hace un recorrido muy ilustrativo por las distintas etapas en la evolución de la labor pictórica de Gaya y por los distintos motivos y temas de sus obras, como los bodegones, los interiores, los “homenajes”, los paisajes al natural, los espejos, los puentes, los reflejos en el cristal o en el agua, los retratos y autorretratos, el “cuadro de tema”, las copas de cristal, el desnudo, el metrónomo, los pintores en el momento de pintar, las ventanas abiertas o los atardeceres, entre otros. Destaca la idea de la espera como un elemento recurrente en la poética de Gaya, vinculada al silencio, al despojo, al renunciamento: “Es el estado anímico que exige la mirada constituyente, su condición de posibilidad (...) el silencio de la espera es la renuncia al ruido del mundo, la soledad necesaria que necesita un creador para aludir a lo íntimo” (p. 165).

Asimismo, la sensualidad de los cuerpos se impone como un lugar privilegiado desde donde entender y captar la relación esencial que para Gaya tiene la pintura con

la carne; por eso “hallamos en sus textos referencias a la materialidad de la carne, a la carne viva, a la carnosidad, a la carnalidad, al acto carnal, al encarnar, a lo encarnizado y a la encarnación de la vida, al sentimiento de la carne y a la presencia carnal” (p. 171). En nuestra opinión el contraste entre ese lenguaje carnal y las otras nociones más religiosas e incluso místicas que Gaya utiliza al meditar sobre la pintura –lo sagrado, lo misterioso, la redención, la salvación– es sólo aparente, pues se enmarca perfectamente en la tradición católica de los dogmas de la transubstanciación, la resurrección de la carne, la encarnación divina y el cuerpo místico de Cristo. La exaltación de la corporalidad y la carnalidad es una constante católica que no contradice necesariamente sus aspiraciones más espirituales o místicas.

Los bodegones de frutas y flores no sólo aluden al florecer de la plenitud de la vida, como explica la autora, sino también a “la fragilidad de las cosas y de la vida humana, a lo efímero y la inminencia del desaparecer” (p. 173). Los objetos que aparecen en esos cuadros son los que rodean al pintor en su vida cotidiana, que no han perdido su valor de uso pero aparecen nimbados por un aura secreta que alude al misterio último de la realidad. La obsesión de Gaya por los objetos de vidrio o de cristal –o por las copas con agua– se explica por su alto grado de transparencia, que permite ver las cosas a su través, si bien éstas quedan así “transformadas” por un fenómeno abismático, maravilloso, epifánico, que es cifra del misterio y que podría servir de acceso a una realidad más profunda, pues “quizá esa transparencia sea involuntariamente una metáfora de la realidad misma”, como sugiere tímidamente Gaya. Así, “el artista y el poeta pueden prolongar su visión a través de la transparencia que deja ver un fondo que se hace patente en sus obras por medio de imágenes o metáforas. De este modo, la obra de arte hace visibles las manifestaciones de la vida, transparentando lo que está oculto en el fondo de lo real” (p. 176). El fundamento último de la realidad es para Gaya algo misterioso, secreto, inefable, que la creatividad del artista trata de escuchar, revelar, hacer visible, patentizar de algún modo. La obra de arte como “aletheia”, en el sentido heideggeriano, que trata de poner por obra la verdad.

Dedica Miriam Moreno un buen número de páginas a analizar en detalle el motivo del agua en Ramón Gaya, “el español con más acuosidad de su generación”, como dijo el poeta Juan Gil-Albert. Se concitan en este análisis numerosos autores y filósofos, como Kant (con su distinción entre sucesión e imitación), Juan Ramón Jiménez, Henri Bergson, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, la pedagogía krausista, etc. También consagra todo un apartado a los “homenajes” de Gaya –donde explica su génesis, características, significados, sus múltiples niveles hermenéuticos y derivaciones– y otro a la lectura pormenorizada del libro *Velázquez, pájaro solitario*, donde Gaya dialoga críticamente con las reflexiones de Ortega sobre el pintor sevillano.

En la última parte del libro Miriam Moreno hace un análisis sistemático del libro *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, publicado por Gaya en 1996, recogiendo tanto sus principales ideas y conceptos como sus fundamentos filosóficos más significativos. Un supuesto esencial en la poética de Gaya es la afirmación de la naturaleza como principio creador: “la naturaleza intencional con finalidad creadora, como si la propia naturaleza fuera una artista”. También destaca la idea de superioridad del modo de vida contemplativo frente a la vida de acción: el sentido o la verdad sólo se revela a quienes se paran a contemplar, a quienes permanecen atentos, silenciosos y en actitud de escucha ante la realidad, dejándose penetrar por

ella. La distinción gayesca entre “arte”, “no-arte” y “arte artístico” es estudiada de nuevo por la autora, añadiendo más matices y ejemplos. Resulta especialmente interesante la contextualización filosófica, debida a José Luis Pardo, de la reflexión estética a comienzos del siglo XX mediante el análisis comparativo de tres textos fundamentales: *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin y *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset.

Ramón Gaya tenía una profunda conciencia de la dificultad y la exigencia del arte tanto a nivel teórico como en el sentido de la práctica artística: “Lo alto es lo más difícil de ver, de comprender, de apreciar, de aceptar”. Era bien consciente de que siempre sería fiel a su vocación y a su concepción “intempestiva” del arte y que jamás iba a transigir con las modas, los éxitos y las cotizaciones al alza en el mercado. Para él el arte es simplemente un destino que hay que escuchar, asumir y cumplir, con naturalidad, sin aspavientos. Las renunciadas o sacrificios, la soledad y la incompreensión, son meros contratiempos en esa misión trascendental que en Gaya se cumple tanto en la pintura como en la escritura: “si la pintura para nuestro autor es captar silenciosamente ese algo misterioso que se esconde en la realidad, su escritura se nutre de iluminaciones, visiones, testimonios y confesiones de un sentir que va unido a la voluntad apasionada de reflexionar sobre lo inasible del instinto creativo: escritura es decir y pintura es silencio” (p. 341).

En el epílogo Miriam Moreno extrae las últimas conclusiones y aclara el sentido de la expresión que da título al libro: “Otra modernidad”. La poética de este pintor que “es moderno sin parecerlo” se sustenta en un realismo vitalista “que remite a la naturaleza –a veces él la llama realidad– como potencia vital y fuente de todo valor” (p. 346). Para Gaya la naturaleza es una instancia creadora y las obras de arte son criaturas nacidas, no hechas o producidas. Ser es ser naturaleza y crear es dejar que la naturaleza actúe. Desde esa concepción del arte como una fe o creencia, la tarea del artista consiste en permanecer a la espera, instalándose estoicamente en los valores del despojamiento, la ascesis y la mansedumbre. Frente a la obsesión pueril y narcisista por querer ser modernos por encima de todo y a toda costa (“esa petulante modernidad exterior, vistosa, brillante, fugacísima”, que consiste en sacar novedades “miserables”, “tontas”, condenadas a nacer ya envejecidas o incluso muertas), Gaya reivindica la posibilidad de una modernidad natural, más secreta, más verdadera, capaz de “dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre, a lo fijo de siempre”, como un “tímido y atrevido *frescor* que, de pronto, se aviniera a dar unos pasos”.

El libro se cierra con una extensa bibliografía, la reproducción en color de más de cincuenta cuadros de Gaya y un índice onomástico de gran utilidad. Como apuntábamos al principio, nos encontramos ante el libro más completo y profundo sobre Ramón Gaya que se ha publicado hasta el momento, por lo que se impone como una referencia imprescindible para cualquier investigador de estos temas.

Ernesto Baltar