

RAMÓN GAYA: PALABRA POÉTICA Y PINTURA

MARÍA CONCEPCIÓN RUIZ ABELLÁN

En este simposio (1) que reúne, en EE. UU., a numerosos especialistas en las complejas relaciones entre literatura y pintura y en cuyo contexto hemos de situar a aquellos artistas que se vieron seducidos por la palabra poética o a aquellos escritores que recrearon en la imagen su creación literaria (Solana, García Lorca, Alberti, Gerardo Diego, etc.), quiero referirme a la obra pictórica y literaria del pintor español contemporáneo Ramón Gaya, nacido en Murcia en 1910, y participante desde casi su infancia en los afanes renovadores que caracterizaron a la generación de artistas vinculados al Veintisiete, que desarrollaron en Murcia una intensa actividad artística y literaria (2). Cristalizó este esplendor en publicaciones periódicas que hoy son de obligada referencia en el hispanismo universal, como el *Suplemento Literario de La Verdad* (1923-1926), la revista *Verso y Prosa* (1927-1928) y la revista *Sudeste* (1931), en cuyas páginas, junto a ilustraciones de Ramón Gaya, y otros pintores como Picasso, Dalí, Maruja Mallo, Vázquez Díaz, Garay, Pedro Flores, aparecían cuadros de este pintor casi niño en esas fechas. En las páginas de estas publicaciones aparecieron, al mismo tiempo, versiones de los primeros o segundos poemas de Salinas, Guillén (en aquellos años catedrático de Literatura en la Universidad de Murcia), Gerardo Diego, Aleixandre, García Lorca, Dámaso Alonso, Prados, Cernuda, Alberti, Altolaguirre, o páginas en prosa de Bergamín, Cossío, Marichalar y tantos otros.

(1) Ponencia leída en el Simposio "Literatura y Arte", dentro de la Kentucky Foreign Language Conference. Universidad de Kentucky. EE.UU. Abril de 1998. Para asistir a este congreso conté con una Ayuda de Viaje del Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, Dirección General de Cooperación Cultural.

(2) Ver Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1975. 2ª edición, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1979, y Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco, *Historia de la Literatura Murciana*, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio-Editora Regional, Murcia, 1989, 680 pp.



Ramón Gaya es autor de una excelente y originalísima obra pictórica recogida en las colecciones y museos más prestigiosos, pero especialmente en el centro monográfico a él dedicado en Murcia con el nombre de Museo Ramón Gaya. Una importante bibliografía (3) se ha ocupado de su pintura, mientras que, con los años, Gaya ha ido publicando también una nutrida y valiosa obra literaria (4), especialmente ensayística, encuadrable en el género de ensayo artístico o estético. Su obra maestra en este terreno, reconocido así por los especialistas, es su libro *Velázquez, pájaro solitario* (5), uno de los ensayos más personales y sugerentes que jamás se han escrito sobre el genial pintor sevillano. A esta relación del pintor con la literatura habría que añadir la fructífera y originalísima confluencia de su arte, en muchas ocasiones, con el libro, como autor de viñetas e ilustraciones que revelan su proximidad y su identificación intelectual con lo que el libro es y significa en nuestra cultura, de manera que nos hallamos ante un “pintor literario”, como lo ha llamado Andrés Trapiello (6). Sobre este aspecto también se cuenta con completa bibliografía, a través de los catálogos de dos exposiciones recientes (7).

Para este simposio he preparado una reflexión sobre una parte de su obra literaria menos conocida, pero muy vinculada al arte de la pintura. Me voy a referir en esta ocasión, por tanto, a la relación entre la pintura y nueve de sus poemas, publicados en Murcia, juntos por primera vez, en 1982, con el título de *Nueve sonetos del Diario de un Pintor (1940-1979)*, en una edición de la galería de Arte Chys (8).

Los nueve sonetos tienen unos títulos muy sugerentes y todos ellos, como era de esperar están vinculados íntimamente al arte de la pintura. He aquí sus títulos y la procedencia de los mismos así como la fecha:

“De un Diario” (1940):

1. “A la lámpara” y
2. “A mis amigos”

(3) Ver Eloy Sánchez Rosillo (editor), *Homenaje a Ramón Gaya*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1980; Juan Manuel Bonet-Andrés Trapiello, *Ramón Gaya. Pintura*, Galería Décaro, Madrid, 1987; María José Salazar (editora), *Ramón Gaya. Pintura 1922-1988*, Ministerio de Cultura-Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Madrid, 1989; Manuel Fernández-Delgado Cerdá (editor), *Ramón Gaya y Murcia*, Obra Cultural de CajaMurcia, Murcia, 1989; Manuel Ruiz Ortega (editor), *Ramón Gaya en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990; Martín Páez Burruezo (editor), *Ramón Gaya (Período 1990-1995)*, Centro de Arte Palacio Almuñí, Murcia, 1995; *Revista Literaria Arrecife: Ramón Gaya. Del color y la palabra*, nums. 35-36, Obra Cultural de CajaMurcia, Murcia, 1995, y bibliografía en estos libros citada, entre otros.

(4) Ramón Gaya, *Obra completa*, PreTextos, Valencia, 1990-1994. 3 volúmenes, en publicación.

(5) Ramón Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, prólogo de Andrés Trapiello, Museo Ramón Gaya, Murcia, 1994.

(6) En Luis Alberto de Cuenca y otros, *Ramón Gaya y los libros*, Biblioteca Nacional-Ayuntamiento de Murcia, Madrid, 1997, pp. 13-20.

(7) Ver Manuel Fernández-Delgado (editor), *Viñetas de Ramón Gaya*, Asociación de la Prensa, Murcia, 1996; y Luis Alberto de Cuenca y otros, *Ramón Gaya y los libros*, Biblioteca Nacional-Ayuntamiento de Murcia, Madrid, 1997.

(8) Ramón Gaya, *Nueve sonetos del Diario de un Pintor (1940-1979)*, Chys. Galería de Arte, Murcia, 1982.



“Para el Crepúsculo de Michelangelo” (1980):

3. “Parece que llegaras desasido” y
4. “Te quedas en lo alto, suspendido”.

“Velázquez” (1977):

5. I. “Mucho ha sido borrado por su mano” (Acompañado de un II. Texto en prosa).

“Del pintar” (1978):

6. “Trazado de desnudo”
7. “Mansedumbre de obra”
8. “Mano vacante”
9. “De pintor a pintor”

Antes de detenernos en los sonetos dedicados directamente a la pintura, debemos comenzar por dos de ellos en los que la creación artística es la protagonista, en este caso la representación escultórica del crepúsculo, debida a Miguel Ángel, que puede admirarse en el sepulcro de los Medici en Florencia. La representación simbólica del crepúsculo, que Miguel Ángel inmortalizó en la figura de un hombre recostado sobre una cornisa de dudosa estabilidad, constituyen el fundamento de la representación poética del pintor Ramón Gaya en sus dos sonetos. Pero tal representación va mucho más allá, y se advierte una reflexión sobre la creación artística y sobre el tiempo, ya que lo que se representa es una fase del día: el crepúsculo. Así, en el primero de estos dos sonetos:

Parece que llegaras, desasido
del cuerpo de la piedra, a doblarte,
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.

Parece que vinieras, liberado
de lo eterno, a mezclarte 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 roca devolverte.

Como hace en otros sonetos de la colección, lo que Gaya plantea, ante la contemplación de esta obra de arte, es la relación de arte y vida, y la veracidad de un realismo simbólico, que hace que el personaje representado pase del arte a la vida en un camino sin retorno, que concede al poema una cierta angustia existencial reflejada en otros sonetos de la colección. El reproche que el poeta hace a la escultura



miguelangelesca es que su verdad hace que pase del mármol a la vida, pero su autenticidad es ser escultura y por lo tanto ser arte. Vida y arte se confunden y el personaje queda al borde de un abismo, en equilibrio inestable, tal y como Miguel Ángel quiso representar a su personaje. En el otro soneto, se insiste, en parecidos términos, en reflexiones, constantes en toda la obra del pintor, en relación con el arte y la vida. Porque, en realidad, lo que Miguel Ángel quiso representar fue un personaje del tiempo por encima del tiempo, como si fuese, en realidad, un “presente sucesivo”:

Tè 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.

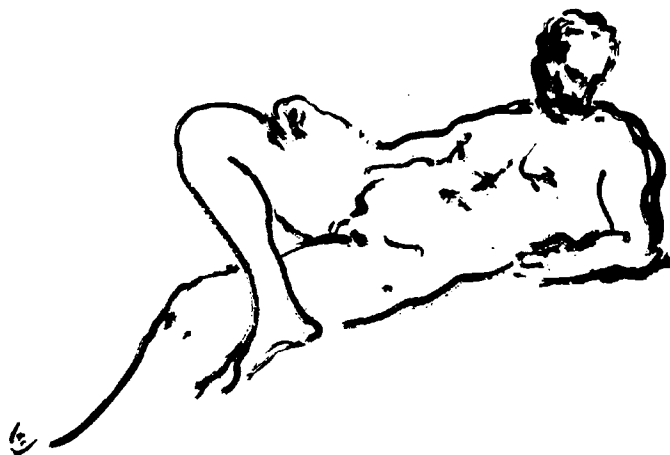
Arrepentido de ser vida o de ser mármol, o, lo que es lo mismo: situado en el límite impreciso e inseguro que hay entre la creación artística y su propia existencia o permanencia sobre el tiempo, en este caso objeto de la representación porque, recordemos, estamos ante “el crepúsculo”. La duda, la inseguridad y la imprecisión crean para el poeta el enigma. Y ese enigma es el sentido de la creación artística, condensada en cada uno de estos sonetos, que heredan, manifiestan y asumen su condición epigramática, como ocurre con el dedicado a “Velázquez”. Posiblemente uno de los mejores sonetos de toda la colección lo sea justamente este singular poema, que va seguido de un texto en prosa, y que Ramón Gaya en alguna ocasión ha titulado “Velázquez, un soneto con estrambote en prosa” (9):

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.

(9) En la revista *Arrecife*, citada, p. 133, aunque no se recoge el “estrambote en prosa”, que es el texto que sí publicaron en la Galería Chys, en la edición que utilizamos. Ramón Gaya se sirvió de ambos textos en su discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia, en abril de 1999.



PARA EL CREPÚSCULO
DE MICHELANGELO
(1980)



Dibujo de Ramón Gaya para la edición de *Nueve sonetos del Diario de un pintor*
(Murcia, 1982)



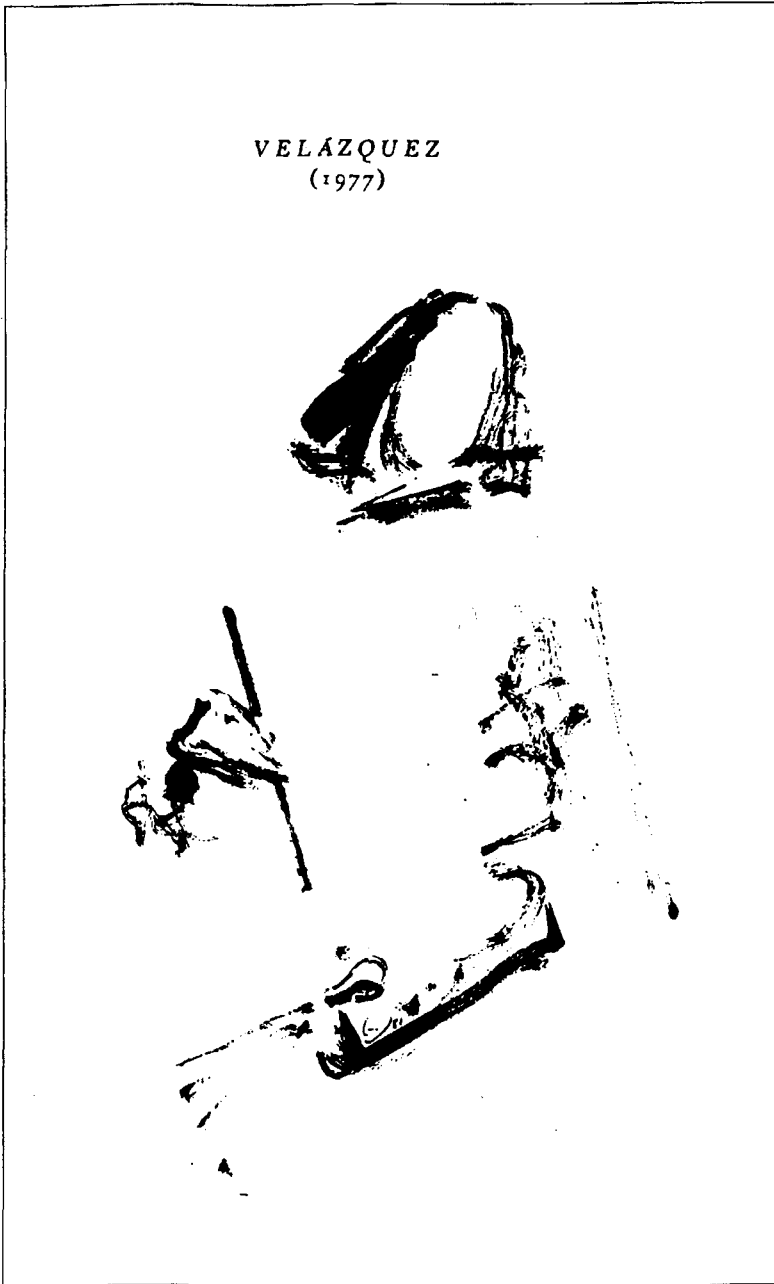
Un lujo de pintura —veneciano—
 ha querido perderse en la justeza.
 Topamos con lo externo y la pobreza
 de la vil superficie, el rostro vano,
 la fachada de todo, lo aparente.
 ¿Sólo ha sido copiada, respetada
 la sorda piel del mundo aquí presente?
 Parece que estuviera —bien pintada—
 la simple realidad indiferente;
 pero el Alma está dentro, agazapada.

En efecto, todo Velázquez está presente en el soneto con toda la fuerza de su pintura y de la innovación artística de su obra. Superando la falsedad, superando la idealización renacentista, y por encima de los ideales de perfección e belleza, de la época anterior, todo en Velázquez es pura realidad, pero con una versión del realismo suya y personal. En el soneto se menciona el “aire soberano” y el poeta pintor capta justamente, como hace en sus propios cuadros velazqueños, el “aire” que envuelve los objetos, los personajes, por encima de la fealdad de los personajes, por encima de la sordidez de los objetos cotidianos. La perspectiva del “aire” hace inmortales a personajes y objetos y lo feo se vuelve arte por medio del encanto de ese realismo matizado por la mano del pintor, realismo para el que mucho se ha borrado con su mano.

Si el primer cuarteto está dedicado al “aire”, es decir al espacio y al ambiente, el segundo cuarteto del soneto está dedicado al color, y la palabra cabe será el adjetivo situado entre guiones: “veneciano”. Velázquez reinterpreta la riqueza cromática de los pintores venecianos dotándola de una contención que se traduce más que en exceso de color en expresividad. Hereda la sensualidad de los colores en las telas, la belleza de verdes, de rosas, la multiplicidad de los matices, pero crea un cromatismo contenido, medido con “justeza”, administrado con sensibilidad. Y tras este establecimiento del color, a mitad del cuarteto, Gaya inicia la segunda mitad del poema trazando ya lo que será, hasta el final, la definición de la pintura de Velázquez frente a la realidad. Porque en definitiva, los cuadros de Velázquez no son sino un trozo de la realidad: “Las hilanderas”, “Las meninas” son escenas de la vida cotidiana, ante las que, sin embargo, el poeta se pregunta si verdaderamente son realidad con “la sorda piel del mundo aquí presente”. Y la respuesta la da el último terceto, conclusivo. Recordemos un cuadro como el último retrato de Felipe IV, en el que el pintor ha logrado la máxima expresión con las justas pinceladas. Parece como si quisiera apartarse de la realidad del personaje retratado para captar sólo su esencia, su Alma. Porque tanto “Las hilanderas” como “Las meninas”, como el último retrato del rey Felipe no son vida cotidiana nada más, no son “realidad indiferente”, porque tienen su alma agazapada, mucho más allá de la sorda realidad presente, mucho más allá de lo diario y vulgar.

Las reflexiones sobre el realismo, sugeridas contenidamente en este soneto, se desarrollan en el “estrabote en prosa” de forma amplia detenida y espléndida. La





Dibujo de Ramón Gaya para la edición de *Nueve sonetos del Diario de un pintor*
(Murcia, 1982)



realidad y el arte confluyen en una visión de la misma que no ha de ser realismo. El realismo es rechazado por el pintor como desvirtuación de la realidad. La realidad, que era magistralmente transformada por Velázquez, no devenía en realismo. Velázquez, lo dice Ramón Gaya, era en esto como Cervantes, como Murillo y acaso también como Galdós. La realidad en arte es inevitable. Ahí está con su lección de verdad:

Eso que nos parece estar escondido, agazapado detrás de la realidad del mundo y detrás de la realidad velazqueña, más que el alma, es un Algo, un “algo” que sólo nos es dado percibir (cuando lo percibimos) como por una especie de transparencia, a través del cuerpo compacto de la realidad. No, no es propiamente el alma, porque a ella, en un cierto modo y hasta un cierto punto, la conocemos muy bien y podría decirse que dispone, incluso, de una fisonomía propia bastante determinada; además, el alma *no está* nunca de *antemano*, desde *un principio*, sino que... *acude*. El alma, como un agua viviente, con la puntualidad y fatalidad de un agua viviente, inundadora, acude a llenar esas concavidades que, aquí o allí, han quedado dispuestas para recibirla; el alma acude (cuando acude) como un... merecimiento —por eso no podemos salir, desafortadamente, como bárbaros cruzados, en su persecución y conquista, sino esperarla tranquilos, pasivos, limpios, por si ella, por propia, piadosa, armoniosa voluntad, quiere buenamente acudir, venir y aposentarse en nosotros, habitarnos—; el alma acude (cuando acude) en donación, en gracia; no tenemos alma, la alcanzamos (cuando *no es dado* alcanzarla), o mejor, nos alcanza (cuando nos alcanza). El alma acude a nosotros (cuando acude) y más raramente aún, acude también a esas obras que, en realidad de verdad, no son obras, sino seres, es decir, esas obras nuestras que ni son obras ni son nuestras. Pero ese Algo, en cambio, ese “algo” *animado* que nos parece ver, o entrever, o entresentir, detrás mismo de la realidad, no es que acuda, sino que está siempre y desde siempre en ella, escondido y como agazapado en ella. La realidad —eso lo sabemos todos, lo sentimos todos—, es... sagrada; y es sagrada —no divina— sin duda por ser portadora, encerradora, escondedora de ese Algo tan... evidente; Velázquez —como Cervantes, y acaso como Murillo, y también como Galdós— supo darse cuenta, de una ojeada rápida y extendida, que la realidad no puede ser esquivada, evitada, saltada, por muy deleznable, provisional o externa que nos parezca, y por muy espirituales, esenciales y profundos que nos supongamos, ya que es precisamente en ella, dentro de ella, donde habita, viva y fija, esa sustancia que, sin embargo, no es en absoluto —como algún día hemos podido creer—, sustancia suya propia (la sustancia misma, particular, de la realidad), sino más bien como un... Son, el invisible garabato de un son, el son de un Algo que está, sí, dentro de la realidad o detrás de ella, pero sin serla, ni expresarla, ni significarla; un “Algo” que, al ser percibido por nosotros, sabemos enseguida que es más, mucho más que la simple realidad, y también... *otra cosa*, aunque inseparable de su cuerpo, de su ineludible cuerpo real. La realidad es, pues, sagrada, no por sí misma, por ser sí misma, sino por lo que esconde —por lo que esconde de divino— ya que la realidad —que no es divina— es sagrada como puede ser sagrada un arca, una caja, una casa, una cueva, una celda. La Divinidad, toda divinidad, parece estar pidiendo, o estar esperando veneración, adoración —aunque no la necesita—, pero lo sagrado ni pide ni espera veneración o adoración alguna; lo sagrado, simplemente, está ahí, no es alguien, sino un lugar, un sitio, un donde, un sitio en donde se asienta lo divino. La realidad no es divina, es sagrada; la realidad es el sagrario de la divinidad, el *escondite* de la divinidad. Por eso la realidad, por un lado, no puede ser



esquivada, evitada, saltada, y por otro, no puede ser venerada, adorada; por eso el “realismo” —todo realismo— es siempre tan estúpido, y equivocado, y falso. El realismo, en Arte —como en todo lo demás, es decir, como en Religión, como en Filosofía, como en la Vida misma—, es siempre ilusorio, erróneo, tonto. (Alguien podría decir que en esta enumeración de *energías fundamentales* falta, quizá, la Ciencia, y que en el santo terreno de la ciencia al menos, el realismo es bueno y es útil, pero... la Ciencia ha sido siempre vista con mucho recelo y desconfianza por quien esto escribe, pues esa gran cazadora o atrapadora de verdades nunca acaba de parecerle una verdad legítima ella misma, al revés exactamente de lo que sucede con la Religión, la Filosofía y el Arte, que pueden muy bien atiborrarse de mentiras pero no dejan nunca, por ello, de ser verdad, recia, vigorosa, vital, real, carnal, animal, original, originaria verdad). El realismo —que, claro, no puede escapar a su baja condición de... “ismo”, es decir, que no puede escapar a su entusiasta cerrazón, a su obcecada, y ciega, y huca idolatría no puede enamorar, es decir, *entontecer* a nadie que no sea enamorado y tonto ya de antemano, porque enamorarse del “realismo”, y adherirse a él, seguirle los pasos, adoptarlo y querer realizarlo, e incluso implantarlo —por más talento que tenga ese alguien, y por más que se pueda llamar José de Ribera, o bajando mucho de categoría, Caravaggio, o Chardin, o Courbet, o Millet, o Emile Zola— enamorarse así, fanatizarse así, no es más, en definitiva, que tomar gato por liebre. La realidad no puede ser borrada, ignorada o pasada por alto en una obra de arte bien nacida, legítimamente nacida; ni puede ser adulada, exaltada, glorificada; Y tampoco... analizada, espiada, estudiada, viviseccionada; la realidad ha de ser... *recibida*, bien recibida, recibida con limpieza, y después, claro, ha de ser tenida siempre presente, muy presente; ha de ser tenida presente, y, al mismo tiempo... casi como abandonada, abandonada a su presencia, a su hermosísima y humildísima presencia. Eso es todo. Eso es todo, al menos por nuestra parte; por parte suya, de la realidad, ella, al sentirse, diríamos, no ya comprendida (esto, aunque importante, no es indispensable), sino al sentirse *vista e... intocada*, respetada, dejada intacta en *su sitio* y en *su ser* sagrados, es sin duda entonces cuando se aviene a *responder*, a respondernos, a correspondernos con su hermoso y simple *estar*; sólo si hemos acertado en nuestra actitud y en nuestra... *distancia* respecto a ella —que acaso consista en una especie de *amoroso despego*—, podrá ella quedarse aquí, delante de nosotros, dando la cara, dándose, y, al mismo tiempo, conservándose propia y... virgen, sucesivamente virgen, en todo el esplendor oscuro, enigmático, de su exterioridad.

De la serie “Del pintar”, el primero de los sonetos es el titulado “Trazado de desnudo”, un poema que vuelve a plantearse el proceso de creación pictórica y la relación entre arte y vida, a través de “alma” del personaje evocado. En este caso, un desnudo que, a la manera romántica, espera pacientemente la vida, porque como se asegura en el primer cuarteto, hasta que llega ese momento no se es nada, sólo se es tierra. Como se ha hecho en otros de la colección, en este la estructura del poema juega un papel fundamental, porque todo el material semántico que en los primeros versos aparece no tiene sentido alguno hasta que se llega al terceto final, en el que aparece la palabra “esperando”. Y la esperanza no es otra que alcanzar la vida a través del “alma”, cuyo sentido ya conocemos por haberlo explicado con detalle Gaya en el estrambote del soneto a “Velázquez”:

Aquí está su contorno, su figura,
su apretada presencia desvalida,



su armazón, su relieve, su atrevida
mansedumbre corpórea: es tierra pura,

es carne dolorosa de escultura,
es un molde vacío, es una vida,
más que ciega, callada o aterida,
que estuviera sin nadie y ya madura.

Es la caja del hombre, es su corteza
solitaria, sin él; todo es regazo,
lugar, concavidad, sedienta calma.

Parece abandonado a la belleza,
esperando, pasivo, que a este trazo
se asome todo el ser, y acuda el alma.

El alma pues como vida y significado de vida en la creación pictórica o escultórica. Sin ella nada es arte. Todo es “corteza solitaria”, “sedienta calma”. La labor del artista es hacer llegar ese alma al desnudo y revestirlo de vida. Mucho más complejo es el siguiente soneto de la serie que quedó titulado “Mansedumbre de obra”, y cuya profundidad como análisis de la poética del pintor, ya fue destacado en un amplio comentario por Giorgio Agamben, que cifra la lectura del soneto en cuatro conceptos fundamentales expresados en cada una de las cuatro semiestrofas del poema:

Acude entero el ser, y, más severa,
también acude el alma, si el trazado,
ni justo ni precise, 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 aquieta mansamente.

Los cuatro conceptos serían como cuatro palabras claves que sustenta el contenido de la reflexión: trazado, abismo, cita y mano serían los elementos básicos del poema que se formalizaría así, según Agamben: “El dictado es el advenir abismal de la palabra de nada a nada: pura escucha y llamado: cita. Más allá no parece posible proseguir. Sin embargo en el terceto siguiente, más allá de la dimensión negativa en que lo han cercado las tres primeras estrofas, se cumple un paso ulterior en el corazón del dictado [...] En el cumplirse puntual de la cita, el dictado revela su esencia última



en un gesto, en el aquietarse la mano del pintor. Esa es la “mansedumbre de obra” de que habla el título” (10):

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 o 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.

Debe repararse en la calidad formal del poema, ya que es un soneto de estructura muy Siglos de oro, y se emparenta en su riqueza expresiva con los mejores sonetos de nuestro barroco. La sucesión de adjetivos, expresados en negativo en los cuartetos y en positivo desiderativo (“ha de ser”) en los tercetos, supera la veintena y tal acumulación en un poema de tan sólo catorce versos (en dos versos hay seis adjetivos) llama desde luego la atención. Pero es que en la contraposición de esos adjetivos y en la morosidad que imprimen al soneto está la clave de la calma y “mansedumbre” que ha de tener, desde luego, la mano del pintor. Como ha señalado Flores Arroyuelo, a través de las enseñanzas de Gaya, y a través de lo que este soneto dice, podemos asegurar que, para el pintor, “la pintura es una encarnación del artista por su sentimiento expresivo de la vida en una sustancia, en una comunión, en un ajuntamiento íntimo, desde el que es posible manifestarse sobre un poder que alcanza a mostrar la esencia de las cosas, del mundo” (11).

Uno de sus más famosos sonetos justamente es “De pintor a pintor”, que parece en las ediciones precedido de una cita de Tiziano, que parece que es el destinatario de la reflexión poética y posiblemente a su pintura está dedicado o por lo menos el recuerdo del arte de Tiziano es el que protagoniza las referencias de este espléndido soneto. La cita de Tiziano es: “El atardecer es la hora de la Pintura”, y el soneto dice así:

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
 sobre una superficie, un juego vano,

(10) Giorgio Agamben, “El lugar de la poesía. Lectura de un soneto de Ramón Gaya”, *Homenaje a Ramón Gaya*, edición de Eloy Sánchez Rosillo, citado, p. 41.

(11) Francisco J. Flores Arroyuelo, “Homenaje a la Pintura. Moderato ma non troppo”, *Revista Literaria Arrecife*, 35-36, 1995, p. 41.



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 asomarte 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.

Se trata de un soneto de corte muy clásico, un soneto que por su construcción formal podríamos equiparar a los sonetos formados con infinitivos, tales como alguno famoso de Lope de Vega (“Ir y quedarse, y con quedar partirse...”). Infinitivos que reflejan la acción verbal y la acción del poeta pintor o del pintor poeta, porque en realidad lo que hacen es revelar con detalle lo delicado de su labor. Así en el primer cuarteto son los negativos los que nos avisan de lo que no es pintar, para en el segundo optar por la acción positiva y decir lo que sí es pintar. Los infinitivos del primer cuarteto son todos negativos (no es ordenar, no es ir disponiendo un juego vano, no es colocar unas sombras, no es empeñarte en tapar). Mientras que en el segundo cuarteto, el poeta opta por la expresión positiva de la creación artística, que tanto vale como la creación pictórica como la creación poética: y así vemos como pintar es tantear, y en efecto a lo largo del primer cuarteto se expresa la inseguridad, y el binomio temor-temeridad, para reflejar de forma decidida el atrevimiento. El primer terceto contendrá ya los encuentros, reflejados por nuevos, y muy expresivos, infinitivos, para volver en el último terceto y final a un negativo (“no es hacer”) y recapitular los positivos pero de contenido delimitador (quitar, desnudar) para así, “trozo a trozo”, como se dice en el lapidario final,

el alma irá acudiendo sin trabajo.

Toda definición artística, todo intento de expresión de lo que la creación poética es, tiene sus riesgos, y sólo el artista pleno, el artista conocedor de su arte, que, como vemos por el contenido del poema, no debemos confundir con oficio, puede llegar a una definición original. Definición que como decíamos puede valer para la creación poética o para la creación pictórica, porque en definitiva, lo que quiere decir el pintor es que la creación es hacer sentir no la cosas, sino el alma de las cosas en el cuadro, tal como Pedro Salinas escribió en uno de sus textos de poética. Cantar no las cosas, sino el alma de las cosas. Pintar no las cosas, sino el alma de las cosas... de manera que el alma acuda sin esfuerzo, “sin trabajo”, como se dice en el último verso.

Los dos sonetos restantes, que son los dos más antiguos de la colección, se apartan de la reflexión directa sobre el arte que es común a los otros siete. Proceden, como se indica, “De un diario” y están fechados en 1940. Naturalmente las circuns-



tancias vitales del pintor han de hacerse presentes a la hora de leer estos dos sonetos, de contenido y aspiraciones metafísicas, dos poemas existenciales, acordes con la poesía vivencial del momento. Ramón Gaya, en 1940, inició su exilio en Méjico, y en las observaciones cotidianas de su diario, recogió en, este soneto “A la lámpara”, las reflexiones en torno a la vida, la soledad, la angustia:

Aquí sobre mis hombros ateridos,
cerca y lejos igual que las estrellas,
aquí junto a un pasado sólo huellas,
junto al lecho en que sueñan reunidos

el vivir y el morir, sobre los nidos
del recuerdo, aquí estás como unas bellas
y leves manos tibias con que sellas
los párpados cansados y dolidos,

aquí estás como un ser, como una cosa
que tuviera ya un alma casi mía
amarilla también y también mustia,

aquí sobre mi frente silenciosa,
aquí como una vaga compañía
llegando con tu luz hasta mi angustia.

Del mismo tono existencial es el poema dedicado “A mis amigos” en el que pasado y memoria destruidos ambos suponen la conclusión de una serie de ideas subordinadas en forma de oraciones que llevan al final. Sólo el engaño, la mentira, pueden amortiguar la realidad de un desarraigo tan expresivo como este, a cuya veracidad tanto contribuye la propia arquitectura interna del poema, ya que hasta el último terceto no se desvela la intensidad de esta nueva angustia, la de la memoria rota, la de la memoria perdida, similar a la nada y a la muerte:

Como si hubierais muerto y os hablara
desde un ser que no fuese apenas mío;
como si sólo fuerais el vacío
de mi propia memoria, y os llorara

con una extraña pena que oscilara
entre un cálido amor y un gran desvío;
como si todo fuera ya ese frío
que deja un libro hermoso que cerrara

sus páginas sin voz; como si hablaros
no fuese como hablar, sino el tormento
de ver que hasta sin mí mi sangre gira.

Sólo puedo engañarme y engañaros,
hacer como que estáis, como que os siento,
cuando el mismo miraros ya es mentira.



La poesía contenida en estos sonetos es reflejo del alto pensamiento de Ramón Gaya, tanto en los niveles de la poética de la pintura, como la evocación de genios del arte, que le permiten reflexionar sobre arte y vida, sobre el tiempo, sobre la memoria. Como señalaba Jaime Siles “Gaya es uno de nuestros pocos españoles razonantes: uno de los casi ninguno que se ha negado a encerrar en una forma fija el pensamiento y que, por ello, ha podido entregarse a la infrecuente y exquisita práctica de una especie de esgrima superior, que consiste en ver, dentro de las imágenes no tanto la expresión de un modo de pensar como la plástica actividad el pensamiento mismo” (12). Y estos sonetos, desde distinto ángulo cada uno de ellos, representan justamente vida y arte en Ramón Gaya.

(12) Jaime Siles, “Ramón Gaya”, *Revista Literaria Arrecife*, 35-36, 1995, p. 61.

