

EL DIÁLOGO DE MARÍA ZAMBRANO Y RAMÓN GAYA EN LA PINTURA

POR

MERCEDES REPLINGER

El hombre está, vive sobre la tierra –dice María Zambrano– aunque, en algunas épocas, quiere olvidar esta condición inexorable de su existencia. Pero “cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida, han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en ‘estado del alma’, la nostalgia de la tierra le avisa de que aún existe algo que no se niega a sostenerle” (1). En Roma, un día de primavera, María Zambrano sintió una profunda nostalgia de la gravedad, del peso de las cosas, de la tierra y, entonces, escribió una carta al pintor Ramón Gaya, habitante como ella de la soledad del destierro italiano.

Sobre la Pintura española como hermético y secreto lugar donde estar

Desde el café Greco, privilegiado lugar de encuentro de ilustres extranjeros, María Zambrano escribe a Ramón Gaya: quiere volver a ver las escenas de la *Pasión*, la *Magdalena*, la serie de los *Bautismos*. Quiere mirar de nuevo las pinturas que, la noche anterior, le dieron a contemplar ese “otro tiempo”, auténtico élan vital, hecho de círculos y espirales, que siempre los grandes artistas han logrado sustraer a este nuestro “tiempo”, variable y discontinuo, del puro sucederse. María Zambrano quiere detener ese instante de reposo donde “donde

(1) ZAMBRANO, MARÍA: «Nostalgia de la tierra», Madrid, 1933, en *Algunos lugares de la pintura*. Espasa-Calpe, 1989, pág. 22.



todas las cosas nacen y se realizan” (2), donde se disuelven las contradicciones y las diferencias, para resaltar el principio único de la total identidad. Pero hay más: quiere volver, esta vez sola, para sentir la presencia de la pintura que, misteriosamente, aparece en las obras de Ramón Gaya; pues ellas son “agua corporeizada por la luz asumiendo la tierra... el cuerpo del agua revelado por la luz que para acabar de tenerlo necesita de la tierra; de un poco de tierra... Pues que la tierra sueña ser pintura, ser pintura más que ser pintada, ofreciéndose así en una última ofrenda en la que no pierde su rostro, sierva al fin rescatada” (3). En la trama de ese sueño que es la *Magdalena*, María Zambrano recibe de nuevo el antiquísimo aviso de la tierra anunciando que todavía existe algo que no se niega a sostenerla.

Allí, en el estudio romano del pintor, María Zambrano y Ramón Gaya, tan distantes y afines a la vez, muestran la extraña solidez del sueño del que son partícipes, la alianza profunda que les une: el recuerdo. El recuerdo como dimensión de su encuentro y de su relación con la pintura. Pues será la Pintura, ésta, con mayúsculas, la que en el desgarró del exilio se convierta en substancia viva, fija e imbatible. La pintura y, más concretamente, la pintura española como única patria posible en la que habitar. No es por casualidad que en las mismas fechas ambos escritores reflexionaron sobre el Prado: más que museo o galería de pinturas, cueva profunda y vientre materno de una identidad hecha pedazos, rota por la separación. Desde la lejanía, dice Ramón Gaya, “cuando un español piensa en el Prado, éste no se le presenta nunca como un museo, sino como una roca”; y, añade María Zambrano, “sólo la pintura nos ha acompañado siempre y en los momentos de máxima desgracia nacional” (4). Serán, Velázquez, Zurbarán, Goya, Solana, Picasso o Miró los que, en la desdicha y orfandad de nuestra ajetreada historia siempre nos hayan asistido, nos hayan restituido a nuestro lugar.

Recuerdo de la pintura, por tanto, como memoria del “lugar”, del único espacio en el que les es dado a ambos estar y superar el destierro. Frente a la irrealidad de todo lo que les envuelve, la pintura española se revela como el receptáculo de la tierra consoladora, primitiva, pues ella obedece, en palabras de María Zambrano al “paisaje natural, a la calidad permanente de la primera circunstancia de nuestra vida: el lugar... Y si bajo toda la pintura puede verse ese fondo originario, en la española de todos los tiempos ese fondo está más cerca, se muestra en toda su evidencia, pues la pintura española es casi siempre reli-

(2) ZAMBRANO, MARÍA: «Carta a Ramón Gaya», 18 de Mayo de 1959. Roma, en *Algunos lugares*, op. cit., págs. 205-206.

(3) ZAMBRANO, MARÍA: «Carta a Ramón Gaya», 18 de Mayo de 1959. Roma, en *Algunos lugares*, op. cit., págs. 205-206.

(4) GAYA, RAMÓN: «Roca española» (1953), en *Obra Completa* (Tomo I), Valencia. Edit. Pretextos, 1990, pág. 231; y ZAMBRANO, MARÍA: «España y su Pintura». Roma, 1960, en *Algunos*, op. cit., pág. 70.



giosa" (5). Carácter religioso de nuestra pintura que le viene de ser "pintura en toda su pureza", pintura que muestra las entrañas del misterio humano, siendo tan sólo eso, pintura. Cualidad ésta de nuestro arte que le permite, exclama Ramón Gaya, poder "ofrecer... un suelo, es decir, una especie de seguridad. Hay en todo lo español una especie de hambre, de hambre amorosa si se quiere, que es en la pintura en donde parece quedar más satisfecha. Si España no hubiese pintado —como no han pintado Alemania ni Francia— España sería un país más hambriento, más famélico, más frenético, más absurdo, más loco: el sentimiento pictórico le ha dado a España como una cordura de mucho peso, equilibradora" (6). El museo del Prado se convierte, entonces, en sugestiva expresión de Ramón Gaya, en un manicomio al revés", donde la pintura representa una realidad más verdadera que la ilusoria que se desarrolla en el exterior, fuera de sus protectores muros.

Sobre la sordera del arte moderno

Pero si el Museo del Prado es un lugar para estar, para "ceder" a la realidad, es también y principalmente un lugar para oír. Pues sucede que de las paredes de ese templo-cueva se han desprendido, como escamas cargadas de energía, las imágenes que hablan del pasado; para ser precisos, de un especial tipo de pasado: de la tradición, término que a su solo conjuro hace convocar temibles espectros en las almas sensibles, guardianas del recinto de la modernidad. Otro vocablo fatalmente usado. Pero la tradición de la que Ramón Gaya y María Zambrano hablan, la tradición que, afinando el oído, que no la vista, escuchan, nada tiene que ver con los fantasmas de un arte universalista, encastillado en unos cánones y reglas que hubiesen sido fijados de una vez por todas. Hablan, por el contrario, de una tradición viva, palpitante, y cuya esencia verdadera se encuentra en su recuperación actualizada, no en su enclaustramiento.

Por esta razón, dice María Zambrano, la tradición debe ser "liberación del hechizo del pasado, liberándolo a él de su propia imagen, sacándolo de ser pasado para ser futuro, el futuro por que clama todo lo que fue cumplidamente" (7). Así, el arte del pasado como hilo conductor del arte del futuro, transforma el sentido de la tradición en materia viva e indispensable para realizar todo arte que se pretenda permanentemente moderno. Aquello que comúnmente llamamos belleza, señala Ramón Gaya, no es un rostro petrificado, fijado en una "como muerte vacua"; "la belleza no era, como me enseñaron y yo creyera de buena fe, eternización, sino actualización, actualización de algo que es ya eterno en

(5) ZAMBRANO, MARÍA: «España y su Pintura»..., págs. 79-80.

(6) GAYA, RAMÓN: «Roca española»..., págs. 229-230.

(7) ZAMBRANO, MARÍA: «Una visita al Museo del Prado». París, 1953, en *Lugares de la Pintura*, op. cit., pág. 50.



principio; lo bello no es más que todo cuanto puede ser resucitado, arrebatado a lo eterno, salvado de lo eterno y traído hasta la hermosa vulnerabilidad del presente” (8). Belleza moderna, como inmersión en el refrescante principio de lo originario, de lo primero. De forma que no es cuestión, como suponen muchos desconfiados, de “volver” a lo antiguo, de acudir a quiméricas llamadas a un orden ya fijado, sino, mucho más sencillo por evidente, de acordarse escuchando, de recordar y rescatar la memoria del pasado frente al olvido moderno.

No otra será la recomendación, el sentido de las palabras de Ramón Gaya cuando nos incite a oír la pintura. Consejo necesario, pues nos hemos hecho extraños y ajenos a esa experiencia de aplicar el oído a lo que auténticamente importa cuando hablamos de arte: “el hombre moderno ha envejecido tanto que apenas si recuerda algunos trazos de su ser original y le es ya muy difícil reconocer y escuchar esa voz rica de la ignorancia y, sin embargo, hoy sabemos que es indispensable para él, pues sólo será un hombre vivo, es decir, actual, en la medida que pueda y sepa obedecer, ser fiel a esa voz de origen” (9). Obediencia y fidelidad, por tanto, a esa verdad antigua que debe ser atendida para que la pintura no se seque en sus raíces, para que no nazca ya muerta.

Desde este punto de vista, Ramón Gaya denunciará con energía que, a pesar de lo que hayan creído los aplicados descendientes de Cézanne, un cuadro no es, no puede ser jamás una superficie. Por el contrario, es una “cueva de la que, sin duda, hay que salvar, sacar al exterior, a la luz, toda la vida encerrada allí o allí cobijada” (10). Conviene recordar que una de las razones del fracaso de la vanguardia, radicó en su desesperado intento por aprehender aquello que de inefable y numinoso tenían las máscaras rituales de la antigüedad y de los pueblos primitivos, como si ello fuera un elemento aislado, posible de capturar cual virus separado del cuerpo al que pertenece. Las formas a que remiten aquellos objetos sagrados, exigían, señala María Zambrano, la participación activa, la comunión de creencias, la visión colectiva de una forma de ver y representar el mundo. No será en la cartografía, en los esquemas formalistas ni en los estilos descarnados y purificados de cualquier contaminación de la vida, donde podamos rescatar el elemento originario y vivificador de la pintura.

La pintura modernista, que no moderna, vuelta y capturada sobre sí misma en la trampa de lo evidente, de lo visible que se manifiesta sin sombras, que es pura presencia y materialidad, no podía sino decepcionar a Ramón Gaya, a su sentimiento de la pintura. Aquella modernidad con la cual pensaba ser bautizado a su llegada a París, le dejó en el alma tan sólo frialdad, pues se le hizo patente

(8) GAYA, RAMÓN: «Belleza, Modernidad, Realidad» (1961), en *Sentimiento y sustancia de la pintura*. Ministerio de Cultura. Comunidad Autónoma de Murcia (1989), pág. 86.

(9) GAYA, RAMÓN: «Sentimiento de la pintura» (1959), en *Obras completas*, op. cit., págs. 17-19.

(10) *Ibidem*, pág. 27.



que aquél era un arte sin fe y sin creencia, un arte que inmerso en el grito ensordecedor de una época sorda había voluntariamente quebrado, roto el delgado hilo que aún le mantenía unido a la vida. Cubismo, puntillismo, realismo o cualquier otra forma de ismo, no representaron para Ramón Gaya más que trágicas manifestaciones de la profunda sordera de una pintura que, convertida en muro, no puede escuchar ese sentimiento originario, vital para su existencia, empeñados como están en atravesar, enrejar, el tejido de la pintura. Sentido de lo original y primigenio, que por otra parte, se revela como el único capaz de rescatar al movimiento moderno de su inexorable destino formalista y estetizante.

Estas declaraciones y otras afines, ha convertido a Ramón Gaya, en un artista particularmente sospechoso a los ojos de los representantes del vanguardismo *avant la lettre*. Sin duda, ha dicho unas cuantas impertinencias sobre algunos santones de la pintura; calificó a Juan Gris y –en general a todos los artistas pertenecientes al cubismo– como pintores sordos, mudos y opacos; definió el arte del Picasso cubista como el producto de un genio con fuerza, talento y poder, pero no como el resultado de un auténtico pintor. Y, por último, llamó a las tendencias abstractas, arte pornográfico, en la medida que es un arte separado de la vida. Bien, suficiente para escandalizar. Pero, sorprendentemente, Ramón Gaya no hizo sino diagnosticar, unos cuantos años antes del reconocimiento de la crisis de las vanguardias, la quiebra de la promesa de felicidad que el arte moderno –contradictoria y paradójicamente– había anunciado desde la irrenunciable autonomía de la obra de arte. Es su fino oído, y no un supuesto conservadurismo, lo que explica este análisis precoz, pues el oficio de pintor se limita a eso: “a escuchar humildemente a la pintura” y dejar orgullosa señal de haberla escuchado, eso es todo” (11). El resultado, así, es el silencio vivo y activo de la creación.

Apenas es necesario señalar que, Ramón Gaya, al ser crítico con una determinada forma de modernidad, al negarla, forzosamente confirma su propia modernidad. La crítica de Ramón Gaya es un rechazo de la obra de arte entendida como objeto; de la pintura entendida como un fin en sí mismo. Pues el arte, en la consideración de este pintor murciano, no puede ser sino puente, mediación. Nunca lugar de estar, sino tránsito. En este sentido, modernidad es vigor, salud, vida que abarca presente y pasado, lo antiguo y lo moderno. Lo moderno, “lo único que puede ser moderno, es dependencia legítima de lo antiguo, subordinación libre y natural a lo antiguo, a lo anterior” (12), puesto que lo antiguo, la tradición no es “como suele pensarse, un viejo modo de ser... sino el nervio central del ser mismo... es savia materna, médula interna que lleva y conlleva

(11) *Ibidem*, pág. 27.

(12) GAYA, RAMÓN: (Belleza, Modernidad, ...), op. cit., pág. 86.



el propio ser, sino... antigüedad original, vital, presente y perenne» (13). Ramón Gaya no quiere desentenderse, renunciar al “viejo y lejano manantial” que da vida a la obra de arte. Su modernidad, por tanto, se manifiesta, precisamente, no en la aceptación de una temporalidad que privilegia lo contemporáneo, lo inmediato, sino en el lazo que establece con una tradición que sabe y reconoce como propia y personal. Tradición que clava sus más profundas raíces en la pintura española, pero que será contemplada bajo el prisma acuoso de la pintura veneciana.

Sobre la Venus cochambrosa de Venecia o el manchado cuerpo de la pintura

Según relata Ramón Gaya, en el *Sentimiento de la Pintura*, callejeando por “el apretado laberinto de Venecia”, tuvo una visión del ser de la substancia interior de la pintura, que determinaría su ulterior comprensión de todo el arte, pasado o presente. En un atardecer entre las aguas espesas de los canales, le 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 vería ya más como cualquier 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” (14). Esa materia primera que distinguía a la pintura de las otras artes, era a no dudarlo, líquida, de naturaleza acuosa.

Remontándose a la filosofía griega de la teoría de las cuatro substancias primarias de la naturaleza, Ramón Gaya adjudica un elemento a cada una de las artes, que quedarían de esta forma caracterizadas. Así, el sentimiento propio del escultor sería la tierra, “maternal y ciega”; el del poeta, el vívido soplo de Aire, “lleno de una metafísica balbuceada, entrecortada”; el del músico, el Fuego, “el más fantasmal de los cuatro elementos... aunque visible, no acaba de ser una presencia absoluta y, sobre todo, no logra... permanecer”. Por último, el del pintor sería el Agua: “El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de convertirse en pintura es... especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad... que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, ese Agua escondida como un tuétano” (15). Matriz del sentimiento de la pintura, el Agua como principio húmedo de su ser, no podía contemplarse, comprenderse más que en las irreales lagunas de Venecia.

Estos cuatro elementos de la Naturaleza, los denomina Ramón Gaya: “puertas vivas”, puesto que su función es poner en comunicación la realidad substan-

(13) GAYA, RAMÓN: (Pedro Serna II) en *Sentimiento...*, op. cit., págs. 15-19.

(14) GAYA, RAMÓN: «Sentimiento de la pintura», op. cit., pág. 29.

(15) *Ibidem*, págs. 35-36.



cial y el sentimiento del hombre. Auténticos agujeros de lo imaginario, permiten al artista entrever la materia última de la que no son originarios y de la cual procede todo germen auténtico de su creación. Intuición esta última sobre el proceso artístico que recuerda extraordinariamente a la teoría de la imaginación matérica de Gaston de Bachelard. Semejanza que podemos comprobar cuando el filósofo afirma que los cuatro elementos, que secularmente han servido para pensar el universo, son también los principios de la creación artística. En unos términos que no desdeñaría Ramón Gaya, Gaston Bachelard afirma que “cuando se ha encontrado la exacta pertenencia de la obra de arte a un fuerza cósmica elemental, se tiene la impresión de que se descubre una *razón de unidad* que refuerza la unidad de las obras mejor compuestas” (16). Sólo la “imaginación que sueña materias bajo las formas”, permite suministrar al pintor una auténtica substancia poética y artística de la creación.

En este sentido, Ramón Gaya, consciente o inconscientemente, se inspira en una tradición mítica antiquísima. Su concepción del Agua como substancia primera de la pintura, responde al símbolo, al arquetipo de la purificación y regeneración del espíritu de las cosas. Mircea Eliade señala que las aguas “simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son *fons et origo*, depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y sostienen toda creación” (17). Médula interna de la creación artística, el agua, como fundamento de lo pictórico, será identificada con Venecia, con la pintura veneciana.

Lo veneciano, más exactamente que escuela veneciana, quiere decir para Ramón Gaya, propiedad “fija”, concavidad materna y húmeda de la pintura. De este único y central manantial, arrancan las dos grandes líneas del *fluir pictórico* en la historia del arte occidental: por una parte, el del sentimiento, por otra, el de la expresividad. Para Ramón Gaya: “Giotto abre, sin duda, el cauce expresivo, mientras que Carpaccio parece abrir el de un sentir inmóvil, interior, silencioso. El expresivo me conduce, después de algunas peripecias, a Goya y, más tarde, a Van Gogh; el del sentimiento, como un agua escondida, me lleva, pasando por Tiziano, hasta Velázquez y después hasta Constable” (18). Esta última, la línea pictórica del sentimiento, nos permite comprender mejor la diferencia, que establece Ramón Gaya, entre arte y creación. Diferencia que explica a su vez, las aparentemente chocantes calificaciones de Tiziano y Velázquez como creadores, mientras que un Leonardo, Rafael o, incluso, Goya, son “tan sólo” artistas.

En el espléndido ensayo *Velázquez, Pájaro Solitario*, Ramón Gaya restituye el término arte a su sentido primitivo, tal y como se entendía en la antigua Gre-

(16) BACHELARD, GASTON: «El pintor aido por los elementos», en *Derecho de soñar*. México, Fondo de Cultura Económico, 1985.

(17) ELIADE, MIRCEA: *Imágenes y simulados*. Madrid, Edit. Taurus, 1986, pág. 165.

(18) GAYA, RAMÓN: «Sentimiento...», op. cit., pág. 23.



cia. Es decir, arte como *tekné*, como habilidad o destreza del artesano que conoce mediante reglas y leyes su oficio. Para lo “otro”, para aquello que está más allá del arte, que es “un no arte ya”, reserva el término creación. El artista creador, dice Ramón Gaya: “poco a poco irá como renunciando a su acalorada actividad artística y dando paso a la naturaleza, a la subterránea naturaleza, es decir, entregándose a una especie de mansedumbre creadora, de pasividad creadora” (19). Ejemplo máximo de este tipo de creador, será Velázquez, en su despego por la obra terminada, en su ascensión del “voluptuoso barrizal del arte”, en su no hacer, musical y apagado.

El creador, por tanto, se alejará del hacer, para progresivamente acercarse a la substancia desnuda del ser, dice Ramón Gaya, ya sin “la adherencia postiza de la obra, de la puerilidad de la obra”. Poco le falta para ver en la ejecución, en la materialización del cuadro, de la obra ya hecha y terminada, una excusa prescindible, una interferencia entre el artista y ese “más allá” del arte. Ramón Gaya parece querer desarraigarse del “fondo oscuro sensorial” que, por el contrario, reclama María Zambrano para la pintura, la más metafísica de las artes, pero también la más sensual. Pero sucede que Ramón Gaya no ha visto a Zurbarán, al que considera, junto a Murillo, Valdés Leal, etc., representante del “suculento barro castizo, ciego” (20) de la pintura española. No así, María Zambrano que reconoció en él, el canon más auténtico de nuestra pintura que “por pura y alta que sea, por perfecta que sea su acuidad, reposa siempre sobre el fondo originario del sentir corpóreo, de la indiferenciada sensación de lo corporal” (21). Zurbarán expresa el inevitable combate y pacto que la pintura realiza entre la luz y la sombra, para alcanzar su más intensa plenitud.

El diálogo que, hasta aquí, han mantenido Ramón Gaya y María Zambrano, de y en la pintura se torna difícil, se separa, pues los dos obedecen a llamadas igualmente ancestrales y diferentes: una hacia la diafanidad evanescente de la luz, otra hacia la mágica oscuridad de las tinieblas “donde los cuerpos tienen más intensidad que en la luz” (22). Por esta razón, cuando los dos miren hacia Venecia, donde Ramón Gaya ve el espíritu de las aguas emergentes, como venus de la pintura, María Zambrano contemplará el rojo de las velas (23), la tierra cocida rojiza, “ese color planetario de las espaldas de los trabajadores de los puertos, de los vasos griegos”, el color sin más.

(19) GAYA, RAMÓN: *Velázquez, pájaro solitario*. Madrid, Edit. Trierte, 1984, págs. 32-33.

(20) *Ibidem*, pág. 59.

(21) ZAMBRANO, MARÍA: «España y su pintura», en *Algunos lugares...*, op. cit., pág. 86.

(22) *Ibidem*, pág. 86.

(23) «El calor»... (1954), en *Algunos...*, op. cit., pág. 43.

