

Fundamentos estéticos del pensamiento de Ramón Gaya

Inmaculada Murcia Serrano

Universidad de Sevilla

146

Resumen

En el año de conmemoraciones del nacimiento del pintor murciano Ramón Gaya (1910-2005), se vuelve necesario estudiar su obra gráfica y escrita. La segunda ha sido desatendida hasta ahora pese a la sugestión que la caracteriza y pese a su importancia en la historia de la estética española contemporánea. En este trabajo, se intenta, precisamente, suplir esa deficiencia exponiendo algunas reflexiones acerca de sus fundamentos teóricos, para lo cual se presta especial atención a la afinidad de ideas que Gaya compartió con Juan Ramón Jiménez y a la distancia que acusó con respecto a la estética de José Ortega y Gasset. A partir de estas comparaciones, pueden comprenderse algunas de las expresiones más características de su pensamiento, como la diferencia entre *arte artístico* y *arte creador* o la postulación del *agua* como sentimiento de la pintura.

Abstract

In the year of commemorations of Ramón Gaya's birth (1910-2005) it becomes necessary to study his graphical and written work. In spite of its suggestion and its importance in the history of the Spanish contemporary aesthetics, his written work has been disregarded till now. In this work, I try to replace, precisely, this deficiency stating some considerations over his theoretical foundations, paying particular attention to the affinity of ideas that Gaya shared with Juan Ramón Jiménez and to the distance that he accused with José Ortega y Gasset. His most typical expressions, as the difference between *artistic art* and *creative art* or the postulation of the *water* as feeling of the painting, can be understood from these comparisons.

I

La obra escrita de Ramón Gaya constituye un referente de la estética española del siglo xx que, sin embargo, aún está sin descubrir, y que necesita, por eso, un respaldo académico que la ubique en el lugar que se merece. No voy a analizar aquí los motivos del desconocimiento que a tal respecto existe, todavía hoy, entre los filósofos y los estetas, pues me parece que son más o menos evidentes. Quiero tan solo resaltar que, posiblemente, uno de los factores que más ha podido influir es el hecho de que el artista fuera un autodidacta, un escritor poco sistemático y poco riguroso, que carecía de un planteamiento intelectual ordenado y de una intención explícita de construir una estética. Esa tarea parece, más bien, propia de los filósofos de profesión y de los profesores de estética, pero no de un pintor que, como él mismo reconocía, escribía cuando lo que quería expresar no podía comunicarlo pictóricamente. En efecto, la escritura tenía en su vida un papel secundario, siempre a la sombra de su obra gráfica, y, tal vez por ello, los textos que nos dejó han sido percibidos como apostilla o comentario a pie de página de una obra creadora de naturaleza esencialmente plástica. Sin embargo, soy de la opinión de que ese carácter secundario lo vuelve más atractivo; que su aparente insignificancia permitió a Gaya concebir su reflexión a través de un tratamiento ligero y muy español, que hemos convenido en denominar *ensayístico* y que hace de él un experimento mental sin vocación de conclusión, pero colmado de intuiciones que podían haber conducido a la construcción de una estética en sentido más rotundo. Y es que la precariedad con la que fueron concebidos sus ensayos (y hablo de precariedad para aludir, también, a la fragilidad de una palabra que, en el caso de Gaya, se escora además hacia la poesía), preserva las promesas de todo lo que es en potencia, de todo lo que, a partir de ahí, puede nacer. Y así es: en esos textos se encuentra recogida, en una bellísima exposición, la voz profunda de un refinado conocedor del arte y de un hombre nacido para la comunicación de la experiencia estética.

¿Se puede entonces hablar en su caso de una auténtica reflexión de esta naturaleza? Mi opinión es que sí, siempre que lo expliquemos con detenimiento. Una buena forma de hacerlo pasa por analizar el papel que el propio autor atribuyó a la estética, esa disciplina que naciera en el siglo xviii con el propósito de lograr un espacio

de autonomía en el contexto general del pensamiento filosófico ilustrado mediante la legitimación de una facultad humana desahuciada por el racionalismo continental, la sensibilidad o el sentimiento.

II

De la lectura de los textos de Ramón Gaya sobre la legitimidad de la estética se deduce, en primer lugar, algo que debería llamar nuestra atención: que la estética constituye una materia de estudio incompetente para entender el arte, un curioso comentario habida cuenta de la asociación inmediata que tendemos a hacer entre arte y estética.

El argumento sobre el que levanta el pintor esta crítica se apoya en la creencia de que el arte, la religión y la filosofía surgieron del mismo “manantial”, pero que su devenir histórico los diferenció y los condujo por derroteros diferentes¹. Aquí tenemos ya ese inagotable “manantial” del que tanto escribiera Ramón Gaya, ese surtidor de creaciones u oasis del artista del que tanto jugo sabría extraer en sus textos sobre el agua y la pintura veneciana. Se trata de un manantial original, de cariz idealista, que hace volver, una y otra vez, la mirada de Gaya hacia lo primigenio, hacia el origen o *arjé*, en donde todo está en ciernes y no es más que indicio, proto-ser, signo balbuciente de lo que algún día será. A sus ojos, el arte, la religión y la filosofía, en su afán de exclusividad, o sea, de *exclusión*, se apartaron del manantial para hendir los cauces de la especialización y de la autonomía, alejándose así de un origen común que les suministraba antaño el *agua* de la vida. Para él, los tres ríos nunca más pudieron volver, olvidaron el camino de vuelta y, a resultas de su soberbia, pagaron el precio de encontrarse, cuando quisieron regresar, con un origen desconocido, con un extraño al que hubieron de hacer frente sin las armas adecuadas. Para Gaya, la *deslumbrante* filosofía, al indagar en la esencia del arte, es decir, al *alumbrar* a la

¹ Gaya, Ramón, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Pretextos, Valencia, 1996, pp. 21-22. Salvo que se indique lo contrario, las citas de Ramón Gaya serán extraídas de la edición de Pre-textos de su *Obra Completa* (tomo I, Valencia, 1990; tomo III, Valencia, 1994; y tomo II, Valencia, 2002). Para evitar repeticiones las referencias literales se citarán con las siglas O.C., seguidas del tomo al que pertenecen y de las páginas correspondientes.

estética, se *deslumbró*, y fue a dar con un embalse que no era sino el de la extrañeza, el de la incomunicación y el de la otredad absoluta:

“Acaso la filosofía, en su obsesión por la luz, aferrada, condenada, autocondenada a ese noble delirio suyo de la luz, no ha podido, como en cambio pueden la religión y la creación, *detenerse a tiempo* entre tal o cual santa zona de oscuridad, esas zonas que aguardan con tanto celo algunas muy evidentes verdades indemostrables, y que, claro, no pueden ser tocadas, analizadas, iluminadas, sino tan solo *percibidas* en la oscuridad”².

Al igual que otros escritores de su generación —pienso especialmente en María Zambrano—, Ramón Gaya poseía una estrecha consideración de la filosofía, y mantuvo por eso con ella una actitud que podríamos calificar de distanciada e incluso reprobadora³. Entre el afán filosófico, de cariz ilustrado, por la luz y la claridad, y el oscuro “manantial” del origen, en donde se encuentran esas “evidentes verdades indemostrables”, no podía sino producirse un infructuoso conflicto que abocaba al pensamiento a la esterilidad. Para el pintor, la filosofía, en su derivación estética, se topaba así, al indagar sobre el arte, con un muro de contención cuyo efecto inmediato era la detención de sus pesquisas en la parte superficial, esa que Gaya terminaría denominando, genéricamente, “arte artístico”. Armada de un lustroso andamiaje conceptual y técnico, la estética filosófica creería vanamente haber arribado al fondo de la cuestión.

Como no es difícil detectar, el pintor identifica arte y estética y, más aún, entiende la última, directamente, como una filosofía *del* arte, en el sentido objetivo del genitivo. Algunas de sus declaraciones así lo corroboran: “De tan extravagante situación debió surgir, sin duda, la idea de una Estética, de una ciencia adjunta, especializada en bellas artes, en bellos oficios, en bellas emociones”⁴. La estética —como la crítica de arte— sería, pues, a la filosofía como el cauce desviado *artificialmente* del río del pensamiento, es decir, como la especialización de la especialización, o, por decirlo con la imagen platónica, como la copia de la copia, doblemente degradada del ma-

nantial original; un cauce artificial cuyas aguas, bien empantanadas, ya nada tienen que ver con las frescas y saludables que brotan *naturalmente* del manantial.

Crear que desde el dique estético se puede hablar sobre el arte es, entonces, como pensar que es posible verter el océano en un vaso de agua. Por eso, la actitud del esteta supone, para Gaya, una “tonta voluptuosidad”, una “diversión”, un “refugio” y hasta un “aburrimiento”⁵. La “extravagancia” de la estética radicaría en su vana pretensión de apresar filosóficamente el arte; por decirlo en palabras de Ortega, “de elucubrar sobre la cuadratura del círculo”⁶. Lo que hace la estética en su *artificialidad* es, pues, solidificar el arte vertiendo su vitalidad *fluyente* en unas aguas muertas. Por lo tanto, Gaya no puede haber construido una estética o una filosofía del arte que amenace con derruir los cimientos últimos —o primeros— de esta reflexión.

Si lo miramos desde este punto de vista, así es. Sin embargo, a su propuesta de definición de la estética filosófica se le puede oponer una alternativa, implícita en sus planteamientos, que sirve para convertir sus propios ensayos en ejemplos de una reflexión que entra genuinamente en el seno de esta disciplina y que comparte, en consecuencia, con ella las preocupaciones que más la particularizan.

III

Recordemos que, en sus orígenes, la estética no constituyó una reflexión que girara en exclusiva alrededor del arte, como insinúa Ramón Gaya y como muchos se empeñan en creer. La estética instituía, más bien, un saber de márgenes en el que la obra de creación tan solo representaba un objetivo más entre otros. El principal propósito de la disciplina fue de hecho, durante la Ilustración, la legitimación de la sensibilidad estética, la búsqueda de una legalidad para el sentimiento que permitiera otorgar voz a la única facultad humana que todavía no había adquirido los derechos fundamentales del pensamiento. Precisamente y al contrario de lo que opinara Gaya,

² *Ibid.*, pp. 22-23.

³ Véase por ejemplo, O.C., t. I, p. 51.

⁴ Ramón Gaya, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, *op. cit.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ Ortega y Gasset, José, “Adán en el paraíso”, en *Obras completas*, t. II. 1902-1915, Santillana, Fundación José Ortega y Gasset, Centro de Estudios Orteguianos, Madrid, 2004, p. 62.

sancionar la sensibilidad pasaba por independizarse de la filosofía. *Nacer* es abrir un espacio de la *autonomía*, despejar el horizonte y encontrar en él un hueco en el que aposentarse. Y eso es lo que ocurrió con la estética en el siglo XVIII. Esta ciencia no es, pues, propiamente hablando, una derivación de la filosofía, sino una nueva compañera de viaje, más joven, pero independiente, en la cuestión del saber. Y crucial, además, en el propio desarrollo del pensamiento filosófico, estancado, en aquellos momentos, en un cisma sin visos de solución que incompatibilizaba la moral y el conocimiento, la naturaleza y la libertad. La estética habría de ser, justamente, la bisagra que uniera el hiato infranqueable que existía —o así se percibía—, entre esos dos ámbitos abocados a la incomunicación. Eso es lo que se propuso Kant cuando hizo del juicio reflexionante el modo de articular la teleología de la naturaleza y la autonomía de la libertad, y cuando asignó al *juicio de gusto* (*Urteilkraft*) las mismas prerrogativas que ya tenía el de conocimiento: la potestad de formar parte de la filosofía trascendental⁷. Y así lo quiso también Schiller, al convertir la educación estética del hombre en el camino privilegiado para superar la escisión acometida por la Ilustración sobre el carácter racional y, al mismo tiempo, sensible del ser humano⁸.

Cuando Gaya escribe de manera tan desdenosa sobre la ciencia de la belleza (sobre el *ars pulchritudine cogitandi* del que escribiera Baumgarten), al tiempo que practica una continua reflexión de carácter estético, parece que estuviera reivindicando algo así como una estética *sin filosofía*, una manera diferente de acercarse al arte que desestime las premisas, los razonamientos o los conceptos más o menos adecuados en los que subsumir la creación. Al proceder de esta manera, Gaya muestra desconocer una historia de la estética de sobra estudiada, en el seno de la cual esa reivindicación, como hemos visto someramente, ya tuvo lugar. Por eso, es posible decir que sus propios escritos constituyen, en realidad,

un ejemplo más de las preguntas y las soluciones planteadas desde sus orígenes por esa nueva disciplina ilustrada; más aún, podemos considerarlos como una estética *puesta en funcionamiento*, practicada mediante el juicio de gusto y expresada en un lenguaje de marcado cariz poético. De ahí que se haya valorado tanto la capacidad que tenía el pintor de enseñarnos a mirar y de hacerlo, además, sin interponer conocimientos sobre el objeto de contemplación. En el libro que he escrito sobre este autor, me he atrevido a ir más allá y calificar metafóricamente su método de *inductivo*⁹, en el sentido de que el pintor, a la hora de describir sobre la experiencia estética, se coloca frente al objeto de la representación —que puede ser una obra de arte o un paisaje—, lo observa detenidamente, y de su *sentimiento* extrae después las categorías y términos que más repite en sus ensayos, precisamente los que modelan su reflexión teórica sobre el arte. Por ejemplo, no se puede entender lo que significa en su obra *arte artístico* sin conocer primero el juicio que hizo Gaya sobre la pintura de Vermeer o de Leonardo¹⁰; ni tampoco se puede comprender el carácter soteriológico que atribuye al creador sin antes analizar los párrafos dedicados al *Niño de Vallecas* en el famoso ensayo *Velázquez, pájaro solitario* (1963).

Así pues, estética en estado puro y estética, además, en proceso, en funcionamiento, no vertida sobre sí, sino atendida a lo que originariamente le corresponde: la legitimación y el ejercicio de la sensibilidad.

Esto es lo primero que uno puede intuir cuando lee los textos de Gaya y, posiblemente, es esto lo que más nos gusta de ellos. Sin embargo, se puede ir más allá y explorar los fundamentos teóricos, heredados y originales, en los que hace descansar este escritor sus juicios estéticos. A este respecto, hay que resaltar que Gaya no es, como tantas veces se ha dicho, un *pájaro solitario* que mire desde un páramo las obras de creación, y que desde su isla inhabitada comunique a los otros su experiencia. Veremos, al final de este trabajo, en qué sentido podemos atribuir a este

⁷ Véase la carta que Kant remitió a Reinhold del 18 de diciembre de 1787, que aparece citada por Manuel García Morente en el Prólogo a su traducción de la *Crítica del Juicio* (Espasa-Calpe, Madrid, 1977). En ella se afirma que las facultades del espíritu son tres: la facultad de conocer, el sentimiento de placer o dolor y la facultad de desear. A ellas dedica cada una de las Críticas, pero reconoce que la última es un intento por armonizar las otras dos.

⁸ Véase Schiller, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990, trad. Kaime Feijóo y Jorge Seca, edición bilingüe.

⁹ Desarrollo esta tesis en mi libro *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya* que publicará en breve la editorial sueca Peter Lang.

¹⁰ Véase, para el caso de Vermeer, el ensayo "Holanda y sus tres pintores" (1957), en O.C., t. I.; y para Leonardo da Vinci, "El sentimiento de la pintura" (1959) en O.C., t. I y "El inventor de *La Gioconda*" (1963), en O.C., t. II.

pintor la bella metáfora de san Juan de la Cruz de la que él mismo se apropió para describir la obra artística de Velázquez. Digamos por ahora que Gaya fue un hombre español, del siglo xx, que vivió en una de las épocas más convulsas, tanto a nivel político como artístico o filosófico, de la historia reciente de nuestro país. Y que no vivió aislado de ese contexto inicial, ni tampoco, aunque a veces lo deseara, del que se encontró después en otros países una vez exiliado. Gaya tampoco fue ajeno a las novedades biográficas sobre arte y estética que se sucedieron en su época, y leyó, con total seguridad, algunas que marcaron de forma determinante su manera de pensar. Las más importantes son, desde mi punto de vista, la poesía de la generación del 27, los escritos de José Ortega y Gasset y de otros críticos de arte de su época, y, sobre todo, la obra poética y metapoética de Juan Ramón Jiménez. En ellos encuentra su aposento la estética *sin filosofía* de Ramón Gaya. Ellos constituyen, por tanto, su formación intelectual, lograda, sin dudar, de manera autodidacta y poco estructurada, pero arraigando con fuerza en una sensibilidad nacida para exhibirse. A todos ellos debemos dirigir la atención si queremos explicar cuáles son los fundamentos últimos de su obra ensayística.

150

IV

Hay que tener en cuenta que el pintor murciano entabló relación con muchos de los miembros de la generación del 27. A pesar de ser más joven, la diferencia de edad no obstaculizó el inicio de una amistad que hubo de cristalizar cuando la coyuntura lo permitió. Y eso ocurrió en 1925, año en que, después de conseguir el título de doctor, el poeta Jorge Guillén oposita a la cátedra de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Murcia y se traslada a vivir, por cuatro años, a esa ciudad¹¹. En la fecha que da nombre a la generación, cuando Gaya tiene solo dieciséis años, conoce, además, a una de las personalidades relacionadas con el grupo que más influencia habría de ejercer sobre su obra. Me re-

fiero a Juan Ramón Jiménez, albacea de la “joven literatura” española¹².

A caballo entre los del 27 y su mentor, Gaya devora la poesía de su tiempo y se atreve a poner por escrito sus impresiones. Existe un texto algo tardío que resulta en este sentido sintético de su postura y muy revelador, aunque pueda parecer a un tiempo sorprendente. Se trata del “Epílogo para un libro de poemas de José Bergamín” (1973), en donde, más que fervor por la poesía del grupo, lo que encontramos es una crítica reprobadora e incluso, en algunos momentos, despiadada de la obra de determinados miembros del veintisiete. Gaya afirma que, salvando alguna excepción, los poetas de esa generación no hicieron otra cosa que concebir una literatura vacua y veleidosa con la que, a la sombra de dos deslumbrantes personalidades —Lorca y Alberti— se logró popularizar una poesía “gratuita”, “cantarina” y “completamente inútil”, un auténtico “canturreo vacuo”¹³ que obstaculizaba el camino de retorno a la esencia del arte; al manantial. No voy a detallar en este momento la crítica concreta que hizo el pintor de la poesía de cada uno de los representantes de dicha generación. Remito al lector al texto mencionado. Tan solo quiero indicar que el término “esteticismo”, que Gaya utiliza una y otra vez, resume en una sola palabra lo que de esa poesía le disgustaba.

Tal y como lo usa el pintor, el concepto puede identificarse con el ideal purista del 27, un purismo poético desemejante al que concibió Henri Bremond y que secundó en España Juan Ramón Jiménez. Recordemos brevemente que, con el término “pureza”, Bremond aludía a una especie de gracia poética originaria, que resultaba imposible de codificar o formalizar; por el contrario, Paul Valéry, al que se le adjudica el patrocinio estético del 27, se refería con ese mismo término a un tipo de desnudez preocupada, más bien, por liberarse de los asuntos de la psique, la sociedad o la política, y que, una vez erradicados, podían dejar paso a una poesía convertida en lenguaje autorreferencial desde el que cantar, sin más preocupación, la belleza del mundo¹⁴. Se ha dicho muchas veces que la asun-

¹¹ El propio pintor ha reconocido que su vinculación con el veintisiete deriva de su amistad con Jorge Guillén: “Mi enlace con esa generación creo que se debe a la circunstancia de encontrarse entonces en la Universidad de Murcia Jorge Guillén.” Cit. Dennis, Nigel: *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, Pretextos, Valencia, 2007, p. 44.

¹² Véase, para esta relación, la Introducción de Nigel Dennis a Gaya, Ramón: O.C., t. IV.

¹³ O.C., t.I, p. 204.

¹⁴ Cfr. Cano Ballesta, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.

ción generacional de este otro ideal de pureza desembocó en una especie de virtuosismo técnico, de cariz lúdico e ingenioso, que descansaba sobre la fuerza de la imagen y de los signos y sobre el carácter arquitectónico o formalmente constructivo del poema, bien despojado, en efecto, del sentimentalismo decimonónico y de los éxtasis del corazón aturdido o exaltado. De ahí que haya resultado tan fácil identificar esa poesía con las ideas que contiene el ensayo de Ortega titulado *La deshumanización del arte*¹⁵.

A esta formulación de la poesía pura es a la que, desde mi punto de vista, Gaya denomina unitariamente “esteticismo”, un término, en su caso, peyorativo, desde el que interpreta con tanto desdén los que para él constituyen verdaderos “excesos” del 27. Podemos pensar entonces que, frente al “esteticismo” generacional y en coherencia con su anhelo de regresar al manantial, Gaya anhela otro tipo de desnudez o de pureza que ha de entenderse como un contrapunto a la reivindicada y practicada por los poetas españoles de su juventud. Si leemos sus ensayos, nos percataremos en seguida de la recurrencia de una serie de preocupaciones que difieren, en efecto, del purismo de esa generación, y que inclinan su búsqueda hacia otros derroteros. Gaya no quiere hablar del arte o de la poesía en términos de ficción o de irrealidad, de microcosmos construido artificialmente, sino de la unión indisoluble que puede consumarse del arte y la vida, de la creación entendida como *encarnación*. No le interesa tampoco el virtuosismo técnico y preciosista en que se traduce, en última instancia, la práctica del poeta típico generacional. Toda técnica es para él artificio, es decir, algo forzoso y antinatural, semejante, por cierto, a los procedimientos de la crítica de arte, a cuya práctica dedicaría Gaya un libro de título revelador: *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Y sin embargo, Gaya busca, como el 27, la desnudez, el despojo de la hojarasca, el regreso al “manantial”.

¿Qué pureza es, pues, esta? En mi opinión, la clave se encuentra en la obra de Juan Ramón¹⁶. A

partir de 1923, el poeta onubense decide separarse ideológicamente del filósofo Ortega y Gasset al notar que, en su obra, se estaba produciendo un paulatino enfriamiento que dejaba paso a un formalismo vacío cuya mejor formulación habría de plasmarse en *La deshumanización del arte*. En este texto, Ortega había hablado, en efecto, de la evasión artística de las formas vivas y de las pasiones humanas, del carácter lúdico de la creación y de la intrascendencia del arte, todo un atentado contra un programa que Juan Ramón había desarrollado en paralelo con el primer Ortega y que creía modélico para los jóvenes poetas españoles; un programa, sin embargo, que, a la vista de lo que pusieron en práctica esos artistas y, en el nivel teórico, el mismo Ortega y Gasset, parecía abocado a desvanecerse.

La desnudez juanramoniana, heredera de la de Bremond, consistía, no en el vaciamiento sentimental, social o político del poema, ni tampoco en el esteticismo artificioso consistente en convertir el arte en el fin mismo del arte, sino en una búsqueda de cariz metafísico encaminada a hallar la esencia de la poesía. Desnudez es, en Juan Ramón, ontología artística, reflexión poética sobre su propio ser, realizada, además, no cerebralmente (filosóficamente), sino desde un corazón descubierto y en carne viva¹⁷. Desnudez, en Juan Ramón, significa también inevitabilidad creadora, poesía que brota espontáneamente del sentimiento, *al natural*, sin los ropajes de la técnica ni el recubrimiento del virtuosismo o de la habilidad del perito experto en poesía, verdaderos adornos triviales que desorientan al poeta en su peregrinaje de vuelta hacia lo original. Si para los miembros del 27, pureza significa dejar a la poesía en lo que más la singulariza formalmente, a saber, en el uso afinado de la palabra, en la construcción perfecta del poema o en su gratuidad e intrascendencia, en el caso de Juan Ramón, pureza no es otra cosa que sustancia poética, médula creadora del hombre que, más allá de sus habilidades, revierte sobre su corazón un impulso fatal que otorga *vida* y trascendencia a la materia¹⁸.

Mi opinión es que Ramón Gaya interiorizó las consignas de la pureza juanramoniana y que a partir de ellas elaboró, por negación con el 27, su propuesta estética. Para mostrarlo,

¹⁵ Véase Blasco Pascual, Francisco Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, p. 186.

¹⁶ Andrés Trapiello ha destacado también la simpatía que mostró Ramón Gaya con Juan Ramón Jiménez. Véase Trapiello, Andrés, “Ramón Gaya y sus poesías”, en *En torno a Ramón Gaya*, Los libros del Museo, Museo Ramón Gaya, Murcia, 1980, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷ Blasco Pascual, Francisco Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, *op. cit.*, p. 182-190.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 284-285.

repararé algunos de los tópicos de la obra ensayística del pintor y explicaré con ejemplos cómo se articula en su caso esta otra desnudez.

V

En el año 1959, Ramón Gaya publica el ensayo *El sentimiento de la pintura*. En él, plantea una bella intuición poética y de carácter abstracto acerca de la relación que existe entre el arte y la realidad, y la expresa a través de una serie de correspondencias que ponen en contacto íntimo cada una de las bellas artes con los cuatro elementos de la naturaleza, en el más genuino espíritu presocrático. Gaya dice que los cuatro elementos naturales constituyen las puertas por donde la realidad se abre paso hacia nosotros¹⁹. Concretamente, el sentimiento de la pintura sería el *Agua*, “una especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad”. El de la escultura se correspondería con el alma firme, de *Tierra* material y ciega. El sentimiento de la poesía sería el de *Aire*. Y el de la música, finalmente, se relacionaría con el *Fuego*, el más fantasmal de los elementos, que aun manifiesto, es incapaz de permanecer²⁰.

152

Con estas correspondencias intuitivas, el pintor no tiene otro propósito que reivindicar metafóricamente la primacía de la naturaleza sobre el arte, hasta el punto de hacer derivar al segundo de la primera. A partir de este momento, Gaya va a insistir en la idea de que es siempre la realidad la que quiere ser escuchada, y no el arte el que la fuerza a hablar, y que, para ello, la propia naturaleza dispone de cauces a través de los cuales manifestarse: la poesía, la pintura, la escultura y la música.

Mi opinión es que el pintor plantea esta —en sus palabras— “sospecha” de la relación existente entre las formas artísticas tradicionales y los cuatro elementos de la naturaleza para marcar distancias con respecto al “academicismo petrificado” de su juventud, es decir, con respecto al esteticismo, que en su opinión convierte el arte, más que en vehículo involuntario de transmisión de lo natural, en una especie de tarea forzada, prediseñada y sin claro propósito:

“Pero se nos había dado del arte y de las artes una imagen bien distinta. Un academicismo petrificado nos hacía partir siempre, no de unos sentimientos vitales, fatales, nuestros, sino de unas tareas artísticas preestablecidas, colocadas en la tierra no se sabe cómo, ni por quién, ni por qué, ni para qué, y de esas hospicianas y estafalarias tareas se nos conducía hasta sus diferentes cultivadores”²¹.

A diferencia de esta profesionalización gratuita del proceso creador, Gaya defiende el carácter *fatal* o *natural* del fenómeno artístico, especialmente, del que concierne a la pintura. Para él existe una especie de necesidad, anterior a la voluntad creadora, no solo de que el pintor conciba la obra que, sin remedio, ha de concebir, sino también de que la pintura remita inexorablemente a su manantial, al Agua, transparentando así lo que no duda en denominar un *sentimiento líquido*²².

Que Gaya relacione la esencia de la pintura con el elemento primordial del agua resulta, sin duda, interesante, entre otras razones, porque avala la tesis de que su estética aspira, según estoy defendiendo, a la desnudez. Pensemos que, filosóficamente hablando, en especial desde Tales de Mileto, el agua constituye lo originario por antonomasia. Tanto es así que se encuentra en el origen de toda vida y del pensamiento de la unidad de todo ser, y guarda al mismo tiempo una afinidad con lo trascendente por ser portadora del espíritu²³. Su cualidad móvil ha sido, además, fácilmente transferida al concepto de creatividad tanto divina como humana: esta implica un ir y sacar —*schöpfen*— de la fuente, un fluir, afluir o circular que se registran como connotaciones del concepto alemán de creación (*Schöpfung*)²⁴.

Pero la relación que Gaya establece entre el agua y la pintura puede esclarecerse también a la luz de los estudios sobre la *imaginación material* de Gaston Bachelard. Ha sido este pensador el que mejor ha detectado que el agua es, en su carácter transitorio, un *tipo de destino*, un destino, además, esencial que sin cesar transforma la

¹⁹ O.C., t. I, p. 34.

²⁰ O.C., t. I, pp. 30-35.

²¹ O.C., t. I, p. 30.

²² O.C., t. I, pp. 29-30.

²³ Keller, Hildegard Elisabeth, “III. Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX”, en Cirlot, Victoria y Vega, Amador (eds.): *Mística y creación en el siglo XX*, Herder, Barcelona, 2006, p. 89.

²⁴ *Ibid.*, pp. 88-89.

sustancia de los seres²⁵. Ha insistido también, a propósito del libro de Louis Lavelle *L'erreur de Narcisse*, en que el agua, frente al reflejo del cristal, *naturaliza* nuestra imagen, devuelve su inocencia a la propia contemplación y nos cerciora de que la imaginación continúa expectante²⁶. El reflejo del agua es, por eso, una especie de promesa de continuidad, de porvenir despejado que no descubre nunca una imagen cerrada e inalterable. Si a eso le añadimos el carácter de *pureza* que se le asocia, este elemento se convierte en uno de los ingredientes de la imaginación material más idóneos para transmitir las ideas de principio, de inocencia y de espera; de manantial original, si lo expresamos en términos de Gaya.

Cuando este pintor atribuye a la pintura una esencia líquida está, pues, queriendo indicar el carácter permanentemente inaugural, es decir, *puro*, que tiene una determinada forma de pintar, la auténtica desde su perspectiva, al tiempo que su dependencia intrínseca de la naturaleza, su origen y destino inexorables. Desde el principio de la pintura como “alma húmeda” se entiende ese origen desnudo que Gaya anda buscando en la creación y que deslegitima, por ejemplo, los saltos violentos sucedidos en la historia reciente del arte liderada por la vanguardia, a la que trata con tanto desdén²⁷. De ese principio originario solo surge una especie de fluir pictórico que se mantiene fiel, en su variación, a la esencia húmeda, y que llega, según el pintor, hasta el cubismo, curiosamente, la única de las vanguardias que practicó. Lo que de novedoso haya en ese fluir lo es sin querer, o, con sus palabras, por “fatalidad”²⁸. Ese fluir resulta, pues, inevitable, está inscrito en la propia pintura como origen y destino, y es independiente de la voluntad rupturista o innovadora del creador.

El sentimiento líquido de la pintura es, además, relacionado por Ramón Gaya con una escuela pictórica en particular, la veneciana. De hecho, la revelación de dicho sentimiento tiene

lugar ante la contemplación de un cuadro que pertenece, académicamente hablando, a la escuela mencionada. Según se lee en *El sentimiento de la pintura*, en su visita a Venecia —la ciudad líquida por antonomasia—, Gaya es preso de una especie de “embeleso” provocado por la contemplación del lienzo de Carpaccio titulado *Las cortesanas*. Ese embeleso es, en realidad, una proyección del que le ha causado previamente la propia ciudad, a la que el Gaya exilado llega, huyendo de un México que no le acaba de convencer, con la predisposición de encontrar experiencias distintas, más profundas y susceptibles de interpretarse como signos de una aurora artística y existencial:

“Yo no había venido a esta ciudad, sino a *tocarla*, y no como una reliquia o una llaga dudosa, sino a tocarla *como a un nido*, como a un principio. Y para tocarla así no por deleite, ni por incredulidad, ni por ciencia, sino por *servidumbre*, necesitaba llegar hasta su centro, hasta su vientre materno”²⁹.

Eso que Gaya anda buscando en Venecia, va a verse materializado en la obra citada de Carpaccio, en la que el pintor percibe, en sus palabras, un “palpitar válido”, primitivo y moderno al mismo tiempo, imbuido de un “silencio” y de un sentimiento que transforma lo que en él hay de observación humana en pura poética³⁰. Para Gaya, se trata de un cuadro final que termina, no una época, sino una “sordera” de la pintura, y que marca el punto de inicio después del cual ya nada volverá a ser igual; a partir de ese momento, dice, se empezará a oír de nuevo la “musicalidad de la vida”³¹.

La contemplación de este cuadro le sirve a Gaya de pretexto para reflexionar de forma más abstracta sobre la pintura veneciana, a la que va a transformar de corriente histórica en categoría artística. *Las cortesanas* de Carpaccio originan, para él, la práctica esencial de la pintura y constituyen el centro en torno al cual gira la idiosincrasia de la escuela pictórica de Venecia, a partir de ahora, la Pintura desnuda sin más. Desde este momento, el pintor escribirá sobre *lo veneciano* como hipóstasis de la esencia o del sentimiento de la pintura, como su “manantial” u origen:

²⁵ Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, trad. Ida Vitale, p. 28.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ Para la opinión que le suscitó a Ramón Gaya la vanguardia, recomendando la lectura de los siguientes ensayos: “Picasso, trébol de cuatro hojas” (1934) en O.C., t. II; “Holanda y sus tres pintores” (1957), en O.C., t. I; *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, op.cit.; “Carta a un Andrés” (1978) en O.C., t. II; “Juan Gris” (1987) en O.C., t. II; y “Fragmento de una carta a Juan Guerreño desde París en 1928” (1928), en O.C., t. II.

²⁸ O.C., t. II, pp. 10-11.

²⁹ O.C., t. I, p. 19.

³⁰ Cit. Dennis, Nigel, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit.

³¹ O.C., t. III, pp. 35-36.

“Lo veneciano —que los historiadores registran como una transformación y evolución que sufre y goza la pintura— resultaba ser propiedad *fija* de la pintura, algo que encerraba y llevaba desde antes, que no podía adoptar en tal o cual momento, ya que había sido suyo siempre”³².

Pensemos que, al categorizar la propia escuela pictórica de Venecia, esta deja de ser un mero episodio de la historia del arte para convertirse en criterio estable de valoración. En consecuencia, *lo veneciano* se torna, a partir de entonces, la pauta que aplicar a la contemplación en el momento de proferir juicios de gusto. La primera consecuencia que se sigue es que Gaya va a ver necesario desaprender lo aprendido de los historiadores del arte en relación con dicha escuela, empezando por poner entre interrogantes la existencia misma de una corriente pictórica veneciana, con origen y final, que pueda describirse en términos estrictamente formales³³. Por el contrario, al estar situado cerca del manantial, es decir, en la desnudez pictórica, *lo veneciano*, se detectará trascendiendo su mero “aparecer”³⁴, el *estilo* del artista, y alcanzado con la sensibilidad proyectada en escorzo algo que se sitúa al otro lado del pigmento, su alma húmeda. De esta manera, Gaya cree estar descomponiendo los falsos encasillamientos de los historiadores —lo que él llama el “tablero de la historia del arte”—, y proponiendo la posibilidad de vislumbrar, en las obras de artistas de todos los tiempos, la perenne reaparición de lo pictórico original³⁵. *Lo veneciano*, por tanto, recorre transversalmente en un plano meta-pictórico la historia misma de la pintura, y permite calificar como tal a todos aquellos artistas que supieron obedecer al destino acuoso de su arte. Gaya siempre situará en la cúspide de esa *otra historia del arte* a creadores como Juan Van Eyck, Nuno Gonzalves, Giotto, Bellini, Rubens, Velázquez, Goya, Constable, Van Gogh, Bonnard o Tossi³⁶. Todos ellos ahorman el verdadero cauce del río pictórico nacido en el

manantial, un “fluir natural” que se filtra por las grietas de los diques erigidos por los historiadores, los críticos y los filósofos, y que va horadando una serie de cuencas de doble dirección que permiten el contacto ininterrumpido del artista con el manantial primigenio, su avance y retroceso a la a la búsqueda del origen y el destino de la pintura. Por eso no tiene sentido hablar de progreso en el arte:

“Yo creo que en el progreso de la creación artística, la ciencia es posible que avance, pero el arte sigue estando en el mismo sitio que estaba, en las cavernas. Es más, o está en el mismo punto, o no es nada”³⁷.

Y, por eso, la historia del arte está aquejada, como la crítica, de una ausencia flagrante de *naturalidad*.

VI

Pero pasemos a otra cuestión. Podemos decir que la dicotomía conceptual más conocida de los escritos de Ramón Gaya es la que diferencia *arte artístico* y *arte creador* o, en términos generales, *arte* y *creación*. El pintor establece también esta diferencia sobre los ecos que, a la altura de los años 50, le llegan todavía de sus coqueteos juveniles e infructuosos con la poesía pura y con la ideología estética del 27, percibida en estos momentos como pura fachada artística, como caso extremo de vacuidad y como olvido de la esencia creativa del arte. Se impone buscar un principio distinto que franquee la cortedad de vistas que aquejaba a los poetas de su juventud y al Ortega de *La deshumanización del arte*. Y ese principio no es otro que el que ahora va a recibir el nombre de “creación”.

Tal y como Gaya lo entiende, este término elimina cualquier interés específico que se pueda mostrar por la obra en su sentido material y formal, y rastrea de nuevo en sus profundidades una directriz de cariz metafísico que nada tiene que ver con el mejor o peor uso de la técnica. De alguna manera, se puede decir que la noción de *arte creador* constituye una especie de ampliación, en términos más abstractos y generales, de las reflexiones que el pintor hizo sobre *lo veneciano*. De ahí que pueda aplicarse a cualquier tipo de manifestación artística.

³² O.C., t. I, pp. 24-25.

³³ “Decir ‘pintura veneciana’ o ‘escuela veneciana’ es decir una de esas tonterías que los historiadores, muy tranquilos, dan por supuestas, por sentadas e inamovibles – y lo ‘táctil’, de Berenson, raya en la imbecilidad.” O.C., t. III, p. 37.

³⁴ Cit. Dennis, Nigel, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit., p. 307.

³⁵ O.C., t. I, p. 25.

³⁶ O.C., t. I, p. 26 y p. 90.

³⁷ Cit. Dennis, Nigel, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit., p. 308.

Que ello es una consecuencia más de su negativa a aceptar la poesía pura lo demuestran algunas afirmaciones proferidas por el pintor en períodos posteriores al desarrollo de este par de conceptos. Por ejemplo, Gaya contrapone en una entrevista tardía la diferencia entre *poesía* y *poema* (es decir, entre *creación* y *arte*) para dejar clara la distancia que existe entre sus preocupaciones estéticas y las de algunos poetas franceses que influyeron en la gestación de la obra del veintisiete: “Y así como a Valéry o a Mallarmé lo que les interesa es el poema, a mí no”³⁸. En *Velázquez, pájaro solitario*, el pintor comparte también con los lectores una experiencia personal que ilustra lo que acabo de comentar. Cuenta que, ante la presencia “carnal” de algunas obras, suele percibir un “más allá natural del arte”, una especie de “no-arte” o un “no arte ya”, que debe ser considerado como distinto de la técnica o del virtuosismo; se trata de un “más allá” que, desde su punto de vista, no pudo ser inquirido antes por la cortedad de vistas que provocó entre los poetas y artistas la divulgación del esteticismo:

“Crecido, como tantos, en la moderna idolatría de un arte en sí, me resultaba muy difícil aceptar, como otra materia, lo que parece tan incontestablemente pintura, escultura y escritura. Me aventuraba, cuando mucho, a llamar arte-creación a eso que sentía desasirse, irse decididamente del arte, oponiéndolo a eso otro que con tanta complacencia se quedaba en él, se afincaba en él, y que llamaba entonces arte-artístico. Pero no hay más que un arte, ¡el Arte!; lo otro es creación, no tanto creación pura, como absolutamente completa, y no del espíritu, sino de la carne viva, nacida, nacida natural, con animalidad natural y sagrada”³⁹.

La diferencia entre arte y creación puede resumirse en una sola, la que existe entre *fabricar* y *ser*. Sintéticamente digamos que, para Gaya, todo lo *creado* supone *ipso facto* ser, mientras que el constructo artístico jamás pasa de ser una suerte de fabricación. De nuevo nos encontramos con la contraposición entre *artificialidad* y *naturalidad* a la que he hecho mención en un apartado anterior. Ello explica por qué Gaya dice

que el creador no hace, sino que *espera*⁴⁰, y que las obras de creación parecen trascender siempre el arte entendido como artificio, artesanía o hacer.

Para entender esta contraposición es necesario repasar primero la diferencia que Gaya establece entre *ser* y *hacer*, dos dimensiones del hombre y de la propia realidad que jerarquiza en posiciones distintas y, en cierto modo, dependientes. En el texto “Homenaje a Velázquez”, de 1945, se encuentra ya planteada esta cuestión⁴¹, pero tal vez sea en el “Diario de un pintor” en donde mejor se dilucida. Según Gaya, el *hacer* exige tanto de nosotros que nos incapacita para ser: “El quehacer nos aleja de nuestra más honda sustancia”⁴². De ahí la necesidad de *des-hacerse*, de buscar la autenticidad que se oculta tras la actividad dispersa, aparente y rutinaria del *hacer*. Solo librándonos del hacer alcanzaremos el ser.

Fijémonos en que estos presupuestos invierten la metafísica de Ortega y Gasset, para quien el hombre solo es cuando se *hace*. Tal y como se lee en *Unas lecciones de metafísica*⁴³, si bien su teoría se prefigura en las *Meditaciones del Quijote*⁴⁴, la vida humana es lo que hacemos y lo que nos pasa, una pura actividad, de ahí que estemos obligados a decidir constantemente lo que seremos⁴⁵. Existir significa ejecutar nuestra esencia porque la vida no nos viene dada, sino que tenemos que hacerla cada uno y en cada momento en sus circunstancias concretas. De ello, extrae Ortega la contradicción que caracteriza ontológicamente a la vida humana, a saber, que esta consiste en lo que todavía no es⁴⁶. Para el filósofo madrileño, no hay una esencia más allá de la existencia que pueda o deba recuperarse desandando

³⁸ Dennis, Nigel, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit., p. 75.

³⁹ O.C., t. I, p. 128.

⁴⁰ Cit. Dennis, Nigel, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit.

⁴¹ O.C., t. I, pp. 48-49.

⁴² O.C., t. III, p. 46.

⁴³ Ortega y Gasset, J., *Unas lecciones de metafísica*, Alianza, Madrid, 1996. El texto nace de una serie de cursos universitarios, publicados por primera vez en el Libro de Bolsillo de Alianza Editorial en 1966 y en otras editoriales, impartidos por Ortega durante su período de profesorado como titular de la cátedra de Metafísica de la Universidad de Madrid, en 1932-1933, y su primer título era “Principios de Metafísica según la razón vital”.

⁴⁴ “Puede sostenerse, en consecuencia, que en *Meditaciones* ya apunta, frente al heroísmo trágico quijotesco, otra suerte de heroísmo, al que cabe llamar lúdico, siquiera sea porque exalta los valores específicos de la creación”. Cerezo Galán, P., *La voluntad de aventura*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 123.

⁴⁵ Ortega y Gasset, J., *Unas lecciones de metafísica*, op. cit., Lección II.

⁴⁶ *Ibid.*, Lección II.

do el camino del hacer. El hombre solo es cuando existe, es decir, cuando decide y cuando hace.

Como se puede comprobar, la postura metafísica de Gaya es, a diferencia de la de Ortega, esencialista y ahistórica, porque parte del supuesto de que existe una sustancia del hombre y de la propia realidad que se corrompe con el tiempo y la actividad. Para Ortega esta forma de entender la vida no constituye sino la reelaboración moderna del mito de la expulsión del paraíso, que proyecta una visión de la existencia en términos utópicos:

“El mundo en que es arrojado el hombre cuando sale del paraíso es el verdadero mundo porque se compone de resistencias al hombre, de algos que le rodean y con los cuales no sabe qué hacer, porque no sabe a qué atenerse con respecto a ellos. [...] El mundo, en cambio, es el antiparaíso”⁴⁷.

Si trasladamos esta propuesta al terreno artístico, tendremos que existen dos formas de encarar el arte: el arte que *hace*, y que Gaya llama *artístico*, y el arte que es, y que recibe el nombre de *creador*. Después de lo visto, debe quedar claro que el auténtico es el segundo, pues se encuentra más cerca de la esencia de la creación no corrompida por la actividad; el primero, por el contrario, puede entenderse como una especie de caída de un estado anterior de plenitud y como una manifestación artística negativa o inauténtica.

Lo que signifique en la estética de Ramón Gaya el término *creación* puede ilustrarse también a través de una comparación, extraída de los textos del propio autor, con los procedimientos interpretativos del teatro *No*, de origen japonés. Son varios los párrafos en los que este pintor envía guiños al *Libro No*, en el que se explica, desde la mirada del actor, en qué consiste la interpretación dramática. Gaya se muestra interesado por el hecho de que en esa obra se ofrezca información sobre lo que ha de aprender un actor, las técnicas que debe controlar, el significado de la mimesis y de los símbolos, etc. Pero sobre todo le parece sugestivo el que el manual concluya indicando que lo verdaderamente importante para un intérprete es desaprender, una vez interiorizadas, todas esas técnicas: cuando se logra, aparece lo que en el teatro *No* es denominado “la flor”, y que puede describirse

como la consumación de la interpretación artística⁴⁸, es decir, como la *naturalización* de esas técnicas que dejan de apreciarse de por sí, al haber sido interiorizadas, y termina volviéndose transparentes. Pienso que a Gaya le interesó este libro porque constituye una excelente metáfora de lo que también él entendía como creación, a saber, la integración y superación (*Aufhebung*) de los elementos estrictamente técnicos del arte. No se trata de que estos desaparezcan, sino de que queden incorporados a la obra de forma tan *natural* que, a la hora de percibirla, no den cuenta de su presencia.

Es de nuevo Juan Ramón Jiménez el principal referente que Gaya tiene a este respecto en consideración. Con una conocida metáfora, el poeta de Moguer distinguía entre la palabra entendida como *vida* y la correspondiente con la *joya* —una imagen, por cierto, que también usaría Gaya al referirse a la pintura artificiosa de Vermeer—⁴⁹; Juan Ramón quería expresar así que la poesía no debía tener la pretensión de crear una realidad al margen de la vida, por muy bella que resultase, sino la de abrir vías de conocimiento directas hacia lo verdadero y esencial, hacia la existencia misma. Como dice Blasco Pascual, el poeta intentaba no “corregir” la realidad, sino perpetuarla y darle vida⁵⁰, justo lo que Gaya adjudicaría como misión al arte entendido como creación. La reflexión sobre el arte creador que acomete Gaya desde los años 50 puede entenderse, por lo tanto, como un producto más de la asimilación de la desnudez juanramoniana o de la pureza poética de Bremond, aunque susceptible de aplicarse a toda forma de arte. El manantial artístico es, en efecto, una vez más, fuente de vitalidad, desnudez existencial, regreso al ser en un camino de retorno que *des-hace*, podríamos decir, el mismo *hacer*.

Me parece incuestionable, además, que Gaya se inspira en Ortega para elaborar las características del segundo término de su dicotomía, el *arte artístico*. Me atrevo a decir que la expresión y el sentido del tautológico sintagma están tomados directamente del ensayo *La deshumanización del arte*, en el que Ortega utiliza la misma perífrasis redundante para señalar el carácter

⁴⁷ *Ibid.*, Lección VIII, p. 104.

⁴⁸ Dennis, Nigel, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit., p. 77.

⁴⁹ O.C., t. I, p. 103.

⁵⁰ Blasco Pascual, Francisco Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, op. cit., p. 191.

ficticio que separa, en las vanguardias, precisamente el arte de la realidad. Apoyándose en esa expresión, Ortega no solo describe el arte en sí en términos de pureza artística, sino que entiende a un tiempo la experiencia estética como distanciamiento o desinterés, en la estela kantiana. Su descripción y sus conclusiones resultan, sin embargo, contrapuestos a los de Gaya. Si este considera que arte y vida son lo mismo y niega valor a la separación vanguardista que los distancia, Ortega, que se hace eco de la ideología estética moderna y formalista, defiende justamente lo contrario, a saber, que arte es siempre arte puro, es decir, des-realización. Ahí radica precisamente la razón del jugo que, *per negationem*, extrajo Gaya de la tesis propuesta en *La deshumanización del arte* y que le sirvió para elaborar las características de la práctica más opuesta a la creación verdadera: la que él denomina, siguiendo a Ortega, arte artístico.

Ortega postula la diferencia entre arte y realidad como necesidad insoslayable para explicitar la esencia del arte. Lanza la hipótesis de que, si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, es porque sus resortes no son los genéricamente humanos, sino los inhumanos o deshumanizados; que el arte se está adentrando, no en lo sentimental o pasional, sino justamente en su contrario, en la búsqueda de la pureza enfriada, aunque esta, por sí misma, sea imposible de alcanzar; finalmente, que el producto que se sigue de la nueva sensibilidad es un arte para artistas, un arte, valga la redundancia, *artístico*. Con ello, la vanguardia, que es su principal promotora, alcanza la esencia del arte, pues establece distancias con la práctica artística decimonónica en la que el arte no es más que un “extracto de vida”. En *La deshumanización del arte* queda claramente definida dicha esencia cuando se afirma que el objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real, o en la medida en que trasciende los sentimientos y la demás pasiones que experimentamos en la vida cotidiana. El arte nuevo lo consigue y, por eso, apela directamente al gozo estético desinteresado, captado solo por una minoría de los artistas, que han de pagar por ello el precio de la impopularidad⁵¹.

En los escritos de Ramón Gaya, desde las coordenadas estéticas que se siguen de distinguir arte de creación, el *arte artístico*, en tanto mero

hacer, no puede sino ser identificado con lo *artificial*, es decir, con el alarde, el mérito o el virtuosismo. El arte artístico, el auténtico en la perspectiva orteguiana, resulta por eso un fraude o un simulacro del arte creador, ya que se basa en la mera acumulación de virtudes. El artista-artista, como el crítico, se muestra en consecuencia obsesionado por el *cómo*, por la artesanía, y no por el *qué*. Ello desvía su atención hacia la superficie o la cáscara muda de la creación, en la que la vitalidad del manantial ha quedado congelada. Su carácter autorreferencial, superficial, artificial y mortífero desemboca, para Gaya, en el vacío o en la nada: “El arte por el arte, o sea, un arte artístico, un arte en sí no es nada. El gran arte siempre se ha vencido a sí mismo. El arte tiene que ser vencido, y la realidad, salvada”⁵². Al igual que ocurre con *lo veneciano*, Gaya tiene claro qué artistas enrolan las filas del arte artístico. Podemos citar como ejemplos a Holbein, Veronés, Vermeer, Cézanne, Rafael, Góngora, el Flaubert de *Salambó*, *La primavera* de Botticelli, *Las Soledades* de Góngora, *La vida es sueño* de Calderón, *Las Walkirias* de Wagner y *La Gioconda*⁵³.

Para Gaya, arte artístico y arte creador constituyen, pues, no solo los instrumentos para determinar teóricamente la médula de la creación y la práctica que más se le opone, sino también dos criterios de valoración artística. De nuevo, los colores, los dibujos, la composición y los demás elementos con los que trabaja el genio deben constituir, tanto para el artista como para el observador, no más que vehículos de comunicación de un más allá o un “no arte ya” al que necesariamente transparentan. La técnica es, pues, para el creador, un medio, no un fin. Y la mirada del espectador también ha de poder trascenderla

⁵²O.C., t. I, p. 80.

⁵³O.C., t. I, p. 57 y 60. A esta obra dedica incluso un ensayo titulado, sintomáticamente, “El inventor de la Gioconda”, que merece la pena destacar. De ella, dice Gaya que se admira lo que tiene de “reloj de pared”, de “objeto fijo” o de “mecanismo sin sangre”. O.C., t. II, p. 58. A ello añade: “Sorprende que tan extraña figura, con ese rostro sordomudo y uniforme, con esa desapacible aspecto de monstruo artificial, de muñeca de cera, haya podido representar, para tantos, la esencia misma del encanto femenino; ni siquiera es una mujer de cuerpo entero, sino como cortada por la cintura y servida, diríamos, como en bandeja, ya que es evidente que ese busto no tiene continuación; en un retrato de medio cuerpo, en cambio, pintado por Tiziano, o por Rembrandt, o por Velázquez, la figura no termina nunca en el límite del marco, sino que la sentimos como un ser completo.” O.C., t. II, p. 58.

⁵¹*Ibid.*, pp. 850-854.

para rociarse y purificarse con el agua cristalina del manantial, que garantiza una verdadera experiencia estética.

La reflexión de Gaya implica, por tanto, una teoría de la producción artística, en primer lugar, según la cual la creación deriva de una especie de fatalidad natural, inexorable y deseable, que convierte al artista, con mayor o menor habilidad técnica, en “vasallo” del arte; también, en segundo lugar, su estética conlleva una mística de la percepción, que requiere del contemplador un ejercicio de la mirada desasida de lo superficial, capaz de penetrar en escorzo la obra de arte y alcanzar su sentimiento. Ambas dimensiones pueden ser sintetizadas, como hizo Gaya, en una fórmula bien conocida por los lectores de san

Juan de la Cruz: las cinco condiciones del pájaro solitario, esos requerimientos extraídos del *Salmo de David* que, reunidos en una sola persona, daban forma al iniciado: “la primera, —se lee en los *Dichos de amor y luz*— que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.” El creador que mejor supo encarnar esas cinco condiciones fue siempre, para Ramón Gaya, su idolatrado Velázquez; mientras que el observador que más deseó asumir el papel del místico contemplador e interiorizar, hasta sus límites, los requisitos que se le adjudicaban me parece que no fue otro que el propio ensayista y pintor.