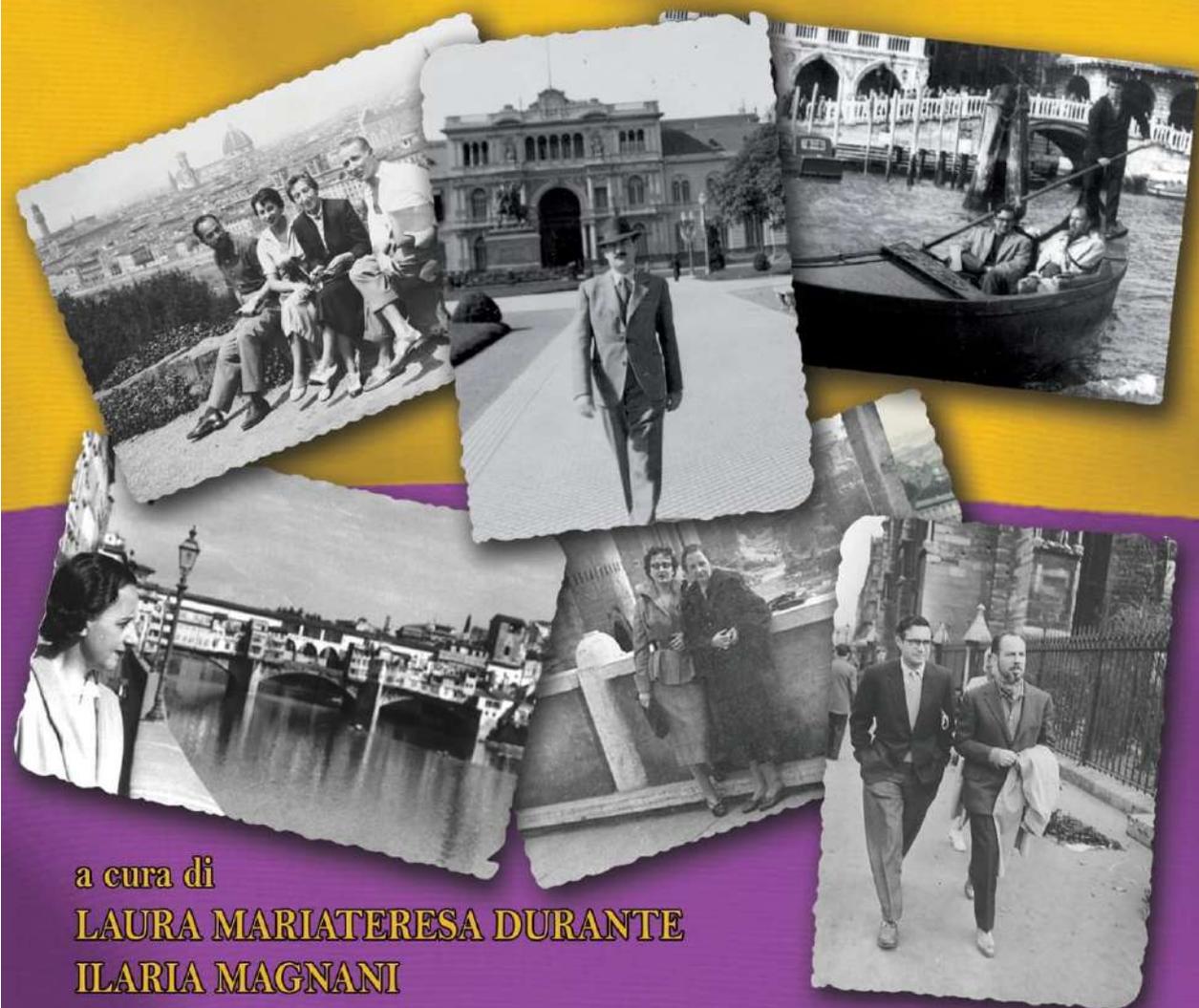


# trame

*di letteratura comparata*

## TRA DIASPORA E RADICAMENTO

### GLI ESULI REPUBBLICANI SPAGNOLI



a cura di  
**LAURA MARIATERESA DURANTE**  
**ILARIA MAGNANI**





# trame

*di letteratura comparata*

## Tra diaspora e radicamento

Gli esuli repubblicani spagnoli

a cura di

Laura Mariateresa Durante e Ilaria Magnani





trame  
*di letteratura comparata*



Rivista annuale a cura del  
Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

*Direttore responsabile*  
Maria Teresa Giaveri

*Co-direttore*  
Roberto Baronti Marchiò

*Redazione*  
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute  
Campus Folcara – Via Sant’Angelo in Theodice – 03043 Cassino (FR)  
tecnal@unicas.it

*Comitato Editoriale*  
Roberta Alviti, Nicola Bottiglieri, Alessandra D’Atena, Laura Diamanti,  
Riccardo Finocchi, Micaela Latini, Ilaria Magnani, Natalie Malinin, Raissa  
Raskina, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

*Segreteria di Redazione*  
Anna Mariani, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

*Comitato Scientifico*  
Elena Agazzi, Richard Ambrosini, Franco Buffoni, Mario Capaldo, Camilla  
Cattarulla, Michele Cometa, Lilla Maria Crisafulli, Adriana Cristina Crolla,  
Franco De Vivo, Marina Foschi, Marino Freschi, Rainier Grutman, Cristina  
Iglesia, Donatella Izzo, Gloria Lauri-Lucente, Valerio Magrelli, Elisabetta  
Marino, Giuseppe Nori, Pierluigi Pellini, Ralph Pite, Jan Rybicki, Pietro  
Taravacci

*Redazione Neu*  
Elisabetta Vaccaro

*Assistenza alla Redazione*  
Antonella Massaro

# trame

*di letteratura comparata*

nuova serie  
anno V, numero 5  
gennaio-dicembre 2021

**trame di letteratura comparata**

Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

«trame di letteratura comparata» is a peer-reviewed Journal

Periodicità annuale

ISSN 1720-5417

ISBN 978-88-32133-75-2

© 2021 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

© Le foto di copertina sono state concesse da Fundación Francisco Ayala, Fundación María Zambrano e Museo Ramón Gaya, che si ringraziano per la generosità

Logo TRAME e TECNAL:

© Fabrica Research Centre

© Nuova Editrice Universitaria

Tutti i diritti sono riservati

## Sommario

LAURA MARIATERESA DURANTE e ILARIA MAGNANI, <i>Premessa</i> .....	11
<b>LA VOCE</b>	
ELIDE PITTARELLO, <i>Ramón Gaya: «Venecia no inventa lo pictórico: lo deja, sencillamente, brotar, aflorar»</i> .....	19
JOSÉ-RAMÓN LÓPEZ GARCÍA, « <i>La sabiduría de la mirada</i> »: Tardío Nápoles (1977), de Luis Amado Blanco .....	31
LAURA MARIATERESA DURANTE, <i>Alcune note su Jorge Guillén in Italia</i> .....	47
GORETTI RAMÍREZ, « <i>He invertido la pregunta del exilio</i> »: La sal en el rostro, de Angelina Muñiz-Huberman .....	63
<b>DIMORE</b>	
ALESSIA CASSANI, <i>María de Maeztu: esilio e (non) ritorno</i> .....	81
ALESSIO PIRAS <i>Francisco Ayala: un liberale spagnolo negli Stati Uniti</i> .....	97
ANNA PAVLOVNA FERNANDEZ-ERES, <i>Il ruolo degli insegnanti spagnoli in URSS nell'ambito del sistema pedagogico sovietico (1937-1945)</i> .....	113
ANNA MARIA PEZZELLA, <i>L'amicizia non vuole storia ufficiale: María Zambrano ed Elena Croce</i> .....	123
MÍRYAM VÍLCHEZ RUIZ, <i>El sistema de creencias en Roma, peligro para caminantes de Rafael Alberti</i> .....	139
GIUSEPPINA NOTARO, « <i>Vivir no es tan importante como recordar</i> »: Memoria de la melancolía di María Teresa León .....	153
<b>CALEIDOSCOPIO</b>	
CARLA RIVIELLO, <i>The space of exile in Old English Poetry: the journey in Andreas</i> .....	167
MARGHERITA CODURELLI, <i>The Adventures of Peregrine Pickle di Tobias Smollett e Meister Floh di E.T.A. Hoffmann: uno studio comparativo</i> .....	183

## OFFICINA

- Nell'esilio: alcune lettere di Ramón Gaya, Jorge Guillén e María Zambrano,  
*Traduzione di Laura Mariateresa Durante* ..... 203
- GUNTER SILVA PASSUNI, Parigi era una festa, una Festa mobile (Cronaca),  
*Traduzione di Ilaria Magnani* ..... 207

## POIEIN

- Giuseppe Conte, Stefano Dal Bianco, Laura Pugno, Franca Mancinelli,  
Marco Corsi, *a cura di Franco Buffoni* ..... 215

## FINESTRE

- Nunzio Ruggiero, *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli  
tra Europa e Nuova Italia*  
(Luigi Marfè) ..... 233
- Gabriela Mistral, *Sillabe di fuoco*  
(Ilaria Magnani) ..... 235
- Marta Dillon, *Aparecida*  
(Tania Raso) ..... 238
- Francesco Fiorentino, *Letteratura e cartografia*  
(Margherita Codurelli) ..... 242
- Myriam Moscona, *Tela di cipolla*  
(Laura Kreyder) ..... 245

- NOTE BIOGRAFICHE ..... 249

ELIDE PITTARELLO

*Ramón Gaya: «Venecia no inventa lo pictórico:  
lo deja, sencillamente, brotar, aflorar»*

---

ABSTRACT: *Ramón Gaya visited Venice for the first time in 1952 and returned there the following year and many other times during his life. He was arriving from Mexico after an exile of thirteen years. There he began to paint the Homenajes, a form of nostalgic appropriation of European painting, of which he owned catalogues, photos and postcards. The Homenaje a Carpaccio, with its quotation from Le due dame veneziane, is a gouache made from a reproduction, but when Ramón Gaya could finally admire the original at the Correr Museum, he irreversibly changed his heterodox conception of painting. Although opposed to the iconic subversions of the avant-gardists, with them Ramón Gaya shared the refusal to separate art from life. Outside any aesthetic and historical taxonomy, in Venice he first connected the painting of Carpaccio and, later, that of Giovanni Bellini and Tiziano to the works of Velázquez and of all those painters who preserve the sacredness of the real. Conceived as a vision in the manner of the mystics, painting had always been for Ramón Gaya a force in transit that subjugated him. In his writings he anticipates the anthropology of the image of the Visual Studies, but it is by staying in Venice that he started to think about the timeless origin of painting, promoted as a symbolic homeland that emerges, watery and carnal, from the turbid bottom of the canals. Acquired forever with repeated variations, the transcendence of this iconic representation can be perceived only by drawing on the creative writing of the painter.*

KEYWORDS: Venice, *Homenajes*, Vittore Carpaccio, Transcendence, word-visual intermediality

---

*1. Iluminaciones*

En el verano de 1952 Ramón Gaya visita Venecia por primera vez y apenas atiende a las propiedades hipercodificadas de la ciudad. Estaba acostumbrado a refutar opiniones comunes, más todavía tras vivir trece años en México, donde se había apartado del grupo de exiliados españoles más politizados. Su militancia incondicional había terminado con la caída de la República y con la pérdida de su mujer, Fe Sanz, herida de muerte en un bombardeo de la aviación italiana en Figueras, en febrero de 1939. La mujer estaba esperando ser evacuada en tren a Francia. Llevaba en brazos a la pequeña Alicia, la hija de ambos, que salió ilesa. Carmen Dieste, también herida, consiguió llevarse a la niña a París, mientras Ramón Gaya, ignaro, estaba en el campo de concentración de Saint-Cyprien, al sur de Perpignan, con varios compañeros de

la revista «Hora de España». Empieza para él un tiempo de angustias y apuros lacerantes<sup>1</sup>. Sobre la experiencia de la guerra, en 1988 el pintor le diría a Andrés Tapiello: «La vi siempre como una interrupción, como unos años robados miserablemente y nada más. No quiero saber nada de todo eso»<sup>2</sup>. El duelo, sin embargo, no se borra por silenciarlo, perdura de forma ensimismada en lo que Ramón Gaya va pintando y escribiendo. Tomás Segovia, un gran amigo suyo que también se había exiliado en México, dijo que ese país «fue para él un lugar desde donde mirar hacia otra parte»<sup>3</sup>. En otras palabras, un país desde donde asumir un desarraigo sin fisuras. Pero Venecia propicia un giro decisivo. Para su sorpresa, en esta ciudad Ramón Gaya vislumbra una simbólica patria sustitutiva, el fundamento subterráneo —el *arkhé*— de la pintura que imprime un rumbo inédito a su actitud artística y ética. Nada más llegar, el 14 de julio le escribe a Tomás Segovia esta postal:

Todo esto es de una belleza extraña. No tiene, apenas, nada que ver con las fotos que conocemos. ¡Cuánta vida! Contra todo lo que se suele decir, Venezia, no es nada *museo*. Todos estos monumentos bizantinos, góticos, renacentistas, que tan marcados, duros y artificiales, vemos en las fotos, aquí están como *disimulados* en la realidad, fundidos en ella. Ahora recuerdo que Corpus Barga me había dicho que la luz del Adriático era única, y es cierto; es una luz que en el transcurso de un cuarto de hora puede hacer que *aparezca y desaparezca* toda la ciudad<sup>4</sup>.

Innumerables veces el destinatario le había oído decir al pintor que «el arte (o la “creación”, en su vocabulario) no es una cosa que se hace, sino una cosa que se es»<sup>5</sup>. Lo reafirman las cartas que le envía desde París en aquel regreso de 1952. La del 4 de julio termina con este balance: «la adquisición más decisiva, más viva —al venir a Europa—, creo que ha sido volver de nuevo a tomar posesión de la Edad Media; yo tengo aquí la sensación de haber recuperado un miembro o un sentido (un brazo, el oído), y más que *ver y contemplar algo*, siente uno que pasa a *ser* algo, un espíritu corpóreo, una verdad»<sup>6</sup>.

Es cosa conocida que Ramón Gaya, aunque se distancia de todos los ismos del siglo XX, comparte con las vanguardias más radicales el rechazo de la experiencia estética circunscrita a la obra de arte. Con el sintagma despreciativo de “arte artístico” —y los corolarios de lo “artificial” y “artificioso”— abarca la voluntad de pintar siguiendo una tendencia, un movimiento, una escuela. Lo que repudia son las categorías de cambio histórico y evolución. En un polémico ensayo de 1975 sentencia que el arte artístico se reduce a «una simple *prueba de talento*, de ingenio, incluso de *genio* algunas veces»<sup>7</sup>. Le contrapone «el

auténtico arte creador, hacedor de criaturas, [que] es siempre un acto natural, un acto original, un acto *principio*, y quiérase o no, *sagrado*, es decir fatalmente emparentado con la religión, pero... *sin serla*»<sup>8</sup>.

Volvamos a la postal veneciana. El agua ni se menciona. El carácter monumental de la ciudad pierde todo relieve, rebajado por una realidad más poderosa. ¿Qué género de antagonismo es este? Ramón Gaya era experto, a su pesar, del conocimiento mediado por las reproducciones fotográficas, un hábito aprendido de pequeño. Viviendo en Murcia, así se enteraba de cómo pintaban los célebres vanguardistas en París. Luego, en cuanto vio las obras de cerca en 1928, sufrió una decepción radical. Cada intención es el resultado de la relación que el cuerpo humano entabla con el entorno para desplegar sus posibilidades<sup>9</sup>. El pintor adolescente que entra por primera vez en París no se amolda a idealizaciones. El 19 de mayo le escribe a Juan Guerrero:

El primer París que se conoce es el París monumental, arquitectónico. Este París llamado por mí *arquitectónico* casi no emociona; produce a lo más admiración. La admiración siempre resulta una cosa despegada de lo admirado, no existe *cariño* en la admiración, sólo se “reconoce el mérito”. Después ya, se complica la vida con lo arquitectónico y Notre Dame deja de ser una “admirable” catedral gótica para convertirse en algo viviente y poético<sup>10</sup>.

El de Ramón Gaya es un saber que excluye los modelos de objetivación, los que orientan de antemano la producción de enunciados y la validez de su interpretación<sup>11</sup>. En circunstancias particulares, el lenguaje de los seres humanos está arraigado en la praxis, que es una conducta infundada e indisciplinable<sup>12</sup>. En París el pintor autodidacta une el valor cultural al interés en su acepción etimológica, la que está compuesta de *inter* y *esse*: estar entre las cosas. Y al poner pie en Venecia, el enlace vital ya existe. No extraña que, en la postal, Ramón Gaya realce la transfiguración debida a la luz insólita<sup>13</sup>. Actualiza su praxis con el pincel y la pluma. Una y otra habilidad van de la mano.

## 2. *Fantasmas*

En 1952 Ramón Gaya vuelve a París y la confrontación con el pasado es inevitable. El 1 de julio le escribe a Tomás Segovia que «la ciudad es una maravilla en redondo», pero que el Louvre lo decepciona: «después de un ayuno tan largo, comer un poco me dejó más hambriento»<sup>14</sup>. No era este el caso de otro gran amigo suyo, el mexicano Salvador Moreno, quien se le había adelantado. En su primera estancia en París todo lo entusiasmaba. Desde

Cuernavaca, en diciembre de 1951, Ramón Gaya le explica lo que le está pasando:

Todo tiene, pues, para ti, un valor *precioso y común* a todas las cosas –buenas o malas, te gusten o no, pequeñas o grandes–: que son *certificados de realidad*. A todo le encuentras “chiste” porque el “chiste” que le encuentras a todo eso que tú –insisto– ya conocías es, sencillamente, de que exista. ¡Casi nada! Estás en una posición privilegiada: viviendo exactamente –corregido y aumentado– lo que tú ya sabías. Lo sabías, pero dudabas de su existencia, puesto que hasta ahora sólo se te había entregado en forma de *fantasma*. De ahí tu odio a las reproducciones de cuadros y fotografías de lugares<sup>15</sup>.

La foto, espectáculo de lo ausente, certifica un instante de realidad: «ha sido», afirma Roland Barthes<sup>16</sup>, no obstante su naturaleza espectral, especialmente si es un retrato<sup>17</sup>. El sujeto se desdobra e inmortaliza, se expone a cualquier mirada con consecuencias impredecibles. Aunque difieren cánones y técnicas de producción, algo análogo sucede con su más cercano antecedente, el retrato pintado que guarda la efigie del viviente que no está<sup>18</sup>. En el *Quattrocento* italiano, adaptando la tradición antigua, la verosimilitud de la fisonomía se combina con los signos de un rol social destacado y reconocible. La función conmemorativa del retrato tiene que ser ejemplar y pública, mostrar en la pose, el atuendo y el lugar, la jerarquía de género y los rasgos respectivos<sup>19</sup>. Sin embargo, el retrato que Ramón Gaya había elegido para el *Homenaje a Carpaccio*, pintado en México, no corresponde al canon.

Es una tabla de finales del siglo XV que posiblemente decorara un mueble. No tuvo título, el que llevaba en el catálogo consultado por Ramón Gaya –*Las cortesanas*– se remonta al siglo XIX. En 1963 se descubrió una pieza complementaria –*La caza en laguna*, del Getty Museum de Los Ángeles– y hoy el retrato se llama genéricamente *Dos damas venecianas*<sup>20</sup>. Ramón Gaya, sin embargo, no puede saberlo cuando pinta el homenaje en 1951. El título vigente –*Las cortesanas*– es crucial para su interpretación. Ese mismo año Ramón Gaya escribe *El silencio de la pintura*, donde explicita más sus ideas heterodoxas acerca de la creación. El cierre es lapidario. Tomando a Goya, Beethoven, Van Gogh y Dostoyevski como ejemplos de genios que fallan la finalidad suprema del arte, escribe: «A los grandes expresivos les faltó el silencio; exaltados por la pasión, quisieron decir, decir, pero sus obras magníficas resultan, al final, como una especie de tartamudeo grandioso. Las obras supremas, en cambio, son obras completamente calladas, limpias»<sup>21</sup>.

Este texto sería el IV capítulo de *El sentimiento de la pintura*, el libro de 1960 con que Ramón Gaya encabeza su *Obra Completa*, desatendiendo la cronología de los escritos dispersos en pos de «una ordenación suya interna»<sup>22</sup>. En esta axiología particular cabe preguntarse si hay un nexo –algo así como un ensimismamiento del desarraigado– entre el argumento de *El silencio de la pintura* y la composición del *Homenaje a Carpaccio*. El retrato elegido es tan raro que ha dado lugar a una plétora de interpretaciones<sup>23</sup>, pero ninguna se acerca a la suya.

Al igual que los otros homenajes pintados en México, también este escenifica el duelo y el deseo. Pintada, la lámina del catálogo es una metaimagen<sup>24</sup>, exhibe el umbral ambivalente que da acceso a lo inaccesible, establece un contacto que queda a la vez suspendido<sup>25</sup>. El cuadro de Carpaccio está en la Venecia jamás pisada y, puesto que la escala de las figuras también tiene una relevancia semiótica, no es secundario que su imagen ocupe la mayor parte del *gouache*. Pero, en primer plano, compiten con el tamaño de la lámina reproducida unos objetos que remiten a la cotidianidad del pintor: dos granadas, un abanico y un vaso de cristal transparente, lleno de agua<sup>26</sup>. Simbolizan la vida conectada con la pintura. Reunidos en el ángulo izquierdo del retrato, esos objetos tapan la parte más animada del cuadro original, donde hay un paje, un perro lebel, un pavo real, un papagayo, dos chapines rojos, una carta tirada al suelo. El homenaje deja ver lo que le importa al pintor, las dos damas absortas y silenciosas, encuadradas de perfil mirando al frente. El semblante es serio, la postura quieta pero nada tensa ni solemne. Están sentadas en un banco de mármol de una terraza palaciega, una anomalía para el retrato elitario del tiempo. ¿Quiénes son esas mujeres lujosamente vestidas? ¿Qué hacen allí? Treinta años después de pintar este homenaje, Ramón Gaya dijo que el retrato no es «un género, sino una actitud. El pintor ha tropezado, de pronto, no ya con la naturaleza viva, sino con un enigma aún mayor, es decir, ha tropezado con su prójimo, con su prójimo, casi consigo mismo»<sup>27</sup>.

En México Ramón Gaya tropieza con aquellas presuntas cortesanas «en forma de *fantasma*» pero, a diferencia de Salvador Moreno, compensa la privación con un acto creativo. La reproducción del cuadro de Carpaccio no ha perdido del todo su aura, la que Walter Benjamin llamó «la irreplicable aparición de una lejanía»<sup>28</sup>. No debería sorprender, entonces, que sea este el cuadro que el pintor quiere ver nada más llegar a Venecia. Se lanza a comparar visiones, que comenta brevemente en *El diario de un pintor*, recién estrenado<sup>29</sup>. Sin embargo,

es mucho más reveladora la carta que le envía a Tomás Segovia el 16 de julio. La profusión de cursivas y guiones es la primera señal ortográfica de que el encuentro es extraordinario. Por irreductibles que sean, también para Ramón Gaya la imagen icónica y el lenguaje verbal están entretajidos<sup>30</sup>.

Aquel retrato actúa, pone al descubierto lo impensado, enlaza con unos cuadros españoles llenos de *pathos*:

El cuadro –no grande, sino como tu retrato, a lo sumo– está mucho más *apagado*, no sólo de color, sino de expresividad, pero a cambio de *eso*, tiene mucha más vida, una vida tan silenciosa, tan secreta, que casi da miedo; aquellas dos mujeres, tan melancólicas, dan la sensación de algo *intocable*, *sagrado*, que tratándose como se trata, de unas cortesanas, resulta como de un *significado* indescifrable –quizá sin significación– muy *hermoso* y *raro*. Es un cuadro casi mustio, como una fruta un poco pasada; es un cuadro –una tabla al óleo– muy quieto, lleno de alma –eso sí, de qué manera– (lo contrario, exactamente, de la *Gioconda*), triste, muy recatadamente triste. La actitud de Carpaccio al pintar estas mujeres (¡claro, por eso me gustaban tanto!) es exactamente la de Velázquez al pintar los enanos, y sobre todo, al *Niño de Vallecas*<sup>31</sup>.

Lo más llamativo es el anacronismo icónico de este último retrato. Ramón Gaya le había dedicado un homenaje en 1948, donde había eliminado el cuerpo del niño y su contexto natural. En un lienzo pequeño recorta únicamente el rostro: un primer plano de tonos apagados, espectrales, cuya negrura enturbia la transparencia del objeto ineludible, el vaso de cristal –aquí, sin agua– en el lado izquierdo del retrato. Es una apropiación icónica que acentúa la sacralidad del retrato original, sobre la cual el pintor escribirá, tres años después, en *El silencio de la pintura*. Aquí afirma que los bufones de Velázquez «son como altares, altares donde la realidad ha sido salvada» y que el propio Velázquez es «un pintor místico, más aún, santo, ya que en el místico están todavía las pasiones desesperándose»<sup>32</sup>. El original de Carpaccio impulsa una écfrasis sensual, pertenece a las obras que lo avasallan. *El niño de Vallecas* y *Las cortesanas* encarnan una marginalidad social que es la marca de lo sagrado, una oscuridad hermenéutica que el pintor expresa con cromatismos apagados. La compasión que entrañan estas imágenes libera energías creadoras.

### 3. Huellas

El retorno a la memoria de una imagen superviviente actualiza lo intempestivo, enreda la cronología historiográfica<sup>33</sup>. Visto de cerca, el cuadro de *Las cortesanas* refuerza la sacralización de la pintura con referentes imprevistos.

Tal vez no sea casual que, contemplando un enorme lienzo de Tiziano, de tonos muy oscuros, aflore el recuerdo de otra imagen superviviente, el cuadro de *Las Meninas*. Crece el parentesco entre las obras pictóricas que se acogen a la naturalidad de la pintura<sup>34</sup>. En la carta a Laurette Séjourné y Tomás Segovia, del 22 de julio, Ramón Gaya cuenta su recorrido por las Galerías de la Academia y de pronto exclama: «ante Tiziano me sentí anonadado, como bajo el peso de la Ley, como ante una fuerza anónima. Uno de los Tiziano (*La pietà*), aunque es de la última época, creo, es como *Las Meninas*, el trozo de pintura que más me ha impresionado». Tras una écfrasis trepidante de la Virgen y la Magdalena ante el Cristo muerto, concluye: «Cuando escribí que “El arte tiene que ser vencido, y la realidad salvada”, no conocía este cuadro, y parece escrito a propósito para él»<sup>35</sup>. El anacronismo de la imagen es también predictivo.

Cuando asigna un significado inédito a una vivencia nueva, Ramón Gaya sigue una pauta cultural preexistente, la de experiencias y creencias que reajusta sin cesar. Cuando detecta en Carpaccio y Tiziano la afinidad con Velázquez, emprende un proceso de abducción, una aventura indiciaria que ancla el metalenguaje pictórico al contexto veneciano<sup>36</sup>. El reconocimiento de las huellas presupone una interpretación, es una elección semiótica<sup>37</sup> que actualiza el saber aprendido, las trazas de una memoria plástica<sup>38</sup>. Ramón Gaya deja constancia verbal de esas huellas en el epistolario y en *El diario de un pintor*. Son escritos liminares que fusionan la meta con el inicio. Lo testimonian las reflexiones relativas a Giovanni Bellini, sobre cuya obra Ramón Gaya admite haberse equivocado antes de admirarla en Venecia. Ahora se siente tan implicado como para emendar su planteamiento general de la pintura:

Bellini no es Tiziano –aquí, Bellini parece el Bautista–, pero... *casi lo es*, y más que anunciarlo, nos lo *entrega*. No, no es un precursor –no *creo* en los precursores, y en realidad no existen: creo en la pintura, en la sustancia y el... *sentimiento* de la pintura, de una pintura sola y única, vivida, siempre impertérrita; y creo en... su *paso*, en su ir, subterráneamente, pasando–. En Bellini, la pintura – la Pintura– *pasa* por él –con su carnosidad de... agua subterránea–, aunque, claro, no se embalsa, no se ensancha, como sucede cuando ésta desemboca en un Sesshu, en un Tiziano, en un Velázquez, en un Rembrandt<sup>39</sup>.

Una vez más, el significante ortográfico visualiza la cautela de cada aserción. Cursivas, guiones, puntos suspensivos acompañan el tanteo semántico, cuyos aportes marcan un punto sin retorno. En este fragmento de diario de 1952 el autor cimienta con inéditos acentos venecianos sus textos heterodoxos. En el

que titula *Homenaje a Velázquez*, fechado en México 1945 y recogido en *El sentimiento de la pintura*, ya sostenía que «el gran arte [...] es siempre igual» y que «no tiene estilo»; que «no es una cosa, sino un *sitio*»; que no evoluciona porque «el progreso es tiempo, y el arte es la negación del tiempo» y porque «pasa, es cierto, por aquí, por la tierra, por el mundo, por la vida, pero es como si viniera tan sólo a decirnos que se va, que no puede quedarse»<sup>40</sup>. Esta concepción reaparece en *El silencio de la pintura*: el arte «no es un fin, sino un tránsito», «un lugar de paso»<sup>41</sup>. ¿Qué sucede pues en Venecia, la ciudad que enamora? A partir de entonces y ya para siempre, Ramón Gaya añade a su concepción del arte dos rasgos inéditos: lo profundo y lo acuoso.

Esas huellas diseminadas en la ciudad activan el relato del origen absoluto de la pintura, una mitificación<sup>42</sup>. Sin embargo, es llamativo que no ubique el origen en las alturas celestes del idealismo. Al revés, lo hunde en el limo oscuro de las aguas de Venecia, una topología que se le ocurre al estar allí. No hay solución de continuidad entre el cuerpo del creador y la praxis verbo-visual:

Lo veneciano, en pintura, no es una escuela, ni siquiera un concepto nuevo, distinto, de lo pictórico, sino una... *reaparición* de lo pictórico perenne, fijo, original, originario. Venecia no inventa lo pictórico: lo deja, sencillamente, brotar, aflorar. El genio creador de los pintores venecianos fue sentir la presencia secreta, escondida, de la pintura, y dejar que ésta, por sí misma, *apareciese*, eso es todo. [...] Lo que hizo Venecia fue... *ceder* a la pintura. Venecia no es una escuela, una manera, una tendencia, sino un lugar, una atmósfera propicia, un criadero, un vivero<sup>43</sup>.

La concepción de la pintura como epifanía y movimiento sigue germinando según una cronología que el autor desestimaba, pero que sí cuenta para sus intérpretes. Antes de 1952 los rasgos venecianos no tienen cabida en lo que pinta y escribe. Avisa con acierto José Luis Pardo que «las pinturas de Gaya deben ser miradas de acuerdo con las prescripciones que él mismo señalaba para mirar los cuadros de otros pintores»<sup>44</sup>.

Análogamente hay que leer sus páginas teniendo en cuenta los cuadros que las habitan según el tiempo roto del síntoma que mezcla el ahora con el antaño<sup>45</sup>. En Ramón Gaya el nudo lingüístico-visual adelanta en varias décadas el debate de los *Visual Studies* sobre el poder fenoménico de las imágenes<sup>46</sup>. Las huellas venecianas de 1952 son tenaces en tanto que susceptibles de metamorfosis, el cambio que afecta al cuerpo<sup>47</sup>.

La temprana idea de la pintura encarnada se concretiza, icónica y verbalmente, en una figura femenina relacionada con lo materno<sup>48</sup>. Pero es una

creación que lleva su tiempo. No se manifiesta en la primera ni tampoco en la segunda estancia veneciana del pintor, la de enero-abril de 1953, cuando descubre las cualidades del *Heimlich* freudiano<sup>49</sup>. Venecia es por fin el lugar propio: «Durante demasiado tiempo –ahora veo que mi exilio ha durado más de trece años– me había sentido... *como desterrado*, y no ya de mi país, o de Europa, sino de esa otra patria soterrada, más sustancial, que viene a ser, para un pintor, la Pintura»<sup>50</sup>.

Ramón Gaya no tiene aún la intuición de la figura femenina con que en Venecia encarnará la pintura, pero hay de ella muchos presagios. Especialmente llamativo es el que apunta en su diario el 29 de enero: «De nuevo el chocar del agua marina en el mármol de los escalones me produce una sensación extraña: tiene algo de carnal, de sonido carnal»<sup>51</sup>. En 1958, de un escenario parecido surgirá «como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura», el *gouache* titulado *El nacimiento de la pintura*. Así Ramón Gaya narra su génesis en el primer capítulo de *El sentimiento de la pintura*, que termina de escribir en 1959<sup>52</sup>. Como de costumbre el autor vuelve sobre lo escrito con variaciones, manteniendo una praxis que para él no es historiable. Lo confirma en su diario de 1961, donde explicita lo que ya le había dicho a Juan Guerrero en la carta de 1928: «Yo no repito, *insisto*. Cuando vuelvo a decir algo, en realidad lo digo por vez primera, lo vuelvo a pensar en su origen»<sup>53</sup>.

Como ya se ha dicho, cuando reúne su *Obra Completa* Ramón Gaya no sigue un criterio cronológico, pero quién quiera averiguar en qué circunstancias aparecen las novedades que se comentan en este trabajo no puede prescindir de la sucesión de las fechas. Solo a partir de sus estancias en Venecia Ramón Gaya modifica la relación fenoménica con la pintura, integrando los rasgos dinámicos y vitales que siempre la habían caracterizado con las cualidades de un origen acuoso y abismal. La pintura que antes transitaba ahora fluye. El vínculo entablado con Venecia queda abierto a afinamientos ajenos a cualquier evolución o progreso. Al igual que rehúsa los contornos pintando, Ramón Gaya elude las definiciones escribiendo, ya que acostumbra ahondar con figuras en los interrogantes que gravitan sobre el mismo enigma ontológico.

Sin teorías estéticas, su creatividad florece tanteando –con variaciones icónicas y meta-lingüísticas– el umbral de la materia sagrada de la *physis*. Dondequiera que habite, pues, Ramón Gaya insiste en pintar escorzos diáfanos e inacabados que emergen de un fondo oscuro, metaforizado con las aguas turbias de los canales venecianos. Esa por lo menos es su intención, expresada

en cartas, diarios y ensayos a partir de 1952 y 1953, cuando proclama en Venecia el fin de su destierro, aunque falta mucho para que pueda volver a España. Huelga decir que el espectador no percibe la complejidad de esta pintura si confía únicamente en sus ojos. Para acceder a la trascendencia de los encuadres de Ramón Gaya necesita adentrarse en sus argumentaciones. Valorar el alcance de lo que pinta y deja sin pintar es un privilegio de su palabra imaginativa.

## Notas

---

<sup>1</sup> Las vicisitudes de Ramón Gaya han sido contadas en varias circunstancias. La biografía más extensa es la de J.L. Valcárcel, *La vida entrecortada*, prólogo de M. Ruiz-Funes, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2011. Para versiones más sintéticas véanse, por ejemplo, L.M. Durante, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 19-34, y M. Moreno Aguirre, *Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos – Fundación Amado Alonso, 2018, pp. 21-53.

<sup>2</sup> *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas, (1977-1998)*, edición y presentación de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 271.

<sup>3</sup> T. Segovia, *Ramón Gaya en el exilio*, en VV. AA., *La obra pictórica de Ramón Gaya en Murcia*, Murcia, Iberdrola - Ayuntamiento de Murcia - Museo Ramón Gaya, 2000, pp. 55-62; pp. 56-57.

<sup>4</sup> R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, prólogo de A. Trapiello, edición de I. Verdejo y N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2016, pp. 244-245. Cursiva del autor.

<sup>5</sup> T. Segovia, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>6</sup> R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, cit., p. 238. Cursiva del autor.

<sup>7</sup> R. Gaya, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, en *Obra Completa*, edición de N. Dennis e I. Verdejo, prólogo de Tomás Segovia, Valencia-Madrid, Pre-Textos-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, p. 936. Cursiva del autor.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Cursiva del autor.

<sup>9</sup> U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 101.

<sup>10</sup> R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, cit., p. 95. Cursiva del autor.

<sup>11</sup> A. Gargani, *Il sapere senza fondamenti*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>12</sup> Así la define el propio autor, *ibidem*, p. 94: «La prassi è una condotta infondata. Essa non può essere disciplinata da schemi ideali o cognitivi perché l'operazione che si ritiene o si dice condotta secondo una regola o una rappresentazione ideale, concettuale costituisce una modalità decisa dalla prassi».

<sup>13</sup> Sobre la semiótica de la transfiguración, observa L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 236: «L'événement que l'on nomme "transfiguration" ou "métamorphose" est ainsi celui de la venue de l'Image au fond de toutes les images, leur fond, leur Grund, la puissance d'origine et de fondement où leur pouvoirs empruntent leur efficace et légitiment leur violence, l'événement du visuel absolu –sans fond– où tout visible se fonderait, forces, puissances, pouvoirs des "espèces" et des

---

“aspects” du visible, des visages et des figures, des formes et des apparences pour les points de vue et les regards».

<sup>14</sup> R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, cit., p. 235.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 218. Cursiva del autor.

<sup>16</sup> R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 122-125.

<sup>17</sup> Tomándose a sí mismo como ejemplo, afirma R. Barthes, *ibidem*, pp. 41-42: «Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro». Cursiva del autor.

<sup>18</sup> J.-L. Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 53.

<sup>19</sup> É. Pommier, *Théorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

<sup>20</sup> E. Dor, *Vittore Carpaccio, peindre l'ennui à Venise*, Paris, Espaces & Signes, 2020, pp. 17-35.

<sup>21</sup> R. Gaya, *El sentimiento de la pintura*, en *Obra Completa*, cit., p. 81.

<sup>22</sup> R. Gaya, *Nota*, en *Obra Completa*, cit., p. 25.

<sup>23</sup> E. Dor, *Op. cit.*, pp. 108-112.

<sup>24</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009, p. 57.

<sup>25</sup> G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 169.

<sup>26</sup> A. M<sup>a</sup>. Leyra Soriano, *Variaciones sobre el cristal / Variations on the Glass*, «Escritura e imagen», VII, 2011, pp. 99-115.

<sup>27</sup> R. Gaya, *El retrato*, en *Obra Completa*, cit., p. 209.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Iluminaciones*, edición y prólogo de J. Ibáñez Fanés, Madrid, Taurus, 2018, pp. 73-93; p. 83.

<sup>29</sup> R. Gaya, *Diario de un pintor [1952-1953]*, en *Obra Completa*, cit., pp. 401-402.

<sup>30</sup> W. J. T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>31</sup> R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, cit., pp. 245-247. Cursiva del autor.

<sup>32</sup> R. Gaya, *El sentimiento de la pintura*, cit., pp. 74-75.

<sup>33</sup> Observa G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, pp. 75-76, que la imagen superviviente es «una noción transversal a toda división cronológica. Describe otro tiempo. Desorienta, pues la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*». Cursiva del autor.

<sup>34</sup> J.L. Pardo, *Ramón Gaya o en nacimiento de la pintura*, en R. Gaya, *La hora de la pintura*, Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2006, pp. 139-147; p. 70.

<sup>35</sup> R. Gaya, *Cartas a sus amigos*, cit., pp. 252-254. Cursiva del autor.

<sup>36</sup> U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000 [1977], p. 209: «la abducción, como cualquier otra interpretación de contextos y circunstancias no codificados, representa el primer paso de una operación metalingüística destinada a enriquecer el código».

<sup>37</sup> P. Violi, *Luoghi della memoria: dalla traccia al senso*, «RIFL/ SFL», Numero speciale della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio, 2015, pp. 262-275; p. 270: «il nesso causale instaurato dalla traccia non ha nulla di essenzialistico e naturale [...]».

---

Il termine “riconoscimento” non è qui da intendersi come il riconoscimento di una relazione oggettiva già data, ma va piuttosto inteso come un’attività ricostruttiva e semiotica che pone quella realtà come tale».

<sup>38</sup> K. Kull, *Choosing and learning: Semiosis means choice*, «Sign System Studies», XLVI (4), 2018, pp. 452-466.

<sup>39</sup> R. Gaya, *Diario de un pintor [1952-1953]*, cit., p. 402. Cursiva del autor.

<sup>40</sup> R. Gaya, *El sentimiento de la pintura*, cit., pp. 56, 58, 60 respectivamente. Cursiva del autor.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>42</sup> J. Muñoz Millanes, *La Venecia de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya - Ayuntamiento de Murcia, con la colaboración de A. G. Novograf, 2015, p. 15.

<sup>43</sup> R. Gaya, *Diario de un pintor [1952-1953]*, cit., p. 403. Cursiva del autor.

<sup>44</sup> J. L. Pardo Torío, *Gayescas. Historia, naturaleza, arte*, «Escritura e imagen», VII, 2011, pp. 139-147; p. 147.

<sup>45</sup> G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, cit., p. 120.

<sup>46</sup> A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

<sup>47</sup> J. Jiménez, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino, 1993.

<sup>48</sup> M. Moreno Aguirre, *Silencio y metáfora en Ramón Gaya*, «Monteagudo», 3.<sup>a</sup> Época, XXVI, 2021, pp. 175-190; p. 184: «Manantial, nido, regazo, vientre o matriz, lugar creador de vida, metáforas de un principio que Ramón Gaya anhelaba alcanzar».

<sup>49</sup> Entre las acepciones de *Heimlich* seleccionadas por Freud hay una especialmente adecuada. S. Freud, *Lo ominoso*, en *Obras Completas*, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey con la colaboración de A. Freud, asistidos por A. Strachey y A. Tyson, Vol. XVII (1917-19), Buenos Aires, Amorrortu, 1992 [1979], p. 222: «Confiable, propio de la entrañable intimidad del terruño; el bienestar de una satisfacción sosegada, etc., una calma placentera y una protección segura, como la que produce la casa, el recinto cerrado donde se mora».

<sup>50</sup> R. Gaya, *Diario de un pintor [1952-1953]*, cit., p. 429. Cursiva del autor.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 434.

<sup>52</sup> R. Gaya, *El sentimiento de la pintura*, *Op. cit.*, p. 43. Sobre este *gouache*, E. Pittarello, *Ramón Gaya: «Creo que soy poeta pintando»*, «Monteagudo», 3.<sup>a</sup> Época, XXVI, 2021, pp. 191-208; pp. 198-202.

<sup>53</sup> R. Gaya, *Retales de un diario [1956-1963]*, en *Obra Completa*, cit., p. 499. Cursiva del autor.