

“DIARIO DE UN PINTOR. VIAJE Y ESCRITURA COTIDIANA DE RAMÓN GAYA.”**Juan Pascual Gay**

El Colegio de San Luis

Jpascualg2011@hotmail.com; jpascual@colsan.edu.mx

RESUMEN: *Diario de un pintor* es un cuaderno de viaje que el pintor-poeta español, Ramón Gaya, redactó a lo largo de un año; testimonio de un viaje exactamente de un año entre el 19 de junio de 1952 y el 18 de junio de 1953. El cuaderno presenta los desplazamientos geográficos de su autor por Europa: Francia, Italia, España o Portugal se suceden en sus anotaciones; pero lo verdaderamente relevante no es ya el testimonio del viaje, sino sobre todo su manera de entender el arte y la propia escritura, de modo que *Diario de un pintor* es un doble viaje: hacia fuera y hacia dentro, respetando de este modo las convenciones del diario privado.

PALABRAS CLAVE: diario, viaje, arte, vida, fragmento

ABSTRACT: *Diary of a Painter* is a travel journal that the underappreciated Spanish, Ramón Gaya, drafted over a year; testimony of a trip exactly a year between June 19, 1952 and June 18, 1953. The notebook presents geographical displacement of its author for Europe: France, Italy, Spain and Portugal occur in annotations; truly relevant is no longer the testimony of the trip, but especially his way of understanding art and his own writing, so that *Diary of a Painter* is a double journey: outside and inside, thus respecting the conventions of the private diary.

KEYWORDS: daily, travel, art, life, fragment

El pintor, poeta y ensayista español, Ramón Gaya (1910-2005), incluye en su obra escrita diferentes cuadernos privados y de viaje. Entre ellos, sobresale uno que no ha merecido atención por parte de la crítica pero que resultan sumamente reveladores de su manera de entender el arte y la literatura. En realidad, dos son los textos agrupados bajo el mismo título, *Diario de un pintor*, pero responden a propósitos distintos. El primero es el que da título al más general; el segundo son más bien notas cotidianas que se recogen bajo el subtítulo *Retales de un diario*, en *Diario de un pintor*. El primero de ellos, propiamente titulado *Diario de un pintor*, comprende apenas los años 1952-1953. Se trata de un texto diarístico que da fe del recorrido del español por diferentes ciudades europeas reencontrándose con sus maestros; así se suceden París, Roma, Delft, Venecia, Verona, etc... Gaya atiende por igual a aquello que los museos le ofrecen a los ojos, como a las

sensaciones que le despierta cada nuevo lugar. *Retales de un diario*, por su parte, comienza el 21 de marzo de 1956, en México, y presenta la última entrada en París, 27 de diciembre de 1963; este texto no es estudiado en estas páginas. La *Obra completa* (2010), además, presenta *Anotaciones de diario inéditas*, pero que tampoco son objeto de estudio en estas páginas.

La propuesta gayesca de anotar en un cuaderno titulado *Diario de un pintor* parece obedecer a un doble motivo: en primer lugar, deja claro que privilegia la vista en sus anotaciones, pues de otro modo no hubiera utilizado el vocablo “pintor”; pero no es sólo que la mirada presida esta escritura, sino también una mirada que se complace ante la tradición, un bamboleo entre el pasado y el presente, mediante el que el pintor trata de mostrar, más que de explicar, que le sucede frente a los grandes maestros. En segundo lugar, el hecho de que las páginas de ese prontuario registren sus impresiones e imaginaciones se asocia con el origen mismo del diario, si el diario, como consigna Andrés Trapiello, comienza con las bitácoras de navegación: “Se supone que el origen de los diarios hay que buscarlo en los viejos diarios de navegación. Es curioso cómo aunque muchos han aludido a ese hecho, nadie, hasta donde uno sabe, haya reflexionado en él, pues es en esos diarios donde la ausencia del yo es más clamorosa.” (33). Y es comprensible; la bitácora anota los grados, longitud y latitud de la navegación de altura, pero esa consignación más bien deja constancia del viaje mismo antes que de cómo el capitán del barco aprecia ese desplazamiento. Pero este hecho, por lo menos, proporciona una cualidad a la vez necesaria e infaltable a la hora de hablar de un cuaderno de viaje: el movimiento. Es posible que el origen del diario resida en los cuadernos de navegación; sin embargo esta aseveración es tan cierta o no como aquella que atribuye su origen a las anotaciones de cualquier libro de contabilidad de cualquier comercio. Sin duda la bitácora está más cerca del diario que un libro de contabilidad, puesto que está destinada al relato de un viaje, a rendir testimonio de la derrota del barco, pero *a priori*, a diferencia del diario y al igual que el libro de cuentas, no cabe intimidad en un inicio en sus páginas. Hay algo en las bitácoras que las acercan al diario literario, ya que si guardan la memoria del periplo de determinada embarcación desde que abandona el muelle hasta que llega a puerto de destino y, a la vez, son un testimonio de ese trayecto; el diario también da cuenta del itinerario de una vida a través de la consignación de su travesía, al tiempo que es un memorándum de esa vida que se consume al paso de los días. Trapiello, a la pregunta “¿Qué son estos diarios de navegación, o mejor dicho, cuál era y es su finalidad?”, responde:

Se llevan los diarios de navegación, y por extensión todo diario de expedición o conquista, o diario de campo, por una doble razón. La primera de ellas es fijar los pasos de una ruta, bien para una utilización posterior, bien por si en algún momento se viesen obligados a desandarla. La otra razón es de índole testamentaria. Todo diario de abordaje o de expedición o de ruta es un testamento, y la persona que lo escribe sabe que esas que escribe pueden ser sus últimas palabras, que lega a quienes vengan después de él, por si acaso las encuentran y pueden servirles para evitar los pasos que les han conducido hasta ese desdichado punto. De ese modo podemos hablar de los diarios como verdaderas cajas negras para la navegación [...]

Y de alguna forma ambas características parecen haber pervivido en los diarios que llevan los escritores: son a un tiempo la consignación de una travesía, y de otro, el memorándum de una vida que fluye también hacia la muerte. Incluso los diarios terminan conduciéndose con su autor como ese amigo fiel, que pese a todas las confidencias que le han hecho, permanecerá siempre como una tumba (33-34).

Las diferencias entre esos cuadernos y el diario íntimo residen en que mientras los primeros solían emplear la primera persona del plural, el “nosotros”, y trazaban en sus páginas los itinerarios del viaje a los que les obligaba su errancia, aventura o vagabundeo; los segundos comenzaron a utilizar la primera persona del singular, el “yo”, y ese viaje exterior poco a poco fue circunscribiéndose al viaje del yo o viaje inmóvil. Michel de Montaigne es autor de un cuaderno de viaje contemporáneo de los ensayos; nada más natural si nos atenemos a la afinidad entre ambos géneros. Titulado *Diario del viaje a Italia a través de Suiza*, este manual viajero, como señala Castañón en *Por el país de Montaigne*, “es un ensayo, una experiencia del cuerpo. El ondulante Montaigne busca el agua, la bebe, se expone a ella en duchas e inmersiones. Lo vemos remojarse y flotar por media Europa y, apenas baja del caballo, cuando ya se mete a una tina” (90-91). Lo importante es subrayar la cercanía entre el cuaderno de viajes y el ensayo, aunque ese cuaderno no sea propiamente un ensayo. ¿Dónde reside la diferencia entre un diario de viajes y un ensayo? Precisamente en la sucesión de los días que fragmenta la reflexión y la exposición de las ideas y argumentos, a diferencia del ensayo, un género más bien reactivo al fragmento. Conviene advertir que el cuaderno de viaje está ya muy cerca del diario privado, hasta poder considerarlo como dice Trapiello un antecedente inmediato, aun cuando muestra diferencias indiscutibles.

Pero tampoco hay que pensar en el cuaderno de viaje como un género obsoleto, al contrario, el siglo XX ha dado muestras de la vigencia de esta escritura, como el cuaderno de Ramón Gaya, titulado *Diario de un pintor*, cuyos apuntes abarcan exactamente un año: entre el 19 de junio de 1952, fecha de la partida, y el regreso el 18 de junio del año siguiente. El diario de Gaya viene a resolver el doble viaje – la doble vida – en que se aventuró el hombre romántico: el geográfico y el interior o inmóvil. Difícilmente esta propuesta hubiera podido venir de alguien que no tuviera conocimiento de la tradición literaria y cultural en la que se inscribe; *Diario de un pintor* muestra la complejidad que puede adquirir un diario y a la vez resuelve admirablemente esa dicotomía planteada a principios del siglo XIX. El prontuario de Gaya relata el viaje mismo, pero no sólo eso; en todo caso, el viaje está al servicio de su curiosidad por la pintura.

Para Ramón Gaya, la pintura no es sólo una realización artística, sino sobre todo un modo de estar en el mundo; así dice en *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*: “Sólo el hombre común – “superhombre común” –, es decir, el *muy real y muy santo varón común*, es quien puede y sabe recibir a la realidad entera y verdadera, tomándola – y dejándola, claro – en su justo y humilde lugar sagrado, valor sagrado. Los más grandes creadores han podido siempre, sin miedo, no propiamente *copiar* la realidad, sino... revelarla.” (16) Tomás Segovia formula la dificultad a la hora de hablar de la escritura de

Gaya en “El lenguaje evidente (la prosa de Ramón Gaya)”: “Escribir sobre los escritos de Ramón Gaya es como embestir a una puerta abierta. A un “portalón de par en par”, como él mismo ha llamado al *Quijote*” (45-46); lo cual es una invitación a abrazar la realidad y a guardar silencio, como dice también Segovia: “Todo esto nos sugiere que si el lenguaje de la evidencia es el lenguaje del silencio, no es porque no diga nada, ni porque eso que dice sea en rigor intraducible, sino en cierto modo por todo lo contrario: porque dice del todo y es infinitamente intraducible”. (51) Así, Gaya, en su diario, nos emplaza frente al silencio de lo evidente; es el viaje mismo el que le proporciona a ese silencio un lenguaje propio. Como también dice Tomás Segovia en prólogo a la *Obra completa* de Gaya:

Pienso principalmente en los diversos momentos del *Diario de un pintor*, donde habla de experiencias personales o de la realidad que le rodea, aunque lo mismo puede decirse de muchas notas dispersas que se reúnen aquí por primera vez. Son páginas inolvidables, donde aquello que se nos cuenta aparece iluminado en la limpia luz de la evidencia, con ese aire de cosa nunca vista y a la vez sabida desde siempre que tienen las revelaciones de la evidencia. (12)

Los registros de *Diario de un pintor* sitúan al lector frente al silencio de una realidad que se desborda por todas partes, en donde lo relevante es la realidad misma antes que su consignación: si lo evidente carece de lenguaje, este cuaderno encierra el silencio mismo; una palabra al servicio de la evidencia, en la que la evidencia se exhibe como una imposibilidad para la palabra. Con todo, este prontuario está en deuda con el género al que se adscribe; un cauce que igualmente redunde en el silencio no ya de la evidencia, sino del fragmento mismo. El diario privado se considera el género de la modernidad porque asocia el fragmento al paso del tiempo, en donde el individuo se siente incompetente para ofrecer una experiencia totalizadora.

El periplo de Ramón Gaya comienza en México, según la primera anotación el 19 de junio de 1952, con un escueto apunte: “Salida de México” (397), y sucesivamente se desplaza a París, Venecia, Padua, Vicenza, Verona, Florencia, de nuevo vuelta a París y desplazamientos a Venecia; de aquí otra vez a París y Lisboa; para concluir en México, el 18 de junio de 1953, con otro sobrio apunte: “Llegada a México. Atontamiento y cansancio. Una cierta alegría. Sensación de ceguera. Algunos buenos amigos han venido a recibirme. Un cielo espléndido, de una belleza desmesurada. Todo parece asentado en su lugar. No, no falta nada, o casi nada. Falto... yo. Veremos cuándo llego” (450). Si la bitácora resulta una escritura en la que el yo apenas aparece, en este diario el yo, al final del recorrido, estando todavía no ha llegado. La escritura adelanta a su autor; esa voz del último registro no es la del autor Ramón Gaya, sino la voz de la realidad que precede a la de su dueño. Se trata de una nota sobria, adusta, taciturna, que cumplimenta cabalmente el temperamento de un diario donde apenas hay afirmaciones sino, sobre todo, impresiones, pareceres, pensamientos que en lugar de clausurar la opinión, la multiplican, como si sólo un esbozo bastara para que el silencio se volviera elocuente, fecundo, copioso, sin abandonar ese silencio originario. Gaya, ese 18 de junio de 1953, ha llegado sin llegar; un retorno sin retorno. Pero este diario supone igualmente recobrar aquella palabra errante que se resuelve

en el caso de Gaya en el trasunto del hijo pródigo, según entiende Tomás Segovia en “La palabra inobediente”: “Se trata de que el hijo pródigo no viene a pedir perdón y someterse de nuevo al lenguaje de su padre. Él viene de lejos y trae la palabra de otros parajes. Si es admitido de nuevo en esa casa, lo es con esos lenguajes, que tendrán que romper y fecundar el lenguaje de su casa. La palabra que trae es la de afuera, única palabra fecundadora” (67). Para Ramón Gaya el exilio no fue únicamente una salida que anhelaba el regreso, sino un peregrinaje; no una partida cuyo sentido residía en la vuelta, sino una errancia sin fin. Con todo, el verdadero exilio de Gaya no obedece al desarraigo de la patria de origen, sino al de la pintura en tanto que patria; así lo dice en la entrada del 23 de enero de 1923: “Durante demasiado tiempo – ahora veo que mi exilio en México 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” (429). Palabras que subrayan la pintura como la verdadera patria del pintor, más que la tierra originaria; el verdadero exilio de Ramón Gaya fue el del arte: europeo y español; así lo hace constar Tomás Segovia en “Ramón Gaya en México”: “Yo diría que el exilio que vivió Ramón Gaya era tan europeo como español, no porque él se haya declarado nunca europeísta, por supuesto, sino porque fue antes que nada, como el mismo ha dicho, exilio de la pintura, una pintura encarnada sobre todo en Velázquez, pero también en Rembrandt, en Rubens, en Van Eyck, en Tiziano, y después en Cézanne, en Van Gogh” (152-153).

La partida de México le lleva al pintor y poeta a consignar la siguiente anotación, la segunda en su cuaderno, en París, 21 de junio de 1952:

Anteayer, atontamiento de la salida: los amigos, el equipaje... En N. Y., atardecer; un atardecer diríase, tropical, pero sucio, turbio, aunque hermoso, muy triste, como con dos tristezas, la suya propia de atardecer y la mía, que yo reconocía y distinguía muy bien, pero de la que se me escapaba el motivo. La verdad es que después de unos primeros años de gran desespero, había terminado por asentarme, por acomodarme en una como desdicha... blanda, casi dulzona, cómoda – a la que desde luego había tomado cariño, apego, ley –, y ahora era como si de pronto sintiese el desgarró y una pena de una separación. (397)

“Separación” y “desgarro”, pues, del que da fe este diario permeado por el sentimiento de una escisión primera, a causa de la guerra civil, que ha hecho del dolor el espacio preferente de Gaya en México hasta ese momento. Ya he dicho que este cuaderno se escribe con los ojos y el silencio; y así, con el silencio y lo evidente exhibe su descubrimiento de la pintura de “verdad” en el Louvre: “En una sala de españoles, con mala luz, me sale al paso, con esa descarada limpieza de lo absolutamente verdadero, un cuadro de Murillo – *El nacimiento de la Virgen* –, bueno todo él, pero sobre todo con espléndidos trozos de... *pintura*, de *pintura*... pura y corpórea, consistente; una pintura muy de pintor para... pintor, una pintura, gustosa, carnosa, material, muy material, y que, no obstante, logra trascenderse, hacerse... espíritu” (398). Dubitaciones, vacilaciones, indecisiones a la hora de elegir la palabra ajustada que no manche, sin embargo, la realidad de esa pintura. Ahora bien ¿qué nos dice del cuadro de Murillo? En términos técnicos o académicos nada, absolutamente nada; pero sí en términos de vida y de realidad. Éste es uno de los rasgos

distintivos de Gaya, el arte no es evaluado o valorado en términos academicistas, sino mediante vocablos con los que designamos la vida, porque para Ramón Gaya el arte es una extremosidad del hombre o una naturalidad:

No, no se trata de una *tarea*, ni se trata de una *aportación*, ni se trata de un *servicio* que el artista presta gustoso, generoso, a la sociedad, sino más bien de una especie de... *sacrificio*, un sacrificio que se cumple, diríase, en el propio seno, en el propio regazo de la naturaleza, en la viva concavidad sagrada de la naturaleza, es decir, *antes y fuera* de toda nación o sombra de sociedad, de “civiltà”, de cultura (*Naturalidad del arte* 19).

Esta apreciación de una pintura igualmente es la de la propia escritura: si el arte es la realidad misma o la vida, también la literatura participa de esa naturaleza. Por eso la prosa de Gaya carece de formalismos y, por el contrario, expresa con el lenguaje cotidiano sus juicios y opiniones sobre el arte. A la hora de pergeñar la lectura del diario, advertimos perplejos que, si todo diario está abocado a su publicación, a pesar de que en ocasiones esa sea su mayor traición, la interioridad del autor aparece constantemente, mediante un ejercicio en el que parece aclarar, pero sobre todo aclararse, que siente frente a esas pintura cuya importancia reconoce pero que no le invitan a ir más allá, como en este registro en junio 26 también en el Louvre: “Son piezas decisivas, platos demasiado fuertes, quizás demasiado... humanos; son cuadros, por una parte que están ahí como esperando ser vistos, y al mismo tiempo se mantienen terriblemente herméticos, secretos, mudos, como arrebujados, tapados, defendiéndose de nosotros” (400). Una incapacidad o una imposibilidad para proponer un comentario preciso en términos convencionales que igualmente se transmite a su diario, cuya naturaleza no acierta a definir: “Hace dos o tres días que estoy aquí, en Venecia, y no he podido, no he sabido anotar nada en esta especie de diario que... no lo es” (400). Y en algo tiene razón porque, más que un diario, se trata de un diálogo íntimo del pintor con el hombre y viceversa, en el que no se sabe muy bien quien se adueña de la voz a cada momento; y es el pintor quien no encuentra en Venecia la voz, como apostilla el 2 de julio: “Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, y como anonadado, medio vencido. Es sencillamente, la... realidad, esa *excesividad* que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y me exalta sin remedio” (400). En la anotación del 3 de enero de 1953 dice explícitamente:

Cada vez más, *quedarme solo* es volver a encontrarme con alguien que quizá siempre me acompaña, pero que únicamente aparece, reaparece, cuando no hay absolutamente nadie.

No, no es la soledad misma – como era para Cernuda –, sino alguien muy verdadero, una compañía real, casi corpórea. Acostumbrado a él, he terminado por quererlo, por valorarlo (425).

Diario de un pintor es el confidente del autor, su otro yo, en cuyas páginas ensaya una y otra vez aquellas razones mediante las que juzga el arte que, en otros textos, adquieren la cualidad de un ensayo. El prontuario de Gaya nos ofrece su mirada hacia el arte desde esas mismas premisas que elabora cuidadosamente en *Naturalidad del arte*, pero

sobre todo en *El sentimiento de la pintura*. Las ideas de este texto aparecen de manera recurrente en el diario; pero el género proporciona algo más: esa relación íntima entre la vida y el arte, entre la pintura y lo cotidiano, que no se exhibe en el opúsculo citado. No sorprende, pues, que en una de las anotaciones del diario, en abril 7 de 1953 en Venecia, se lea:

La Serenissima no es sólo una ciudad, un lugar, sino una... *existencia*, y nos hace, armoniosamente, ser personas de esa existencia suya. Porque si a Venecia le damos tiempo puede empujarnos, enseñarnos a ver, a ser *nosotros*... en ella, desde ella. Nos ofrece una posibilidad del ser y del vivir; nos da como un... *sentimiento* de vida, de la vida, un sentimiento nuevo, inesperado – o perdido – de vida. Porque Venecia es, ante todo, un espacio, una concavidad; es la palma de una mano – una mano extendida al aire, a la lluvia, a la luz –; es un *refugio* abierto, expuesto a la intemperie (444).

La otra cara del comentario anterior, es el siguiente de *El sentimiento de la pintura* que compendia con rigor aquel sentimiento registrado en un cuaderno:

Se pensó que el arte era una especie de *comentario* más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas – los artistas – hacen del espectáculo de la realidad. Ni siquiera es, como supone Bergson, una visión más directa de la realidad. El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo* (32).

El arte no es mundo porque sería mundano y, para Ramón Gaya, es todo lo contrario; tampoco la realidad es mundana. Por eso arte y realidad son santas, en la medida que el arte es capaz de revelar la realidad misma. Pero esa santidad nada tiene que ver con la beatería. La santidad a la que se refiere Gaya es la de la obra de creación o como escribe Tomás Segovia en “Ramón Gaya ejemplar”: “ya dije que esa santidad es el santo respeto a la santa vida, o a lo que Ramón llamaría también sin duda la santa realidad” (58). Hay un apunte muy fino, una joya de reflexión en torno al arte, en su diario a propósito de la escuela veneciana de pintura, el 2 de julio de 1952: “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” (403).

“Eso es todo” que es mucho. Ese aparecer supone precisamente la adhesión a la “naturalidad del arte”, a su natural revelación. El artista se deja vencer por el arte y sólo entonces se vuelve un artista verdadero. El artista no es entonces un ser excepcional, por encima de sus semejantes, puesto que el arte no es un asunto personal, “la realidad de verdad es muy otra; la creación artística no es un asunto personal del artista creador; ni un asunto privado entre el artista creador y el gustador o consumidor de su obra, pero tampoco se trata de nada social, general; lo “común” de la creación no tiene ningún estrecho

carácter... socialista, sino extensamente humano” (*Naturalidad del arte* 14). De nuevo es Segovia quien dota de sentido a estas palabras y las sitúa en la concepción del arte más general de Gaya: “El Arte según Gaya salva la realidad, pero no le rinde culto. Su santidad, repito, consiste en el santo respeto a la santidad de lo real” (“Ramón Gaya ejemplar” 63). El propio pintor se encarga en su diario de mostrar la diferencia entre lo sagrado religioso y, sencillamente lo sagrado: “Nada más asomarnos al interior de la capilla [de los Scrovegni] – esa especie de gruta azul, de relicario azul –, tenemos la impresión de interrumpir algo, de profanar algo, pero no se trata propiamente de algo... religioso, como viene a ser religioso el arte, sino de algo... sagrado, como viene a serlo, sin duda, la vida” (404).

Es interesante notar que *Diario de un pintor* se demora en los apuntes referidos al arte, en sus juicios y valoraciones; una prosa que adquiere entonces un ritmo constante que oscila entre la duda del término adecuado y la comparación ajustada. Los apuntes estrictamente artísticos, más allá de otras consideraciones, revelan al pintor de regreso a su patria, la pintura. El cuaderno es, por un lado, testigo de un viaje, de un periplo, de una peregrinación; pero, por otro, refrenda el reconocimiento del hijo pródigo que vuelve a la casa paterna y a quien le basta con haber llegado. Así, se consigna en la entrada del 16 de julio de 1952, en Padua:

Yo no quise abandonar mi mesa; era un buen lugar, un sitio *certero*, aunque no sabía muy bien para qué, quizá simplemente para sentirme en Italia, para saberme en Italia, pero como a escondidas de mí mismo; porque me daba un poco de vergüenza ir de un lado para otro, husmeando obras de arte como un obcecado, como un perro obcecado. No quería husmear, admirar, valorar, comprobar, ni siquiera comprender estas o aquellas cosas, sino estar aquí con ellas, entre ellas, sin excluirlas ni excluirme, confiadamente entregado a un olvido fraterno (406).

Estar es suficiente, pero también estar en el diario. Un doble estar: el del viajero que recorre las etapas del viaje; y aquel de quien se reconoce y reconoce su pertenencia a ese ámbito, que no es una geografía, ni una patria política, ni una nación acotada por factores socio económicos, sino ese ámbito que abole a la vez el tiempo y el espacio porque ha hecho de la revelación de la realidad, del reconocimiento de la santidad del arte su casa y su morada. Por eso a su vuelta a México, todavía no regresa, uniendo de esa manera invisible que proporciona el sentimiento a la nostalgia primera, esta segunda. De esta manera, el cuaderno de viaje se exhibe como un testimonio definitivo de sus reflexiones en torno al arte: la pintura se salva y, al mismo tiempo, salva al hombre, del mismo modo que el hombre se salva salvándola. Una salvación que el artista, Ramón Gaya, en este caso traduce sencillamente en estar; pero en un estar allí donde la pintura se muestra como una sacralidad, pero siempre que dignifique esa realidad de la que viene la pintura. Un breve apunte, esta vez consignado en París el 9 de noviembre, expresa la distancia entre el hombre y la naturaleza: “Nosotros, por lo visto, estamos cansados, gastados, y también eso que se llama estar... en crisis. La naturaleza, en cambio, cada mañana, aparece, amanece, no ya de nuevo, sino por primera vez, inédita. La naturaleza ha escapado a la historia, nosotros no hemos podido” (418). El arte cumplimenta a la naturaleza, si, en términos

Gayescos, es arte verdadero; así, más que “de nuevo”, el arte vuelve a inaugurar la vida; como si se tratara de la primera vez a la que asiste el pintor; como si se tratara de un espectáculo irrepetible, sin ser en absoluto espectacular, al servicio de esa naturalidad que justifica el arte mismo. ¿Cómo no pensar que cada anotación del diario es siempre la primera y la última? ¿Cómo no advertir que cada hoja es en sí misma irrepetible y, por lo mismo, inimitable? Al leer las entradas del cuaderno de viaje, hay una impresión perdurable a lo largo de las páginas de que asistimos a momentos únicos en su cotidianidad; a expresiones irrepetibles en la rutina de un visitador de museos, como si lo inédito del encuentro con la obra de arte fuera también único. No hay duda de que a esa experiencia única, urdida a partir del reconocimiento de lo propio, marca la temperatura del diario. La lectura de *Diario de un pintor* es la experiencia de un lenguaje, pero también para Ramón Gaya la propia escritura supone el ensayo de un lenguaje, un lenguaje en busca de un sentido; conjetura que de nuevo remite a unas elocuentes palabras de Tomás Segovia que emplazan esta tentativa en su justo medio: “Pero a la vez el lenguaje, aunque cargado de sentido, no puede aparecer sino como persecución interminable del sentido” (“La palabra inobediente” 69). Esta caza del sentido es el trabajo al que se entrega Gaya en su diario, pero siempre a partir del respeto a sus propias convicciones estéticas; a este esfuerzo se debe parte del silencio al que se entrega su prosa, pues si bien “el sentido *es realizado* en el lenguaje, [...] no *está realizado* en el lenguaje” (70).

Diario de un pintor deja demasiadas cosas a un lado o, mejor dicho, da muchas cosas por supuestas. Estos sobreentendidos son los que privilegian ese silencio del que hablamos; pero no se trata de una mudez, sino de un silencio activo, laborioso, celoso de su sentido que no está en el lenguaje, pero que viene a través de él, no de él, puesto que ese sentido proviene de la realidad. Ramón Gaya apunta este vencimiento del individuo frente a la realidad en el registro del 19 de julio de Vicenza: “*Comprender* no puede ser más que... *ceder* a la realidad, ser dóciles a ella, abandonarnos a ella, aunque, claro, esto no sea muy fácil” (407). Conviene prestarle atención al significado que Gaya le otorga al vocablo “comprender”: no es ya una operación intelectual, sino más bien una manera de mirar la realidad, de aceptarla, de adherirse a ella, como si ante la realidad sólo cupiera el asombro o el pasmo; una sorpresa que igualmente preserva el silencio. Por eso, la prosa de esta bitácora es casi ensimismada, puesto que opera como un vehículo para señalar, para mostrar, para exponer, pero sin concluir acerca de lo expuesto; para Gaya el gesto es suficiente y en el diario es gesto es el lenguaje. Da la impresión de que el pintor más que un crítico, es un testigo; alguien que da fe no de razones sino de una presencia, el arte, y por eso también constantemente se mueve en la línea delgada y friable que hay entre el especialista y el hombre corriente, sabiendo muy bien para sí que el pasmo únicamente puede capturar al hombre corriente, aquel que es capaz de admirarse ante la realidad o, en su caso, ante el arte. No hay duda de que el discurso fragmentado del diario le favorece a la hora de mantener ese precario equilibrio; unas anotaciones en donde apenas cede a la tentación de abandonar su prosa silenciosa y mostrativa; esa narración de quien prefiere señalar a explicar. Con todo, no es que no argumente Ramón Gaya, lo hace y, además, lo hace muy bien, pero a su manera, a la manera de quien respeta mucho la pintura y, también,

el lenguaje; es más, de quien conoce lo suficiente la palabra como para saber donde están sus límites y restricciones de manera que no mancille ese sentido perseguido, pero cumplimentado en el silencio.

Ahora bien, Ramón Gaya, cautivado por aquellos maestros que lo seducen, no elude tampoco la crítica de aquellos otros que más bien lo decepcionan; pero siempre desde su concepción indivisible entre el arte y la vida. Casi siempre su desaprobación se dirige hacia lo que el llama el “arte artístico” que opone al “arte creador”. Escribe el pintor-poeta en *Naturalidad del arte*:

La *decisión* que se tomara, al empezar el siglo XX, de procurarnos a toda costa un arte... en sí mismo, desasido, desentendido de la realidad – un arte inventado, ideado, imaginado, fantaseado, colocado encima, pegado encima, puesto, superpuesto, postizo, añadido, o sea, un arte, cuando mucho, pergeñador, confeccionador de cosas –, pudo parecer entonces, hace setenta y tantos años, una vívida acción purificadora, salvadora, que nos libraba para siempre del tontísimo y tristísimo realismo, pero nos damos cuenta hoy, a la vista de tanta *basura artificial* como ha ido acumulándose, que era tan sólo una decisión estúpida, y también, quizá, un tanto... satánica, juguetonamente satánica, de un satanismo estéril, infantil, pueril (14-15).

En *El sentimiento de la pintura* es más preciso respecto a lo que entiende por “arte artístico”:

Pero al entreverse – por parte de los más listos – que el arte no es mundo, se pensó que tampoco podía ser vida, sino... ARTE, arte artístico, ensobrecido, es decir, algo separado, artificial, abstracto, y se llegó con facilidad a ese ahogo del arte por el arte; los más tontos, al entrever que el arte no había sido nunca mundo, lo supusieron *defectuoso*, lo encontraron *en falta*, e intentaron reformarlo, moralizarlo, rellenarlo de obligaciones y justificaciones, o sea, intentaron... *mundanizarlo, socializarlo* (32-33).

En *Diario de un pintor*, Ramón Gaya demuestra el mismo rechazo hacia las expresiones de ese “arte artístico”, como por ejemplo en una muestra surrealista; una nota fechada en julio 2 de 1952, en Venecia:

No pudieron jamás dejarme huella alguna, ni pudieron... arrastrarme jamás hacia el manoseado “surrealismo” – el surrealismo me pareció siempre como una falsa... *profundidad*, es decir, esa profundidad artificial, postiza, superpuesta, pegada desde fuera y no venida de dentro –; la realidad... real, en cambio, me ha dejado siempre como *anegado* en ella, colmado de ella, embebecido, embelesado, sin respiración (400-401).

Esta capacidad del artista a la hora de ir estableciendo sus principios frente a lo que se le ofrece a la vista únicamente se hace posible mediante la comparación entre una tradición y otra, entre unos museos y otros, entre unas ciudades y otras. Es el viaje mismo, consignado puntualmente en su cuaderno de viaje, el medio por el que puede comparar; pero se trata de una comparación que reside a la vez en el acto mismo de mirar la pintura que en el recuerdo de esa misma pintura ya contemplada. Esta variación entre pasado y

presente, entre reconocimiento y descubrimiento, entre constatación y disidencia, añade al diario un movimiento interior distinto al geográfico, pero presente en su escritura. Habitualmente, la mirada de Gaya es un miramiento en el que el artista reconoce el cuadro y, a la vez, se reconoce en el que él mismo fue antes de su exilio; en otras, hay un atisbo de decepción respecto de su propio recuerdo enmendado en ese momento en el prontuario. El viaje, que dota de movilidad y variedad a la experiencia, es un regreso de aquél que partió y a su vuelta ya es otro. La memoria de su aprendizaje en México, vital y artístico, se exhibe en *Diario de un pintor*; páginas escritas desde el sentimiento hacia una patria a la que vuelve ahora. Así Gaya afina juicios, valora opiniones, rectifica valoraciones, más apegado si cabe a eso que llama “sentimiento”: “Ha faltado... la inocencia, una especie de ignorancia viva, positiva, limpia, esa ignorancia que es sin duda un último reducto de la sabiduría primera, es decir, de la única existente, preexistente, anterior a todo. Porque lo que viene después no es ya sabiduría, sino inteligencia activa, emprendedora, industriosa” (*El sentimiento de la pintura* 34).

Pero el diario no exhibe únicamente el asombro de su autor frente a los maestros de la pintura europea, sino que también proporciona juicios y valoraciones de hechos cotidiano que aportan a la temperatura del cuaderno, una cotidianidad que absorbe las reflexiones en torno al arte, para situarlas en el contexto de una existencia individual. Así, consigna el 28 de diciembre de 1952 en París:

Sole, como siempre, muy precipitada, muy ligera, casi superficial y... con algo de mucha, muchísima calidad, es decir, absurda. Diego [de Mesa], señorito tonto, zopenco español. Jaime [Valle-Inclán], con esos *peros* que tienen siempre a mano las gentes muy inteligentes... para nada, gentes negadas absolutas; puede incluso terminar en *mala persona*, no porque lo sea en su fondo, sino porque la impotencia es algo que se pudre, y la podredumbre... mina, contagia lo demás. Así como la creación, el *poder* de creación es siempre una “humildad”, la impotencia desemboca siempre en una “soberbia”, en una soberbia satánica: no tiene, apenas, otra salida (423-424).

Palabras que, a diferencia de las dedicadas al arte, suenan fuertes; juicios taxativos que van al fondo de las personas, retratos casi. Un fragmento que exhibe la capacidad de Ramón Gaya para la crítica rigurosa y, al parecer, certera o, por lo menos, a esta impresión invita el lenguaje lacónico y preciso, sin asomos de titubeos ni comparaciones que abisman al lector a ese silencio fecundo siempre presente cuando trata de arte. Es clara esta escisión en Gaya: el arte y la realidad inauguran la existencia a cada momento; las personas más bien interrumpen esa admiración, como si sola presencia manchara una realidad autosuficiente y avasalladora o como si los hombres entorpecieran con su miopía el espectáculo siempre renovado de la “santa realidad”. Pero no duda en advertir cualidades en otras personas, más cercanas, y vincularlas con la tarea artística; así en París, el 24 de junio: “está Pedro Flores (verdaderamente fantasma de mi niñez y de mi primerísima juventud), a quien desde luego debo mucho y quiero mucho, sobre todo en esos años míos de aprendizaje – de 1920 a 1928 –, y... nada más, es decir, basta” (399). La emoción del reencuentro cede ante el silencio de un recuerdo que se desborda por todas partes, para el

que no hay palabras suficientes, pero un silencio que con ese “basta” lo dice todo y de todas las formas posibles; un encuentro que es también un reconocimiento del que fue y que ya no es, pero sin el que seguramente no sería como es en el momento de la anotación. Este diario da la impresión de que más que un cuaderno es un acompañamiento, un compañero en cuya escritura vierte Gaya esas sensaciones que despierta el momento y que lo arrastran más allá, mucho más allá de lo que podría albergar la página en blanco. También hay un examen serio de las personas de las que se rodea el poeta-pintor, como consigna el 22 de julio de Verona:

Concha, de todas las personas que conozco, no digo que sea la más profunda – ¿quién podría dictaminar y decidir... *eso?* –, pero sí que dispone de una *atención* más profunda. Ese *poder* de atención extrema, de concentración extrema, se debe, en parte, a su muy decidida abstinencia creadora; porque, por extraño que pueda parecernos, en cuanto alguien cede a la tentación de... *hacer*, su facultad de ver, de comprender, de percibir, de recibir y de adentrarse en la realidad, se debilita: el... *quehacer* se apodera de todo, lo vacía todo (408-409).

Sobresale la capacidad de Ramón Gaya a la hora de valorar las cualidades y circunstancias de otras personas en relación con el arte. Pero ¿podría ser de otro modo? ¿Acaso la premisa necesaria del valenciano no es esa relación íntima entre la vida y el arte?

Diario de un pintor, bitácora y cuaderno de viajes, diario íntimo que exhibe el yo más sereno y reflexivo del autor, que hace de esa escritura una confidente y una compañía, un acompañamiento y una intimidad, recobra varios aspectos que subrayan las cualidades de un diario íntimo o de un diario de viaje íntimo. Las anotaciones dan cuenta del lugar y la fecha, de los desplazamientos y traslados geográficos y temporales, pero sobre todo del movimiento interior de su autor, de sus reacciones frente a los maestros pintores, de sus opiniones ante las vanguardias. Pero más allá de eso, ese viaje fue un regreso. Gaya es en *Diario de un pintor* el hijo pródigo que regresa a su patria originaria: la pintura europea. El cuaderno de viaje es la bitácora de un reconocimiento, de un reencuentro, de una reconciliación. La partida de México es la salida hacia su morada natural y electiva. La escritura del cuaderno, fragmentaria e intermitente, como corresponde a cualquier diario, se soporta sobre la emoción del reencuentro. El sentimiento del regreso se abandona al silencio favorecido por el fragmento mismo, pero además ese silencio reside en la contemplación misma, que cede su elocuencia a la evidencia. El “lenguaje evidente” dice de esta prosa Tomás Segovia, seguramente no hay mejor expresión para formular la temperatura de esta escritura. Da la impresión de que las anotaciones, en realidad, esconden algo más que opera como principio rector del *Diario*; ese algo más es la propia vida de Gaya, su intimidad, su recuerdo, su memoria. El prontuario es un reconocimiento, un reencuentro, el testimonio más palpable y más fiable de que las tesis defendidas tanto en *Naturalidad del arte* como en *El sentimiento de la pintura* no eran sólo pensamientos urdidos a través de una prosa tan admirable como ejemplar, sino unas reflexiones que como el propio arte forman parte de una vida.

BIBLIOGRAFÍA

CASTAÑÓN, Adolfo (2000): *Por el país de Montaigne*. México, Paidós.

GAYA, Ramón. *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia, Pre-textos, 2001.

—— (2010): *Obra Completa*. Ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo y pról. Tomás Segovia. Valencia-Madrid, Pre-textos.

—— (2010): “El sentimiento de la pintura” en *Obra Completa*. Ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo y pról. Tomás Segovia. Valencia-Madrid, Pre-textos, 29-94.

—— (2010): “Diario de un pintor” en *Obra Completa*. Ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo y pról. Tomás Segovia. Valencia-Madrid, Pre-textos, 395-451.

—— (2010): *Retales de un diario. Obra Completa*. Ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo y pról. Tomás Segovia. Valencia-Madrid, Pre-textos, 451-516.

SEGOVIA, Tomás (1996): “Ramón Gaya, poeta” en *Alegatorio*. México, Ediciones sin nombre, 31-45.

—— (1996): “El lenguaje evidente (la prosa de Ramón Gaya)” en *Alegatorio*. México: Ediciones sin nombre, 45-53.

—— (2000): “Ramón Gaya en México” En *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*. México, Ediciones sin nombre, 149-157.

—— (2005): “La palabra inobediente” en *Recobrar el sentido*. Barcelona, Trotta, 65-127.

—— (2010): “Prólogo”. En Ramón Gaya. *Obra Completa*. Ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Valencia-Madrid, Pre-textos, 9-13.

—— (2011): “Ramón Gaya ejemplar” en *Digo yo*. México, FCE, 54-63.

TRAPIELLO, Andrés (1998): *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*. Barcelona, Península.

© Juan Pascual Gay



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C