

EL SENTIDO DE LO REAL EN LA OBRA DE RAMON GAYA

Pretendo realizar con el lector un viaje de ida y vuelta, un recorrido que desde uno de los últimos textos de Gaya nos lleve directamente a los primeros que redactó y, paso a paso, vayamos remontando en el tiempo a través de un hilo conductor, señalado por el título, hasta culminar con un artículo tardío que nos servirá a modo de colofón. Dos observaciones previas. En primer lugar, quiero mostrarme atento al paso del tiempo, no con el fin de distinguir etapas o fases que troceen la rica y sin par unidad de su obra ensayística, o como, quizá, él preferiría llamarla de su « obra pensativa », sino con la pretensión de captar la modulación de matices que va confiriendo una consistencia a toda su trayectoria. En segundo lugar, me gustaría acompañar mis observaciones a sus escritos con una mirada oblicua a algunos de sus cuadros y poemas, como si hubiese un pensar unitario, flanqueado por dos decires, uno poético y otro pictórico.

Quisiera, de entrada, referirme a uno de sus textos seguramente más programáticos, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, editado por primera vez en España en 1996. No es uno de los textos más emotivos o misteriosos de Gaya, tampoco forma parte de los más profundos, conceptualmente hablando. Ni siquiera es un texto absolutamente innovador o sorprendente si se han leído la mayor parte de los textos anteriores. En cualquier caso, yo lo tomo como una llamada de atención, una llamada de atención severa a aquellos que siguen tomando el arte como un campo absolutamente autónomo, artificial, desgajado de la vida y de la naturaleza. Lo que sitúa a Gaya en una posición indudablemente a contracorriente de todo lo que se ha pensado en los círculos del arte y de la estética de estas últimas décadas es su idea de que esta visión del arte, este modo de concebir y fabricar un arte « artístico » y « vanguardista », es fruto de una « *decisión* que se tomara [lo cito], al empezar el siglo XX, de procurarnos a toda costa un arte...en sí mismo, desasido, desentendido de la realidad —un arte inventado, colocado encima, pegado encima, puesto, superpuesto, postizo » (1996, pp.14-15). Y constataba, a

continuación, la gran cantidad de « *basura artificial* » (1996, p.15) que ha ido acumulándose en el arte contemporáneo, lo que —añado— a la vista de tantos grandes perritos floreados en serie, a la puerta de los museos, y otras lindezas, no deja de confirmar, aunque sea una sola vez, la tesis psicoanalista de la relación proporcional, muy estrecha, entre el dinero extraído y la naturaleza excremental de la supuesta « obra », algo en lo que un experto en marketing de Figueras fue un gran « pionero » en este gran despropósito.

Y es que Gaya ha defendido siempre una naturalidad del arte que está en las antípodas de esta conceptualización e infantilización del arte que ha hecho de éste algo abstracto, insípido, insulso, inconsistente, o, mucho peor, imbécil, asqueroso, pornográfico, pues abstracción, en el sentido lato de la palabra, es para él pornografía. Estas llamadas de atención del pintor murciano pudieron sonar a muchos críticos y amantes del arte, en torno a los años setenta y ochenta, como algo desfasado, tradicionalista, pasado de moda, en un momento, no lo olvidemos, que podemos calificar de canto del cisne de las postvanguardias, pero también de afirmación y de recuperación necesaria de nuestras vanguardias hispánicas, enterradas o semienterradas por años de franquismo. Hoy en día, desde hace más de diez años, las advertencias de Gaya resuenan de forma poderosa con las de unos cuantos intelectuales actuales, como Baudrillard, Virilio o Gauchet, que no han dejado de denunciar en bastantes de las últimas tendencias del arte contemporáneo la consagración de la estupidez, el consumismo, el desparpajo insultante, la tomadura de pelo, el reino del simulacro o, sencillamente, el agostamiento de todo sentido sacro.

Ahora bien, no debemos tomar el librito de Gaya como una simple crítica del arte contemporáneo más reciente pues lo que sostiene es de más calado y se presta a una polémica interminable. Recuerden, él habla de una « decisión », y lo subraya en cursiva, como suele hacerlo cuando quiere marcar el curso de su pensamiento, una decisión que al arremeter contra el realismo, a fines del siglo XIX, habría arremetido « de paso, sin darse cuenta, contra la misma realidad —

la santísima realidad—, o sea, confundiéndose, embarullándose » (ibid.). Pero, nos podemos preguntar, ¿todos los pintores tomaron esta decisión? ¿Fue libremente elegida? ¿O fue más bien una pendiente por la que fue deslizándose el arte, de resultas de un mundo cada vez más aborrecible? (Pienso en la indignación moral y política que provocó en su momento la Gran Guerra y, más tarde, las tantas cosas inconcebibles que se produjeron en la siguiente guerra mundial). ¿No fue también una tendencia social, en Occidente, la de configurar un campo o ámbito propio, en el que la creación se midiese con respecto a la crítica, articulado todo ello en una serie de espacios museísticos? Creo que Gaya era consciente de estos factores, pero dado que se remitían a problemas ligados a la sociedad y a la historia, no contaban para él en el río subterráneo de la creación. Tal vez, precisamente, el error de la pintura, en el siglo XX, fue el de dejarse arrastrar por la Historia, la economía y la moda, seguramente más que otras modalidades artísticas, aunque figuras tales como Van Gogh, Picasso, Solana o Klee fuesen capaces de ser modernos, sin dejar de actualizar la antigüedad siempre fresca y lozana con la que dialogaban.

Este planteamiento de Gaya recuerda parcialmente algunos de los términos del debate trenzado por dos ensayos publicados en España: *El descrèdit de la realitat*, de Joan Fuster, publicado en 1955, y *El arte ensimismado* de Xavier Rubert de Ventós, publicado en 1963. El ensayista valenciano sostuvo en su primer ensayo la existencia de un proceso histórico progresivo de desacreditación de la realidad en las artes. « A partir del impresionismo, el proceso de la evolución artística se orienta con el ánimo de lograr una belleza por fin desvinculada de las formas naturales. Impresionismo, fauvismo, cubismo, fueron los ensayos que condujeron a la convicción de la existencia de esta belleza fuera de la realidad. El pintor abstracto, resumiendo por su propia cuenta, la proclama objeto específico de la pintura. Es el final de un cansancio singular. Cuando el pintor ya no sabe qué hacer más —porque lo ha intentado todo— con la realidad desacreditada (...) la excluye del ámbito de la pintura »,

(1955, p.83). Lo que en Gaya es fruto de una decisión, es según Fuster fruto más bien de un cansancio, de una fatiga, tal vez nihilista. La realidad fue convirtiéndose en demasiado comprometedora, o mejor dicho, en demasiado incómoda. Y en plena boga de la pintura abstracta, (recordemos que en 1952, Michel Tapié escribía su libro programático, *Un art autre*, subtulado precisamente: *où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Fuster afirmaba : « Los abstractos abolen la realidad en la pintura porque no encuentran ninguna justificación para seguir pintándola ». Y líneas más tarde, el ensayista valenciano lanzaba su diagnóstico : El arte abstracto es el primero que en la historia del arte occidental « no parte de la realidad », « el primero que la niega ». Difiere este arte tanto de las constantes occidentales que « no es nuestro », dice él. No digo que sea ni peor ni mejor. Es « *distinto* ». Pero en su misma esencia es « *inútil* », « inútil para *nosotros* », (1955, p.100), cuando en verdad el arte nunca ha sido inútil. El arte abstracto está condenado a no decir nada ; no es más que bello y por eso es decorativo. Es una utilidad nueva, inferior, de confort.

El diagnóstico coincidía en parte con el de Gaya aunque Fuster —esta es la diferencia fundamental entre ambos— partía de presupuestos más marcadamente humanistas y laicos que su paisano levantino. La desviación, según aquel, se había producido a partir del Renacimiento pues lo que caracteriza la pintura de esta época « es el descubrimiento de la realidad ». Esta realidad es para el hombre renacentista una « una realidad *intrascendente*, y de esto debe hacer una virtud », (1955, p.29). Por el contrario, Gaya, mucho menos dieciochesco y mucho menos admirador de Montaigne que el escritor de Sueca, encuentra en el Renacimiento una cara y una cruz, una de cal y otra de arena. A un lado estaría el arte artístico ejemplificado por Boticelli, y en el otro lado el primitivismo de Masaccio o el salvajismo de Miguel Angel, verdaderos creadores. O dicho de otra manera, la polaridad, dentro del mismo artista, de la retórica arquitectónica de la cúpula de Brunelleschi y su « cueva » acogedora

del palacio de los Pazzi, algo que recuerda a la tensión dionisiaca que Aby Warburg encontró en el lado más invisible del clasicismo renacentista.

Cuando pocos años más tarde, Rubert de Ventós escribió su también primer ensayo, *El arte ensimismado*, dio la vuelta al « calcetín » propuesto por Fuster —cuyo texto era mencionado de manera polémica en sus primeras páginas— al sostener que el arte no había rechazado la apariencia de la realidad, renegando de la figuración, sino que este fenómeno derivaba de una búsqueda de la autonomía del arte gracias a la cual el arte se había desalienado de lo figurativo, de lo simbólico o evocativo y de lo decorativo. Esta tendencia a lo que él llamaba el ensimismamiento del arte se estaba acentuando a mediados del siglo XX, sólo que esto conllevaba una pulverización formalista del arte. Según el ensayista catalán, el « error del vanguardismo académico », ese « fanatismo de la novedad », era el de « querer rechazar las alienaciones en lugar de integrarlas » y terminaba con una cita de Kierkegaard: « prefiero una concreción que signifique algo, antes que una abstracción que signifique todo » (Rubert de Ventós, 1997, p.153).

Qué duda cabe que estos dos libros estaban debatiendo con *La deshumanización del arte* y, en general, con las tesis defendidas por Ortega y Gasset. Para el filósofo madrileño, el arte era un proceso de irrealización en el que la metáfora jugaba el papel de filtraje de la realidad, de tal forma que, teniendo en cuenta, el uso desaforado de la metáfora en las vanguardias artísticas, se terminaba por deformar denodadamente la realidad, « romper su aspecto humano, deshumanizarla » (Ortega, 2005, p.174).

Volviendo a Ramón Gaya, creo que lo que le separa de los planteamientos de Fuster y de Rubert de Ventós es lo que él hubiera entendido como dependencia excesiva de las tesis orteguianas. Gaya forma parte de una pléyade de artistas e intelectuales españoles, nacidos a comienzos del siglo XX, que se distancian en los años treinta del filósofo madrileño al propugnar una vuelta rehumanizadora en el arte. Gaya, como Zambrano, Dieste, Corpus Barga y otros tantos, (el

círculo de la revista *El Diablo Mundo*, la Misiones pedagógicas, etc) reciben con simpatía la publicación en 1930 de *El nuevo romanticismo*, ensayo programático de José Díaz Fernández. El pueblo, el hombre de carne y hueso, son, desde entonces, la realidad en torno a la cual debe girar el intelectual responsable y comprometido. Lo curioso del caso es que los maestros de unos y otros no coinciden exactamente. María Zambrano fue machadiana en poesía, pero orteguiana en filosofía, con la excepción de *La deshumanización del arte*, libro que no encaja en su manera de pensar. Rosa Chacel fue, por ejemplo, juanramoniana en poesía y orteguiana en filosofía, asumiendo también los presupuestos de este libro. Ramón Gaya es también juanramoniano en poesía, pero muy poco orteguiano. Esto quiere decir que él se va a situar por estos años, en particular durante la Guerra Civil, en el filo de un renovado realismo (aquí interviene la nueva lectura que hace el grupo de *Hora de España* de la obra de Galdós), sólo que a diferencia de otros integrantes de la llamada generación del 27 o de esta revista es un nuevo realismo decididamente no propagandístico (recordemos su polémica con Renau¹) y muy proclive a cierto lirismo metafísico, lo cual está expresado de manera muy concisa en su artículo de 1934, « Picasso, trebol de cuatro hojas » cuando afirma de Juan Ramón Jiménez lo siguiente : « decir con palabras apasionadas y carnosas lo que escapa a los nombres » (1992, p.229). Decir, pictóricamente hablando, poética o prosaicamente hablando, será para Gaya desde entonces, situarse en una sensibilidad que recorra el borde de lo indecible².

¹ . Véanse los artículos publicados en *Hora de España*, en 1937 : « Carta de un pintor a un cartelista » y « Contestación a José Renau », desde hace poco recogidos en *Obra Completa*, 2010, pp.721-724 y 727-729.

² . Me parecen muy finas y atinadas las observaciones de Giorgio Agamben, quien en su artículo « El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya » sostiene que en él « adviene sin duda una experiencia del dictado poético [...], pero esa experiencia se cumple a través de la experiencia del dictado de la pintura », en *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, pp.51-52. Sólo añadiríamos que en Gaya el decir verbalizador, enunciador, se bifurca en dos

En una carta de Juan Ramón Jiménez a Luis Cernuda, fechada en 1943, el poeta de Moguer se muestra desdeñoso con respecto al « asunto » o a la « composición » a la hora de hacer poesía. “Lo que siempre me tienta —dice él— es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición ». Y añade líneas más tarde : « creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, « lo que queda », la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser cada vez más el poeta de « lo que queda », hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía, y no poeta » (J.R.Jiménez, 1992, pp.236-237). Desconozco si esta carta fue comentada entre Cernuda y Gaya, pero encuentro en ella no pocas de las creencias estéticas más afincadas en el pintor y ensayista murciano. Lo podemos corroborar cuando pensamos en su desdén por la distinción de géneros pictóricos (retrato, paisaje, etc) o cuando nos damos cuenta de que lo filosófico que hay en Gaya —ojo, que es mucho y granado— no viene en absoluto de Ortega, mucho menos de Unamuno o, incluso, me atrevería a decir, no viene de ningún filósofo en particular, quizá un poco de Nietzsche, sino que viene de la brecha que ofrece Juan Ramón al pensar en la hendidura de la inquietud sensitiva, en la « inteliencia sensitiva » (como dice a José Revueltas en una carta de 1943), en ese momento de detención de la trama sensible por el que se escurre lo noético. Esto es esencial para comprender por qué tanto en la poesía como en la pintura, como en sus divagaciones ensayísticas, lo de menos es el « asunto » o la « composición » y lo de más es « lo que queda », el raspado o la destilación poetizante y metafísica de la realidad aprisionada en un asunto o en una composición. Esta es la razón de que esas tres actividades no sean en Gaya compartimentos estancos sino raicillas o

decires : uno prosaico, ensayístico, y otro poético. Sobra decir que toda la meditación de Agamben en torno al « decir » es de mucha pertinencia para comprender la obra plural de Gaya.

rizomas interconectados de manera subterránea.

Durante los años 40, Ramón Gaya tiene que superar, por un lado, el traumatismo de la Guerra Civil y, en particular, la muerte de su mujer, producida por las bombas franquistas, experiencia terrible de la que tenemos un testimonio impagable en la entrevista con Elena Aub (2007, pp.122-136) y, por otro lado, una situación de exilio de la pintura pues en México no encontró ni museos que acogiesen a los grandes creadores de la pintura, teniéndose que conformar con estampas o ilustraciones, ni tampoco un clima o una recepción propicia para sus cuadros, extemporáneos con respecto al muralismo nacionalista, dominante en esos años.

El artículo de 1945, «Homenaje a Velázquez», muestra una primera confrontación tácita con las tesis de Ortega. La obra de arte no es, según el pintor murciano, el lugar en el que se produce el tránsito de la realidad a la fantasía o a la belleza, sino el tránsito de la realidad al alma de la realidad porque —dice él— «sólo lo real tiene alma» (1990, p.52). Dos observaciones quisiera hacer: 1) lo real de la obra de arte no es reductible a una «superficie animada», idea que circulaba, según él, en torno a 1930³. Es verdad que Gaya no se sitúa únicamente contra esta idea de antes de las dos guerras, sino que se inscribe a contracorriente de lo que otros pintores coetáneos europeos estaban proponiendo en el alborear de la posguerra —estoy pensando en Pierre Soulages o en Nicolas de Staël o en Hans Hartung— a saber, que las manchas, los trazos, tienen plena libertad y autonomía, que el cuadro no remite ni al mundo ni a un estado de alma. Esto es lo que llamaba Rubert de Ventós —recordarán— el ensimismamiento de las artes. 2) Que lo real tenga alma no deja de ser paradójico para una mentalidad antropocéntrica. ¿No es, al fin y al cabo, el hombre el único susceptible de «tenerla»? ¿Hablar de alma de la realidad no es

³. Y, más tarde, en un poema, «De pintor a pintor», lo corrobora: «Pintar no es ordenar, ir disponiendo/sobre una superficie, un juego vano/colocar una sombras sobre un plano/empeñarte en tapar, en ir cubriendo» (2001, p.68).

caer en un burdo panteísmo o en una metafísica abstrusa ? Creo que aquí lo esencial es la idea de tránsito, que volverá en otras ocasiones en los textos de Gaya, es decir, el hecho de que la obra de arte no es algo ya realizado definitivamente, no porque la obra sea algo abierto, como dirá más tarde Umberto Eco, susceptible de muchas recreaciones por el público, sino porque la obra es una ventana hacia la realidad, que se renueva en su eterna frescura, pero una ventana viviente, un cuerpo con alma, que destilase o concentrase en ella lo más recóndito de la realidad. El cuadro es, así pues, una « concavidad », o como dirá en múltiples ocasiones, una gruta, una cueva, un pozo, a través de los cuales surge de la oscuridad de la realidad los rayos de lo real. « Gruta azul » llama a la capilla Scrovegni, de Giotto, visitada por él en dos ocasiones, y de la que dimana, lo reitera por segunda vez, una gran « palpitación ».

Si uno se fija atentamente en los cuadros de Gaya, en especial de este periodo, se notará que no subrayan especialmente una profundidad, contrapuesta a la superficialidad de los abstractos. La profundidad no es, en rigor, pictórica, perspectivista —en esto, como en otras cosas más es él, a su modo, « vanguardista »— sino sugerida, insinuada, pro-puesta y ante-puesta, siempre sutil. Es la época, que continuará más tarde, de los homenajes a los pintores, como si buscase en el brillo modesto de las jarroncitos, las copas y las ilustraciones puestas al sol, en un alféizar, en una repisa de chimenea, al lado de una ventana, un abrazo, una caricia tendida hacia el núcleo indómito de la creación, a lo largo de los tiempos⁴. La delicadeza con la que pinta esos enseres —fijése el lector en la palabra tan bonita que tenemos : « en-seres »—hace de ellos seres frágiles, hermosos, transparentes, finos, tenues, impalpables. ¿No es finalmente él mismo el que se autorretrata ? ¿O la condición humana ? Sí y no.

⁴ . Me remito en este punto al acertado análisis de Nigel Dennis : « En torno a los homenajes de Ramón Gaya », publicado en la Revista *Turia* (Teruel), núm.95 (junio-octubre de 2010), pp. 225-232.

Los vasos son metáforas de uno mismo, desmañados, desmadejados, sobre todo, vulnerables, pero, a un tiempo, de una brillantez secreta, insinuante, como una invitación a ir más allá, pero no del todo...Y es que la realidad, en su opacidad mostrenca, es la que tenemos enfrente y la que aprisionamos con nuestras palabras y sólo nuestra transformación, nuestro dejar ser, puede hacer de la realidad, de la de fuera y de la de dentro, un sentir real, un ser real, ser « en-ser », si se me permite esta especie de retruécano. Uno de los cuadros clave de este periodo es, a mi modo de entender, « Las tazas », de 1948. Si quitásemos las tazas del cuadro, tendríamos algo así como un cuadro abstracto. Son dos grandes trazos horizontales, con cierta convexidad, dos trazos de gouache diluidos y « encima » de lo que parece una « mesa » unas tazas « flotan » y se reflejan en la superficie pulida. Es una ingravidez vaporosa, una fragilidad de « quita y no me toques », y pese a ello, las tazas, en su insospechado desorden, en su callada vulnerabilidad, son rotundas, vivas, incluso, fuertes... La impalpabilidad de la porcelana adquiere un modo de ser oriental, un ser y no ser que surge en la actitud taoísta de « wu-wei », de dejar hacer, activo, sin embargo; propiciar en suma que algo se quede, retomando las palabras juanramonianas...

Sé que esto que estoy diciendo es insuficiente y que tampoco me gustaría situarme en una posición de crítico de arte —pues no he llegado a tal estatuto ni lo pretendo— pero presiento, a través de sus cuadros, en su callada y esforzada vida mexicana, aquello que él buscaba en Velázquez, en Picasso, sobre todo en Juan Ramón Jiménez: encaminarse no « hacia la realidad, sino hacia la salvación de ella » (1992, p.178). Presiento que él, como lo explica en « Carta a una amiga sobre *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez », escrito en 1948, el mismo año que el cuadro de « Las tazas », anhelaba —de igual forma que lo atribuye a Velázquez, a Juan Ramón Jiménez— salvarse en la realidad, chapuzarse en ella, es decir salvarse de la realidad y proceder a la « salvación » de la realidad, palpar en su fragilidad intermitente lo real.

Desde el primer momento del exilio, Juan Ramón Jiménez, como Gaya, no se somete al imperativo tanático de la nostalgia estéril, tampoco, en absoluto, al olvido engañoso, a la ingenuidad de comenzar una nueva vida, despegada de las alegrías y sufrimientos vividos en España —permítanme confesar que no hay nada más conmovedor que esa fotografía en la que aparece Gaya, en la época de las Misiones pedagógicas, mostrando, enseñando, los cuadros del museo portátil a hombres, a niños, a ancianos, que los contemplan sin prejuicios, sosegados, atentos, respetuosos, maravillados (2003, p.34)— Juan Ramón oye, ya en Florida, ese perro que ladra « al sol caído » en el Monturrio de Moguer, pero no lo « oye » ya, oye el mismo ladrar en Coral Gables, pero lo oye « allí, allí, no aquí, no aquí » (J.R.Jiménez, 1974, p.67). El exilio, herida, desgarró entre el pasado y el presente, obliga al creador de verdad, a tejer y destejer ese rasgón, a escuchar atentamente el parpadeo de lo real y es que « la música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda en un « de pronto », con nuestro oír mas distraído » (Ibid., 1974, p.64). Las tazas de Gaya son como aquellas estrellas de las que hablaba Juan Ramón en su libro *En el otro costado* : « todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros, que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo » (Ibid., 1974, p.65), sólo que en Gaya, tal vez más pronunciado que en su maestro, presiento una inquietantes fisuras en la fragilidad de lo real, una angustia, casi diría existencial y religiosa, en el sentido noble del término, reabsorbidas en un orientalismo pacificador. Sea dicho de paso, este balanceo sutil me parece muy moderno para los hombres y mujeres del siglo XXI y ruego me disculpe el lector si menciono mi libro, *De una sensibilidad por venir. Ensayos de estética contemporánea*, pues es ahí donde hablaba de una especie de barroquismo orientalizante, entre sosiego y desasosiego, entre fractura y serenidad, siempre en la inmanencia, que yo veía en autores como Pascal Quignard, o en cineastas como Kitano y Kieslowski.

A partir de los años 50, Gaya insistirá en este balanceo sutil, en el filo de la

navaja, entre la modernidad que pide « dar las cosas sin narración » y el primitivismo que demanda « contar cosas, pero no entregarlas ». « Las cortesanas » de Carpaccio encarnaban esta retención, esta contención, casi taoísta, de un taoísmo occidental, primitivo, por descubrir, único modo veraz de revelar la realidad como « realidad real » (1994, p.34). Esto lo anotaba en su diario, « dos o tres días » después de llegar por primera vez a Venecia, en el verano de 1952. Y años más tarde, en « El sentimiento de la pintura », de 1959, precisará un poco más lo que entiende por « realidad real », cuando hable de una experiencia extraña que tuvo al ver las palomas sobre la balaustrada del cuadro antes mencionado y ver, poco después, unas palomas en la balaustrada del museo Correr, « una oscura sensación de sosiego, de plenitud, cuando la vida, la naturaleza viva, nos hace partícipes de uno de sus innumerables secretos sin necesidad de revelárnoslos ». Y en este texto importante defiende, a continuación, que « nuestra relación más profunda con la realidad » es cuando conseguimos no ya entender la realidad « sino *serla*, ser realidad » (1990, pp.22-23).

Tengo la impresión de que es durante estos años, desde su primera estancia en Venecia, cuando Gaya se va desprendiendo del orteguismo residual que guardaba todavía, de una manera o de otra, en los años 40⁵. Es muy curioso constatar que tanto en el artículo del 48 sobre *Animal de fondo* como en « El silencio del arte », de 1951, la expresión « salvar » la realidad está todavía presente. Ortega, lo sabemos, había insistido siempre desde *Meditaciones del Quijote*, que había que salvar las circunstancias porque si no las salva uno, uno no se salva, y que salvarlas quería decir buscarles un sentido. No se olvide que el desafío orteguiano, algo heroico, no santo, era extraer de las circunstancias, « esas cosas mudas que están en nuestro próximo derredor », un sentido, pues « el acto específicamente cultural es el creador, aquel en que

⁵ . No hay nada tan antiorteguiano como afirmar, en 1952, que « el quehacer nos aleja de nuestra más honda sustancia » (1994, p.46).

extraemos el logos de algo que todavía era insignificante (i-lógico) » (Ortega, 1964, p.25-30). El problema es que Ortega, que durante los años 40 está dándole vueltas a Velázquez, y seguramente aún más a su propia vida, piensa que la realidad que el pintor sevillano procura « aislar, salvándola en el lienzo : es la realidad en cuanto apariencia », no la apariencia como fachada engañosa de la realidad, sino como una « aparición », un espectro visual, un « auténtico fantasma », desprovisto totalmente de « valores táctiles ». Es preciso reconocer que en este punto Ortega no había avanzado mucho en su comprensión del arte. Seguía atado a una comprensión un tanto rústica de la fenomenología y a un modo de lectura de la pintura tributario de las ideas más simples del formalismo alemán, (Riegl, Worringer y Wölflin, entre otros historiadores de arte de este grupo), el último de los cuales había insistido en la pérdida de lo táctil en el paso del clasicismo renacentista al barroco. Esto de lo táctil le parece una bobada a Gaya (lo dice explícitamente a propósito de Berenson) pues lo esencial no es que los perfiles pintados de las cosas, de los seres retratados, dejen de ser definidos, sin que el ojo pueda palparlos, sino la experiencia a la que el arte invita, la experiencia que es todo arte creador. Gaya, tan apegado como Zambrano a la experiencia en su valor probante, en su valor metafísico, no podía aceptar esa visión cognoscitiva de la obra de Velázquez, fría, descarnada.

Lo crucial no era salvar la realidad sino anegarse en ella « colmado de ella, embebecido, embelesado sin respiración » (1994, p.34). Otras expresiones como « alelado », « inmerso » o « pasmado » son frecuentes en los escritos de Gaya de los años 50 e incluso 60. Todas ellas aluden a una experiencia de disolución del yo, de hermanamiento con el « afuera », de indistinción entre el sujeto y el objeto, de sobrecogimiento ante lo que él llama la « excesividad » de lo real. Algo que nos deja atónitos, expectantes como un animal, imbuidos de una hermosura que no es la belleza ni la verdad; es la hermosura de lo real y de sabernos sin saberlo transformados en ella.

La realidad está bien apresada por los conceptos, los hábitos, los esquemas

mentales que reducen toda supuesta novedad a algo ya sabido; en cambio, lo real mana antes de que haya este apresamiento, mana incluso después por entre las rejas de estos conceptos y esquemas. María Zambrano nos hablaba en esa época, (*El hombre y lo divino* es de 1955, pero se gesta progresivamente a finales de los 40 y se termina de redactar a comienzos de los 50), de algo sagrado que habían apresado los presocráticos, en especial, los pitagóricos, antes de ser reducido a « naturaleza », tranquilizadora y abarcable, y que los poetas no se cansarán de captar en su multiplicidad sensorial. Era eso sagrado, precisamente, lo real, algo entrevisto en un « sentir original », en una pasividad acogedora. « La realidad —dejo la palabra a la filósofa— no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras no : es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos « sagrado » » (Zambrano, 1986, pp.32-33)⁶. En este punto esencial hay una gran cercanía entre Zambrano y Gaya (pensemos incluso por ejemplo cuando Gaya sostiene que las religiones ocultan a Dios en vez de manifestarlo⁷) ; no obstante, con el paso del tiempo, a finales de los 50, en su segunda visita a Italia, se nota en Gaya una cierta prevención intelectual, sin desdoro de su amistad, con respecto a la evolución del pensamiento de Zambrano que se va volviendo « simbólico », según él, lo cual tiende a desdecirse de lo real⁸. Creo que hay un fondo de verdad, muy certero, en estas palabras, y es de todos sabido la fuerza simbólica que adquieren en los últimos libros de ella figuras como la de la sierpe o la de la aurora, aunque no en todas lo simbólico se lleve consigo lo real. Todo y cuando, concedo a

⁶ . Gaya lo refrenda en el estrambote en prosa del soneto « Velázquez » : « La realidad — eso lo sabemos todos, o sentimos todos— es...sagrada —no divina— sin duda por ser portadora, encerradora, escondedora de ese Algo tan...evidente » (2001, p.59).

⁷ . 1994, p.147.

⁸ . « Las personas *dadas* al simbolismo (como María) *cambian* la realidad por sus símbolos en vez de ver por transparencia los símbolos que *hay* en la realidad, que forman parte de ella, pero que *no la sustituyen* », anotación del 13 de junio de 1957 (1994, p.135).

Gaya ese peligro constante de los símbolos.

Sin ir más lejos, por ejemplo, la aurora es algo más que un símbolo, algo más incluso que una metáfora encarnada, pues es el acto poético, y añadiría yo, metafísico, consistente en asistir al nacimiento de las cosas, en su frágil luz, antes de que el sol « imperialista » se adueñe de ellas. Gaya no es auroral — seguramente lo ha adivinado el lector antes de que lo diga— ; es crepuscular. El primer libro de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, lo es también aunque, al contrario de Zambrano o de Chacel, Gaya no lo mencione nunca, que yo sepa. *Il Crepuscolo* es la figura escultórica de Miguel Angel que el pintor de Murcia prefiere, por encima de *La Aurora*, *Il Giorno* o *La Notte*. El atardecer reúne la luz con el agua en una metamorfosis generalizada. El 11 de noviembre de 1957, anota en su diario : « el río marchando hacia el crepúsculo, convirtiéndose en el crepúsculo » (1994, p.140-141). El contraste entre la aurora zambraniana y el atardecer gayesco es, en este sentido, muy elocuente. El atardecer limpia la realidad, la filtra⁹. Es, por lo tanto, la oscuridad la que deja ver aquello que desvela la luz en su retiro sosegado, mientras que el alborear es un germinar que debe ser aprehendido en la inmanencia de su oscuridad siempre latente. Curiosamente, el crepúsculo es más filosófico que la aurora — recuérdese lo de la lechuza de Hegel— y es porque aquel transfigura la realidad, la vuelve más « madura, resumida, certera », avizorándose siempre en su aparente ensoñación un « entrecejo *pensativo* »¹⁰. Dejo ya totalmente la palabra a Ramón Gaya, en un escrito fechado precisamente en 1962, en Roma, en el mismo año en que María Zambrano vuelve a la ciudad eterna por poco tiempo : « el atardecer llega con su acumulada, silenciosa carga, y parece empujarnos a recapacitar, pues él mismo no es sino una especie...de Pensamiento » (1992,

⁹ . Como lo dice en el soneto « De pintor a pintor » : « pintar es tantear —atardeciendo—la orilla de un abismo con tu mano [...] Pintura no es hacer, es sacrificio/es quitar, desnudar ; y trozo a trozo,/el alma irá acudiendo sin trabajo » (2001, p.68).

¹⁰ . El subrayado es nuestro.

p.131)¹¹.

Los cuadros pintados por Gaya en los años 50 transitan, visualmente hablando, por los mismos terrenos recorridos por sus ensayos. Son los magníficos paisajes de París y de Italia, en especial de Venecia, por donde se despliegan ríos anchurosos, canales plácidos, momentos reveladores, como el del nacimiento de la pintura, instantes perturbadores, lluviosos, de lluvia pertinaz, espesa, oscura, de una lluvia que parece anegar la propia mirada y el alma que la contempla, en un temblor generalizado de la propia realidad sentida, respirada. Los edificios, los embarcaderos, las columnas, las ventanas, todo parece difuminarse en una materia acuosa, abocetada, sin embargo por trazos nunca definidores, recorrida a veces por algunas manchitas negras, a modo de farolitas, por los seres humanos, algunos arquitecturas de la realidad material, ejes intangibles de lo visible en su esplendor. El cuadro « Palazzo Ducale » es un resplandor último, crepuscular, en medio de un sentir agudo, casi delirante, esplendoroso... Más expresivo que sentimental. ¿Un homenaje a Van Gogh? Ramón Gaya pinta al óleo, con acuarelas, como ya lo había hecho en México, pero en este periodo son dignos de resaltar los pasteles sobre papel. « El Sena », « Notre-Dame », el « Puente de Saint-Michel », « La barca en el Sena »: los árboles adquieren una textura vaporosa, el viento hace correr el cielo, los transeuntes sobre el puente, las propias casas, el puente adquiere una presencia carnosa, como formando parte de la naturaleza, del río, de la ciudad; las aguas profundas del río se vuelven tornasolados espejos por donde corre la historia silenciosa, la otra historia, la humilde, la de todos aquellos hombres y mujeres que vieron el mismo río. Es indudable que en estos cuadros espléndidos el agua adquiere un protagonismo inusitado. El agua, en forma de lluvia o de masa líquida, preside a veces el encuadre peculiar del cuadro. Es, en sus palabras, la « tierra húmeda, acuosa,

¹¹ . Hay un « acto creador del pensamiento » (1994, p.78) para Gaya, y si no hay creación en el pensar hay sólo razonamiento o reflexión, lo que le acerca a planteamientos como los del filósofo francés Gilles Deleuze.

lagunosa de la pintura » pues, según él, el elemento físico propio de la pintura es el agua, como la tierra de la escultura, el fuego de la música y el aire de la poesía. La realidad es « una y única, pero formada de cuatro almas vivas ». Cada uno de estos elementos revela la realidad a su modo, un poco al modo de la teoría del imaginario en Bachelard o, más atrás, de los filósofos eléatas y milesios.

Al mismo tiempo, el pastel, técnica a caballo entre el dibujo y la pintura, permite salir de la dialéctica entre línea y superficie coloreada, entre fondo y forma, entre el enfoque realista, propia de los primeros pintores franceses del XVIII que la pusieron en práctica, y el enfoque fantástico o cósmico, propia de los pasteles de un Odilon Redon o de un Klee. El pastel, en sus trazos continuos y sus líneas-manchitas, tiene casi la misma imprecisión de los puntos suspensivos y casi el mismo carácter certero de las palabras en itálicas, en la prosa meditativa de Gaya¹².

Lo cierto que en el texto prodigioso, « Velázquez, pájaro solitario », fechado en 1967, pero elaborado desde 1963, Gaya se muestra severo respecto al dibujo. No es creación, dice él. Es análisis, conocimiento. El dibujante estudia la realidad y cuando ésta se siente estudiada huye. Velázquez no necesitaba el dibujo, pero, al mismo tiempo, se muestra muy impresionado por los dibujos de Rembrandt¹³, que parecen no tener ese estilete científico que molesta tanto a Gaya en Leonardo da Vinci. En el pastel, técnica específica sobre la que nunca habló, que yo sepa, de la misma forma que sobre ninguna técnica en particular, la pintura parece apoderarse con celeridad del dibujo, de un dibujo que, en realidad, nunca ha existido, como si el papel sobre el que traza las barritas de pastel fuese la roca de la cueva de Altamira o de Lascaux. Es una mano,

¹² . « En una imprecisión certera es donde está la verdad », anota el 7 de mayo de 1960, una vez en Madrid, por primera vez desde 1939 (1994, p.170).

¹³ . « Los 256 dibujos de Rembrandt », anota Gaya en su diario el 9 de agosto de 1956, con contenido asombro (1994, p.111)

prolongada en barrita, que se libera del ojo, en cierto sentido, pero sin tender al caos, como el Bacon visto por Deleuze (Deleuze, 1981 y 2007). Se libera sobre todo del cerebro, de la visión fría del conocimiento, en un burbujeo constante en el que la mano prolonga por el otro lado la animalidad cordial del pintor¹⁴. De ahí una sensualidad y primitivismo que se desprende de los pasteles de Gaya. Manchitas y trazos, todo corre al unísono en una indiscernibilidad generalizada que permite purificar la realidad vista, lavarla literalmente. Los trazos-manchitas, en especial, los blancos parecen abrirse al mundo, a un más allá, aquí cerca, reflejos, destellos de una profundidad entrevista, de un pozo por el que uno se asoma y ve el reflejo del cielo y la gota que cae en...nuestro corazón.

Nótese qué contraste con los abstractos de los años 50 y con los que serán llamados expresionistas abstractas. Su preocupación principal, de uno u otro modo, es la materia, las capas superpuestas, las pastas espesas en Pollok, lo matérico. Nicolas de Staël comenzará sólo a fluidificar su pintura al final de su vida, a partir de 1953, extendiendo las pinceladas una vez efectuadas. Nótese también qué contraste con los informalistas provenientes del surrealismo como Antonio Saura, cuyas reflexiones sobre el arte se interrogan siempre sobre la estructura del cuadro, sobre la dicotomía construcción/destrucción, sobre las tensiones que atraviesan la superficie del cuadro.

De la misma forma que la cueva o el pozo se oponía a la superficie, la palpitación se opone a la estructura. Lo que cuenta no es lo que sucede en el cuadro, sino lo que tiene lugar a través del cuadro. De un pastel, como el « Puente Saint-Michel » dimana, en efecto, una palpitación, un pulular, un amago de temporalidad viva, siempre en ebullición, en la inefabilidad del presente. El palpar alude al corazón, al ritmo propio del corazón y decimos del palpito que es un presentimiento, una especie de corazonada. En Gaya el palpito de la pintura es su animalidad, siempre fluyente, siempre renovada en cada contemplación de un cuadro, es el corazón ensanchado de lo real, como si cada

¹⁴ Ver Deleuze -Pintura. *El concepto de diagrama*, cactus, Buenos Aires, 2007.

cuadro conectase con las aortas del mundo.

Esta palpitación es también metafísica porque la pintura escucha el parpadeo del ser y del no-ser, del estar y del no-estar. Ya lo habíamos visto a propósito de Carpaccio : contar sin narrar, dar sin entregar. Lo real es huidizo y, por lo tanto, es idiota querer apresarlos definitivamente y llevárselos consigo, como también es idiota describir, referir exhaustivamente lo que ocurre. Ni la obra es autónoma ni tampoco la obra se arrodilla, a modo de ofrenda, ante el Ser¹⁵. No es un lugar en el que se desoculta el Ser, haciendo advenir la *aletheia*, como en los famosos zapatos de Van Gogh, vistos por Heidegger. Es un lugar de apertura a lo real, estableciendo un vaso comunicante de vida entre la obra y el mundo.

Ramón Gaya distingue, en « Holanda y sus tres pintores », un texto de 1957, entre lo poético y la poesía. A esta distinción llega, como suele ser casi siempre en él, a través de un recorrido vivencial, esta vez en Holanda: « me asomaba a los tabernuchos, me aventuraba en un enredijo de calles, llovía un poco, aparecía la niebla, clareaba, y el sol —ese sol que aquí me parecía un prisionero [...] las aguas del canal me revelaban una estrella que después no logré localizar en lo alto ; el paso de las nubes parecía ondular el tablero del paisaje, lo descomponía, volvía a formarlo. Todo estaba, pues, como inmerso en un juego tornasol, de ser y no estar, de estar y no verse, de verse y no ser. Todo esto, pensaba, es el Norte ». Y añade : « en el Norte sólo puede habitar *lo poético*, no *la poesía*, y *lo poético* es lo entrevisto, lo entredicho, lo entreoculto, lo entresoñado, mientras que la *Poesía* es lo visto, lo dicho, lo real ».

Esta distinción tan aguda y sugerente plantea, sin embargo, unos cuantos problemas. ¿No habíamos dicho desde el principio que el decir era un decir de aquello que se escapa a los nombres ? ¿No decíamos que no había que encaminarse hacia la realidad, sino salvarla, o, como solía decir más tarde, sumergirse en ella ? ¿ « Lo visto » y « lo dicho » no corre el riesgo de agotar la

¹⁵ Véase de M. Heidegger su conocidísimo texto « El origen de la obra de arte », en *Caminos de bosque*, (trad. H.Cortés y A.Leyte), Alianza, 1996.

excesividad de lo real ? Lo extraño es que cuando se refiera al Norte, nombre a « sus mayores hijos » : « Goethe, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh », tan diferentes entre sí, sobre todo el primero respecto a los siguientes y que no mencione a ningún creador del Sur. ¿Velázquez, Tiziano ? ¿Y qué poetas y filósofos ? Lo que sí parece asentado en el pensamiento de Gaya es la idea de que estos grandes hombres del Norte « habían suspirado desesperadamente, románticamente, desde lo poético, por la Poesía » (1990, p.100).

La fascinación de Venecia estribaría probablemente para Gaya en ser Norte y Sur, en abrirse como Norte, como poético, cuando en realidad es Sur, la Poesía. “Venezia es toda ella *tornasol*. Lo veneciano va y viene, oscila, es un juego de *estar* y no *estar*, aunque...*siendo* siempre. « Il vetro » coloreado, nacarado ; el ir y venir de la luz en el damasco y en el terciopelo ; el aparecer y desaparecer de las nubes ; las aplicaciones del mármol en la Basílica ; los mosaicos ; el sol a través de la niebla ; el reflejo del agua ; el mar... » (1994, p.86).

Creo que se puede salir del atolladero proponiendo una hipótesis. Quizá el decir primero del que habla, siempre inacabable, sea el « tantear [...] la orilla de un abismo », el asomarse « a un precipicio, entrar en una cueva, hablarle a un pozo », tal y como lo enuncia en los versos de « De pintor a pintor ». Este decir estaría siempre en la dimensión tornasolada de la realidad en trance de ser real, en ese « ser y no estar », característico de lo poético. Ahora bien, lo dicho sería el responder del agua « desde abajo », la revelación de lo real, una vez instalado en ella.

Me parece que es en este momento en que lo metafísico y estético cede el paso a una dimensión ético-religiosa, (con toda la precaución de estos calificativos), reordenando un tanto los escalones de los que hablaba Kierkegaard. En este sentido hay que señalar la importancia crucial de una piedad hacia lo real. Ya en « El silencio del arte », de 1951, Gaya habla de los « santos » (Cervantes, Van Eyck, Juan de la Cruz, Velázquez), los cuales no huyen nunca de lo real, por piedad hacia ella. En su cuaderno de viaje, en Asís, en 1956, se distancia del

panteísmo, que supone reductible a la sensibilidad como superficie, y, por lo tanto, incapaz de llegar a la « médula » de nuestro espíritu. Es seguramente el mismo itinerario biográfico y estético que lleva a Juan Ramón Jiménez de lo sensitivo a lo místico. En cualquier caso, en esa visita a Asís, Gaya insiste en que dentro de esos sonidos, de esos cánticos a los animales hay « lástima inmensa, una piedad terrible » (1992, p.254). Y termina observando, lo cual, podría ser extrapolable al anhelo de su propia pintura : « en San Francisco no hay nunca paisaje, porque todos aquellos elementos que podían formarlo, los ha convertido ya, milagrosamente, en seres, en hermanos suyos, es decir, en dignos de misericordia » (Ibid.). Esta idea de piedad, de misericordia hacia lo real, tan zambraniana por otra parte, es crucial a la hora de escuchar la respuesta del agua del pozo, de entenderla, de acogerla. Se trataría de dejarse inundar y herir por lo real, de ceder ante él, de acogerlo con modestia y sin violencia, de incluso reconocer nuestra dependencia de él. Ser humilde ante lo real es reconocer, al mismo tiempo, su propia indigencia, la nuestra y la de todo.

Es en ese sentido que la plenitud va íntimamente ligada a un ser copartícipe de lo real, ni más, ni menos. Creo que cuando Tomás Segovia nos habla de la custodia del silencio, es decir, de hablar “sin romper el silencio », de la encomienda del sentido de lo real, de « cumplirlo » sin violarlo, nos está queriendo vincular indisolublemente el destino con la Realidad, con mayúscula, como a él le gusta decir (T.Segovia, pp.163-185). « He venido a Venecia a *estar*, a sentirme aquí, como inmerso en el agua de la pintura », dice Gaya (1994, p.75). Ser parte de lo real es estar, plenamente, hondamente. Y en un artículo tardío, de 1980, « Huerto y vida », con el que quiero terminar este viaje de ida y vuelta que nos lleva a su Murcia natal, aquí, (donde quisimos estar y nos lo impidió...¡un volcán !), conmemorando su nacimiento y la dicha que nos procura su obra entera, Ramón Gaya nos habla de su primer instante de « conciencia animal », cuando todavía no era yo, y dice hallarla en una imagen muy sencilla : « una rama de níspero recortándose sobre un cielo ». No hay

sujeto, ni argumento, nada que representar o simbolizar, sólo —dice él— un « *estar* puro, mondo y lirondo » (1992, p.92). En verdad, esta imagen no es una imagen, sino « la realidad directa y viviente misma, que ya existe cuando yo todavía no existo ». Creo que la fidelidad de Gaya fue siempre, ha sido siempre, la de prestar oído a esa especie de « silenciosidad » de lo que palpita en la inmanencia de lo real, ser de nuevo un « garabato del ser » para que pueda tropezar « buenamente con ella y pase, sin sentir, a ser real ». Este viaje en pos de lo real, que se ha revelado ser en esta indagación un viaje en pos de la vida real, de un « estar » en plenitud, es lo que nos reúne aquí, acuciados por una renovada pertinencia y urgencia de la obra gayesca. Muchas gracias.

Ricardo Tejada (Université du Maine, Le Mans, Francia)

BIBLIOGRAFIA

obras de gaya consultadas y mencionadas

- Obra completa, tomo I*, Pre-Textos, Valencia, 1990.
- Obra completa, tomo II*, Pre-Textos, Valencia, 1992.
- Obra completa, tomo III*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- Obra completa, tomo IV*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- Algunos poemas de Ramón Gaya*, introducción de Francisco Brines, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de N. Dennis, Pre-Textos, Valencia, 2007.
- *Obra Completa*, Editorial Pre-Textos/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia/Madrid, 2010.

catalogos de gaya mencionados

- Ramón Gaya. Premio Velázquez 2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003.
- Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2006.

otras obras

- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, 2 vols., De la Différence, París, 1981 [Hay traducción al español en Arena Libros, 2005].
- Pintura. El concepto de diagrama*, cactus, Buenos Aires, 2007.
- Díaz Fernández, José, *Prosas*, introducción y selección de N.Dennis,

Fundación Santander Central Hispano, 2006.

-Fuster, Joan, *El descrèdit de la realitat*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1955.

-Heidegger, Martin, « El origen de la obra de arte », en *Caminos de bosque*, (trad. H.Cortés y A.Leyte), Alianza, 1996.

-Jiménez, Juan Ramón, *En el otro costado*, prep. y prolog. Aurora de Albornoz, Júcar, 1974.

—*Cartas. Antología*, edición de F.Garfias, Espasa-Calpe/Austral, 1992.

—*Diario de un poeta reciencasado*, edición de M.P.Predmore, Cátedra, Madrid, 2001.

-Ortega y Gasset, José, *Goya*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid, 1963.

—*Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid, 1964.

—*Unas lecciones de metafísica*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1981.

—*¿Qué es conocimiento ?*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1984.

—*Velázquez*, prólogo de F.Calvo Serraller, Espasa/Austral, Madrid, 1999.

—*La deshumanización del arte*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

-Rubert de Ventós, Xavier, *El arte ensimismado*, Anagrama/Compactos, Barcelona, 1997.

-Saura, Antonio, *Visor. Sobre artistas*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

-Segovia, Tomás, « Gayescas », en *Sobre exiliados*, El Colegio de México, 2007.

-Tàpies, Antoni, *El arte contra la estética*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

-Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, FCE, 1986.

—*De la aurora*, Tabla Rasa, Madrid, 2004.