



*"Espejo y flor. Cardesse". Ramón Gaya (1939)*



## “El rostro velado” (En torno a un cuadro de Ramón Gaya pintado en el inicio de su exilio, en Cardesse)

“The veiled face”  
(Around a painting of Ramón Gaya,  
painted in the beginning of exile, in  
Cardesse)

RICARDO TEJADA  
*Université du Mans, 3Lam*

**Resumen.** Este artículo trata de un cuadro de Ramón Gaya, “Espejo y flor. Cardesse”, de 1939, uno de los primeros que pintó en el exilio, en Cardesse (Francia). A través de una descripción y análisis del cuadro, podemos comprender mejor los fundamentos de la experiencia del exilio, basados en la escisión de la subjetividad y del curso temporal. El cuadro no es una metáfora o un símbolo del exilio, sino una tentativa de visualizar la invisibilidad que toda escisión exílica conlleva. Muestra así el vínculo sutil entre la pintura de Gaya y esta peculiar invisibilidad.

**Abstract.** The present article touches on the painting “Mirror and flower. Cardesse, 1939” by Ramon Gaya, one of the first paintings in exile. We can better understand, by means of the description and analyse of the painting, the grounds of the experience of exile, based on the split of

subjectivity and the temporality. The painting is not a metaphor or a symbol of exile, but an attempt to display the invisibility of exile. It shows thus the subtle link between the painting of Gaya and the peculiar invisibility of exile.

Vemos un espejo, que también podría ser un cuadro, por su marco dorado<sup>1</sup>. En él, vemos al fondo, es decir detrás de nosotros –los espectadores– dos cuadros que no muestran apenas nada, unas manchas. En la esquina inferior derecha del espejo, se aprecia un rostro velado. El cuadro-espejo cuelga encima de una cómoda de color oscuro que por su brillo tenue parecería lacado. Sobre ella reposa un jarroncito con unas flores blancas, delicadas, una fotografía o una pintura enmarcada de difícil visibilidad y una imagen en papel que parecería ser una reproducción de un cuadro, o una fotografía, despegada de un libro o de un álbum, por sus rebordes blancos. A la izquierda de todo: una difuminada y aterciopelada claridad. A la derecha, la oscuridad. De la izquierda proviene la luz del día, probablemente crepuscular, mientras que, en el extremo derecha, al fondo, se barrunta un pasillo oscuro. Hemos olvidado que a la izquierda del espejo rectangular se ve un cuadrado pe-

<sup>1</sup> Hablamos del gouache sobre papel titulado “Espejo y flor. Cardesse” de 1939, que se encuentra en el Museo Ramón Gaya de Murcia y cuyas dimensiones son 49x64 cm. Juan Pedro Quiñonero califica este cuadro (y los dos titulados “Château de Cardesse”) como de una “asombrosa pureza inmaculada”, en *Ramón Gaya y el destino de la pintura*, Biblioteca Nueva, 2005, Madrid, p. 79.

queño, colgado a su lado, que no muestra nada tampoco, y más a la izquierda lo que aparenta ser una puerta. Eso es todo. No hay más, por el momento.

La escena baña en unos colores de tonalidad cálida, ocres, anaranjados, amarillos azoicos oscuros, conforme nos acercamos a la izquierda. Son los colores del papel pintado de la habitación, y de la luz ambiente, sin que ésta imponga o delimite algo diferenciado de la atmósfera emanada por la propia pared que luce una decoración ligeramente chinesca, u oriental, con motivos florales blancos, extrañamente irregulares, con vida, revoloteadores, que parecen conjugarse con las flores del jarroncito, sobre todo, en el sector de la pared más iluminada, justo a la izquierda de éstas. La cómoda está ligeramente inclinada hacia la derecha, así como el espejo, cuya forma rectangular no parece del todo homogénea<sup>2</sup>. Nada hay verdaderamente horizontal. Ninguno de los rectángulos que vemos, siete, si contamos el espejo y la parte superior de la cómoda son, de hecho, enteramente regulares, adoptando una inaprensible curvatura. Vemos encima del espejo la parte inferior de lo que pudiera

ser un marco de otro cuadro, oblongo, al parecer. No vemos el suelo. Por lo demás, nada parece reflejarse bien, empezando por el espejo, mucho más oscuro que la pared y que no deja ver la temática o el género de cuadros que refleja, y terminando en el jarroncito, recubierto en la parte que da al espectador por un revestimiento blanco, basto, de naturaleza indefinida: yeso, papel, tal vez. Lo único que permite un reflejo, sutil, es la cómoda, ya dijimos de apariencia lacada, en cuya superficie superior se ve la parte inferior del jarroncito.

Detengámonos ahora en el rostro reflejado en la esquina del espejo. Señalemos de pasada que casi ningún cuadro pintado en Francia, a principios de 1939, representa figuras humanas y, además, que solo en “Espejo y flor” aparece el mismo Gaya. Esta es de primeras su singularidad<sup>3</sup>. Suponemos que es el pintor, aunque no distinguimos su nariz y boca; apenas el contorno más oscuro de sus ojos (sin pupilas) y párpados. No es reconocible, hasta tal punto que podría ser incluso otra persona que no fuese Ramón Gaya. Lo que extraña, de entrada, es que, si el cuadro mira de frente al espejo, no

---

<sup>2</sup> En el catálogo *Ramón Gaya et la France* (Instituto Cervantes, París, 1995, p. 62), la reproducción del cuadro muestra unos tonos más apagados, menos cálidos, que en el catálogo *Ramón Gaya. La hora de la pintura* (Fundació Caixa Catalunya, 2006, Barcelona, p. 99). Los recuerdos del autor de estas líneas acerca de esta exposición en la Pedrera inclinan a pensar que ésta es la reproducción más fiel.

<sup>3</sup> Los tres cuadros titulados “Château de Cardesse” muestran, el primero, un libro, un jarrón de cerámica en el suelo y una ventana al fondo y, el segundo, un sofá, un sillón, tres cuadros y un papel de gouache blanco fijado con chinchetas en una especie de caballete. En cuanto al tercero: un sofá y dos cuadros colgando. La “calle de Cardesse” muestra lo que denota. Solo “El pintor Cristobal Hall”, donde se le ve a éste pintando apoyado en un tronco de un árbol y “Cristobal Hall pintando en el salón de Cardesse” muestran una figura humana, la de su amigo anfitrión.



vemos por qué su rostro tendría que estar en su extremo inferior derecha. Tendría que encontrarse situado más frontalmente; y es que da la impresión de que incluso el piso pueda estar inclinado y tender todo hacia la derecha, como si la silla en la que pudiese estar sentado el pintor se hubiese deslizado a la parte más baja del suelo, como si el mismo punto de perspectiva estuviese combado o torcido<sup>4</sup>. Y, pese a todo, el conjunto parece extrañamente armónico. El rostro no nos mira, quisiéramos acompañarlo con nuestra visión, cruzar nuestras miradas, pero ni siquiera se mira a sí mismo. Ahora bien, sería equivocado pensar que no está con nosotros, que no nos acompaña porque, si se fija uno bien, nos escucha, escucha el mundo que le rodea, y es que su oreja es lo único visible y claramente perfilado de su cabeza<sup>5</sup>. Es la oreja derecha de la imagen (la oreja izquierda del pintor) la que la luz aca-

ricia desde fuera. Tenemos así un baño de luz cálida y delicada que nos envuelve, pero que parecería estar en discordancia con un espacio de vacíos, de opacidades, un espacio tenuemente desequilibrado que podría hacernos pensar que nos absorbe, en cierto sentido, hacia la oscuridad.

¿Por qué no vemos su rostro? ¿Tiene, tal vez, vergüenza? ¿Acaso no tiene la fuerza emocional para verse reflejado? Barruntamos que pueda ser así. Volvamos a lo básico, al cuadro. Sus ojos no pueden ver, no se atreven a ver. No puede hablar. Se quedó sin habla, ahí. Sin habla y sin vista todo se vuelve un inmenso espacio inhóspito en el que, además, nada apenas se refleja, todo es opaco y vacío. La “rostreidad”, sin la boca, sin la nariz, sin los ojos perceptibles, se acerca a la sombra, a cierta indiferenciación, a cierta espectralidad, que la línea del pelo y la oreja corrigen, incluso deniegan<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> “Desconfío de lo terminado, de lo cerrado (...) porque lo que se puede cerrar es que es falso, es que es una *parcialidad*, es que no tenía una comunicación viva con *el todo*, es que no era una clave vital”, en carta a Tomás Segovia, fechada el 13 de abril de 1953, en *Cartas a sus amigos*, editorial Pre-Textos, Valencia, 2016, p. 395.

<sup>5</sup> “El pintor cuando pinta no solo ve cosas, sino que ve y *escucha*, o se escucha”, “Manuel Álvarez Bravo (fotógrafo)”, México 1940, en *Obra completa*, editorial Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 830. Es un texto escrito poco después de pintar el cuadro de Cardesse y encaja perfectamente en la significación profunda del cuadro. Como siempre, las palabras en *itálica*, en los escritos de Ramón Gaya, hay que *escucharlas* lo mejor posible. Miriam Moreno ha señalado pertinentemente que este planteamiento viene de Nietzsche quien en *Ecce Homo* afirma: “Se oye, no se busca”, en *El arte como destino. Pintura y escritura en Ramón Gaya*, La Velea, Granada, 2010, p. 51.

<sup>6</sup> Tomamos prestado el término («*visagéité*») de Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes consideran que el rostro, independiente de la cabeza que pertenece al cuerpo, comienza a perfilarse a partir de la convergencia de un muro blanco y de dos agujeros negros, los ojos. Desarrollan esta propuesta en las artes. La mirada viene después de los ojos sin mirada y del agujero negro de la rostreidad; y el espejo viene después del muro blanco de la rostreidad. Estamos, por lo tanto, en este cuadro de Gaya, en una presubjetividad, de tipo larvario, antes del estadio de lo imaginario, del que hablara Lacan. Ahora bien, es cierto que tampoco representa un sujeto esquizoide, sino más bien el derrumbe de la subjetividad y el inicio de su reconstrucción gracias a la escucha del mundo. Consúltese las páginas reveladoras de *Mille plateaux*, Seuil, París, 1980, p. 205-211.

En efecto, la imagen de la cabeza escucha, escucha la luz. No se deja atrapar por la oscuridad, por esa cuesta ínfima que le haría deslizarse hacia el pasillo...de donde viene. Se nos antoja que el pintor viene del pasillo, de la guerra, de España. Un objeto alargado, quizá metálico, se encuentra en el suelo, en el extremo inferior derecho. No sabemos qué es.

Gaya ha bajado a los infiernos o, mejor dicho, le han obligado a bajar. Sabemos que su mujer había fallecido hacía pocas semanas, víctima de los bombardeos franquistas sobre Figueras. Sabemos que cuando se produjo su muerte, se encontraba ya en Francia y que cuando le comunicaron el óbito se desmayó<sup>7</sup>. Sus palabras, en la entrevista concedida a Elena Aub lo dicen todo sobre su estado de ánimo “extremoso”, después de salir del campo de concentración de Saint-Cyprien: “Yo me quería morir, nada más”, “yo iba un poco sonámbulo”, “estaba desquiciado”<sup>8</sup>. Le han propuesto ya o le van a proponer pronto los Hall, sus anfitriones, y refrendado por sus amigos compatriotas, quedarse con la hija del pintor murciano,

ocuparse de ella, allá donde vivan<sup>9</sup>. No sabe él a dónde ir. La situación en Francia se degrada. Se oyen tambores de guerra. Ramón Gaya se encuentra en una encrucijada, en la encrucijada de su vida, después de un severo trauma, doble, el del exilio y, sobre todo, el de la muerte de Fe. Gaya siempre dijo que tenía fe en lo real, que un artista tenía que tener fe. Todo se desmorona ahora.

El sujeto, el sujeto exílico, el sujeto traumático –pues siempre el exilio va acompañado de un trauma, de un conjunto de traumas, muertes de familiares, visión de asesinatos, ciudades bombardeadas, torturas, cárceles, dolor, miedo, separación de seres queridos, del lugar natal– es el sujeto enteramente despersonalizado, quebrado, escindido<sup>10</sup>. Entre la luz y la sombra, entre el aparecer y el desaparecer, entre lo encarnado y lo desencarnado, entre lo real y lo irreal, la irrealidad de su nueva vida que no puede comprender. No sabe quién es, en qué mundo vive, a qué atenerse. Se desmorona. Está ido, no porque haya enloquecido, sino porque está ido de su ser, su fuste no está. Está desquiciado, fuera de sus goz-

---

<sup>7</sup> “Entrevista con Elena Aub» (1981), en *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, editorial Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 134-135.

<sup>8</sup> Señalemos, por lo demás, que cuando su amigo, Cristobal Hall, fue a recogerle a la estación de Pau, no muy lejos de Cardesse, donde tenían el “*château*”, la casona solariega, le costó mucho reconocerle de lo demacrado que estaba. “Entrevista con Elena Aub» (1981), *op.cit.*, p. 135-138.

<sup>9</sup> “Entrevista con Elena Aub», *op.cit.*, p. 138-139.

<sup>10</sup> La psiquiatra Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky caracteriza la situación de los refugiados actuales a partir de los conceptos de “disociación”, un desdoblamiento en el sujeto debido a que no puede sentirse identificado a una nueva realidad que no ha elegido, y a partir del concepto de “crisis de la presencia”, una crisis de los más elementales marcos espacio-temporales del sujeto exílico, en *La voix de ceux qui crient. Rencontre avec des demandeurs d’asile*, Albin Michel, Paris, 2018, p. 69 y 81.



nes. El exiliado se extraña de sí mismo, es un extraño para sí. Su mente y su corazón se bambolean. En un margen que no es él, fuera de su centro conductor, su eje vital, anda como un equilibrista, sin saber dónde meterse, dónde cobijarse, qué hacer. La resiliencia gracias a la cual muchos exiliados superan al final el trauma se construye paso a paso, en el atribuir sentido, poco a poco, a la vida, en rodearse de una nueva piel del yo, en reconstruir la casa afectiva que les rodeaba<sup>11</sup>. Si les rodeaba antes tendrán más posibilidades de recuperarse, de reconstruirse. El exiliado deambula desnudo en su ser, en su desamparo, el más brutal que uno pueda imaginarse.

El exilio es invisible. Muchos artistas, en especial pintores y cineastas –incluso los propios exiliados– se han dado de bruces cuando han pretendido visibilizarlo o darle voz. Pero es dándose de bruces como se puede hacer sentir el dolor de nuestra nariz cuando choca con un muro de cristal<sup>12</sup>.

El dolor del exilio no tiene nombre ni lugar porque el exilio des-aparece, deja de aparecer, se volatiliza, genera vacío. Es un vaciamiento<sup>13</sup>. El exilio no es nada para el ciudadano perteneciente al bando opuesto de su país; el exilio no es nada para el ciudadano del país de acogida pues nada sabe de su cultura, de sus costumbres, de su lengua ni, aún menos, de los motivos profundos de su huida. El exiliado huye y en su huida arrastra su aparecer tras su rastro. El exiliado es el que no deja rastro y aparece de improvisto.

Gaya apenas habló del exilio, de su exilio, al contrario de su amiga María Zambrano. A veces, sintió nostalgia de España; más frecuentemente le resultaba extraño el país, ajeno, exceptuando el Museo del Prado y un puñado de amigos que los llevaba muy dentro<sup>14</sup>. Pocos recuerdos afloran en sus cartas. El exilio, cuando es nombrado excepcionalmente por Gaya, alude a un exilio temporal, el exilio de la España de antes de 1939, de su vida en España antes de la Gue-

---

<sup>11</sup> Consúltese el libro de Boris Cyrulnik y de Gérard Jorland, *Résilience connaissances de base*, Odile Jacob, París, 2012 y la conferencia del primer autor en la Universidad de Nantes, 27 de mayo de 2015, «La résilience dans les situations extrêmes» (Hommage à Germaine Tillion): <https://www.youtube.com/watch?v=AM4JSsNIJ3E>

<sup>12</sup> Señalemos, por ejemplo, las películas sobresalientes de Jonas Mekas, *Lost, lost, lost* (1976), la trilogía de Amos Gitai (*Esther*, *Berlín-Jerusalem* y *Golem. El espíritu del exilio*, de 1985, 1989 y 1992), sin olvidar la pionera, la española *En el balcón vacío*, de Jomí García Ascot, de 1962.

<sup>13</sup> Es significativo que en la única carta en la que Ramón Gaya habla de lo ocurrido en 1939 alude a la idea de vacío: «Al perder a Fe, yo, como sabes, he quedado completamente *vaciado de esa posibilidad*», la de vivir con «*amor en danza*». Pero no lo vincula al exilio, como sí, tal vez, esta pérdida fuese mucho más decisiva para él que la pérdida de su propio país. En *Cartas a sus amigos*, *op.cit.*, p. 327. No olvidemos que también había perdido recientemente a su padre. Son muchos duelos de los que ocuparse: de la mujer, del padre, del país.

<sup>14</sup> Cuando estuvo en Caxias, en Portugal, un aroma de España le venía, en tierras ibéricas tan semejantes, aunque diferentes, «algo que no sé si es una *consistencia* muy especial del aire, o un *olor*, o un *sonido*, algo que no *comprendo* con exactitud, pero que conozco muy bien, que es...*mío*, que *casi soy yo*. Tengo, pues, cierta nostalgia de España en este momento, y tu carta me ayuda en esa dolencia», (misiva dirigida a Salvador Moreno, el 29 de

rra Civil<sup>15</sup>. En un poema, el autor exiliado se ve desencarnado de su ser, de su vida, sólo tiempo: “No es vivir esta carne/no es vivir este espejo/esta voz, esta frente/no es vivir, es ser tiempo”<sup>16</sup>. Se podría uno preguntar si Gaya logró visualizar en algún cuadro la invisibilidad sustancial del exilio y su herida profunda, aunque mucho nos tememos que sus paisajes e, incluso, sus homenajes –cuyo cuadro matricial se nos antoja que podría ser “Espejo y flor. Cardesse 1939– guardan un dejo profundo de exilio. A lo largo de su vida de exiliado, Gaya fue reconstruyendo con dificultad un caparazón que le proteja, en sus apartamentos adustos y espartanos, deambulando por innumerables ciudades de Italia, Francia, España, Portugal y Holanda, en una apertura radical al mundo, en su callada consistencia.

Quedan las flores y la luz, la luz primaveral del Sudoeste francés. Queda esa car-

nosidad del colorido que Gaya admiraba tanto en Nonell, incluso en el momento probablemente más dramático de su vida<sup>17</sup>. Las flores eran esos lirios blancos que crecieron al despuntar la primavera por los prados de Cardesse<sup>18</sup>. Flores indómitas en su delicada y frágil belleza. El rostro escucha las flores, las escucha mecerse, siente el susurro del mundo, como el papel pintado, carnoso, abigarrado en su danza, en su ballet. Sí, las flores parecen mecerse todas, las reales y las pintadas en una danza común que parece mitigar la oscuridad temible del pasillo. La vida está ahí, parecen decir las flores. Ven. No tengas miedo. Por ahí van los caminos inciertos del exilio, pero también la vida, a la izquierda.

Compás de espera en el que no hay compás ni espera, en sentido estricto. Una música callada parece abrirse paso, a pesar de todo, en la indistinción de su ser, parece

---

septiembre de 1952, en *Cartas a sus amigos*, *op.cit.*, p. 282). No es, por lo tanto, la nostalgia lo decisivo, y que –fijémonos– no está subrayado en versales, sino algo inaprensible que nos recuerda lo que fuimos y lo que somos, en el fondo. No es una falta, sino una plenitud, triste y risueña. Sobre la extrañeza que le producía España antes de volver por primera vez, véase *Cartas a sus amigos*, *op.cit.*, p. 332. Pese a todo, cuando le escriba a María Zambrano, el 7 de marzo de 1960, desde Madrid, expresándole las primeras impresiones de su vuelta a España, les dirá, a ella y a su hermana, a sus *fratellas*, que todavía no había recobrado «el habla», hasta tal punto era la emisión, lo que le impedía escribir serenamente, *Cartas a sus amigos*, *op.cit.*, p. 596.

<sup>15</sup> “Después de veintinueve años de exilio –afirma en una nota del 4 de julio de 1960, en Barcelona– a donde se vuelve, en realidad, no es a España, sino a 1939», en «Diario de un pintor», en *Obra completa*, *op.cit.*, p. 491.

<sup>16</sup> «Poemas de un diario» (México, mayo de 1943), «Tiempo», en *Obra completa*, *op.cit.*, p. 645. Y en el poema «Tarde III», de esta serie, «Poemas de un diario», el pintor poeta escribe, resonando con el cuadro de Cardesse: «... me escucho/como un nido distante,/no en el ser, sino fuera,/donde el hombre es ya nadie», p. 648.

<sup>17</sup> «Picasso, Nonell y el arte moderno», España 1971, en *Obra completa*, *op.cit.*, p. 861.

<sup>18</sup> José Luis Valcárcel habla de lilas, basándose en un poema de Gil-Albert, pero en el cuadro lo que se ve, son, a todas luces, lirios. Véase *Ramón Gaya. La vida entrecortada*, Tres fronteras ediciones, Murcia, 2011, p. 125. Ramón Gaya estuvo en Cardesse entre fines de marzo de 1939 y el 25 de mayo del mismo año, fecha en que embarca en el *Sinaia*, rumbo a México. Ver del mismo libro p. 125-128.



penetrar por el velo que le cubre. A veces la vida se condensa en un instante, cuando todo se viene abajo y hay que levantarse. Da capo. No. Partitura nueva, irremediabilmente nueva, aunque no del todo.

Decíamos que el cuadro se pinta en la encrucijada de su vida y es que también es un germen de muchos otros cuadros que saldrán de sus pinceles. Parece anunciar no solo sus homenajes, sino también sus sucesivos autorretratos, pero no es un homenaje si lo tomamos en su conjunto, en su globalidad, sí se lo desmenuzamos, lo recortamos en detalles precisos. ¿Sería tal vez la foto enmarcada una reproducción de *Las Meninas* de Velázquez? Tampoco es un autorretrato, pues su rostro es irreconocible<sup>19</sup>. Parece también anunciar la presencia relativamente constante en sus homenajes

del espejo, de los jarroncitos, eso sí, aquí con apenas transparencias, vida, sin embargo, siempre sustanciada en pétalos, en irisaciones, en tímidos reflejos<sup>20</sup>.

Gaya no pretendía, nunca pretendió, pintar cuadros alegóricos o narrativos. Sus pinceladas encarnaban significaciones, eran metáforas a ras del suelo, por así decir<sup>21</sup>. Sería ocioso decir que este cuadro representa el exilio o incluso el trauma. Tampoco lo explica. El cuadro nos susurra algo, la quiebra de Gaya, de un ser único, como no pudo haber otros; el exilio de cada cual es tan intransferible como el amor de cada cual, aunque todos sean exilios y todos sean amores. No obstante, es difícil aunque necesario acogerse a ese susurro. Tal vez, este susurro del que hablamos sea lo que Gaya entendía por “decir”, el decir de una pintura<sup>22</sup>. El cuadro

---

<sup>19</sup> En el “Autorretrato” de 1948, reproducido en *Cartas a sus amigos, op.cit.*, p. 206, Gaya nos mira ya con sus ojos brillantes, curiosos, aunque la boca no se vea y la nariz esté cortada por el lienzo que pinta o, tal vez, por el libro que lee. Otros autorretratos son: “El pintor (Autorretrato)”, tinta de 1952, el “Autorretrato con metrónomo”, óleo de 1977 y el “Autorretrato”, óleo de 1982.

<sup>20</sup> Los cuadros de Gaya en los que el espejo juega un papel central son numerosos. Mencionemos, sin ninguna pretensión de exhaustividad: “Café Florian Venecia”, pastel de 1953, el “Florero con copa”, óleo de 1955, “La lámpara. Mi cama en el espejo”, óleo de 1955, el “Bodegón ¿del lirio?”, óleo de 1955, “La lámpara. Mi cama reflejada en el espejo” del mismo año y el “Homenaje a Masaccio”, óleo de 1956.

<sup>21</sup> Cuando Gaya hable de las transparencias de sus cuadros, tan comentadas por la crítica, de los vasos y jarrones, de los espejos, dirá a Juan Guerrero, en carta fechada el 18 de marzo de 1953, que no son alardes técnicos, sino que es algo que “encarna una significación, no un símbolo ni una imagen, sino exactamente eso: significación”, (*Cartas a sus amigos, op.cit.*, p. 372). Señalemos hasta qué punto en el cuadro que evocamos las transparencias están alteradas, en el sentido de cuando se habla de un alimento alterado, por la opacidad, como si lo bruñido estuviese gastado, envejecido, afectado. Se olvida también que los espejos no solo reflejan transparencia, sino también opacidad, gradientes de opacidad. Es significativo, por lo demás, que a partir de los cuadros “La cinta”, de 1940 y “Homenaje a Velázquez” de 1946, el agua y las transparencias adquieran un protagonismo que en Cardesse no lo tienen.

<sup>22</sup> “No ha sido para *saber pintura* por lo que he querido conocer mi oficio, sino para *decir*. Pero ese ‘decir’ se entiende poco; ese decir que es lo contrario, exactamente, de una *explicación*”, en la misma carta a Juan Guerrero, *Cartas a sus amigos, ibid.*

nos pide respeto, respetar lo que entreve-  
mos. Nos susurra nuestra frágil condición,  
pero también nuestra capacidad de escucha.  
Es el susurro de la luz que el exiliado, y tam-  
bién en el fondo, todos nosotros, tiene que  
tener delante para seguir marchando, pero  
también el de la oscuridad viscosa que se  
nos pega detrás, sobre todo al exiliado, ese  
susurro gélido que nos invita a desandar por  
ese pasillo tenebroso que terminó de tentar  
a algunos de esos desterrados; a Gaya no,  
afortunadamente, para nuestra dicha, delei-  
te y permanente meditación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ramón Gaya et la France*, Instituto Cervantes, Pa-  
rís, 1995.
- Ramón Gaya y el destino de la pintura*, Biblioteca  
Nueva, 2005, Madrid.
- Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundació  
Caixa Catalunya, 2006, Barcelona.
- CYRULNIK BORIS, JORLAND, GÉRARD, *Résilience con-  
naissances de base*, Odile Jacob, Paris, 2012.
- DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FÉLIX, *Mille plateaux*, Seu-  
il, París, 1980.
- Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*,  
editorial Pre-Textos, Valencia, 2007.
- GAYA, RAMÓN, *Obra completa*, Valencia, Pre-Textos,  
2010.
- Cartas a sus amigos*, editorial Pre-Textos, Valen-  
cia, 2016.
- DURANTE, LAURA MARIATERESA, RAMÓN GAYA. *El exilio  
de un creador*, Roma, Edizioni Nuova Cultura,  
2013.
- MORENO, MIRIAM, *El arte como destino. Pintura y  
escritura en Ramón Gaya*, La Veleta, Granada,  
2010,
- Otra Modernidad. Estudios sobre la obra de Ra-  
món Gaya*, Valencia, Pre-Textos, 2018.
- SAGLIO YATZIMIRSKY, MARIE-CAROLINE, *La voix de ceux  
qui crient. Rencontre avec des demandeurs  
d'asile*, Albin Michel, Paris, 2018.
- VALCÁRCEL, JOSÉ LUIS, *Ramón Gaya. La vida en-  
trecortada*, Tres fronteras ediciones, Murcia,  
2011.