

# LA OBRA POÉTICA DE RAMÓN GAYA

SANTIAGO DELGADO

Es mi deseo, en esta la más alta ocasión literaria que he conocido como protagonista en mi existencia, dedicar mi esfuerzo, así como todo lo que representa en cuanto a reconocimiento a toda mi trayectoria como profesor y escritor, a las dos personas que suponen, en algún modo, mi incardinación personal en la ciudad que nos acoge. Son ellas dos mi padre y mi hijo. A mi padre, Don Antonio Delgado Dorrego, por haber decidido venir a Murcia a formar familia un año ya lejano de finales de los años cuarenta, antes de que yo naciera. Yo llegué a Murcia en el vientre de mi madre hace ya más de 53 años, que son algunos menos de los que ellos tienen, mi padre y mi madre, de murcianos. Y a mi hijo, Santiago Delgado Gil, a quien no he necesitado inculcar el amor a esta tierra suya y mía, de la que él se siente tan orgulloso, puesto que de él ha salido, de manera tan entusiasta como personal, conocerla y quererla.

Vaya pues, para ellos dos, toda mi intención y voluntad en esta hora que me colma de satisfacción y de honores.

Quiero, en primer lugar, más por devoción que por obligación, hacer el *elogium* de mi antecesor como miembro de número de esta Real Academia de Alfonso X el Sabio, del Doctor y Catedrático Don Manuel Muñoz Cortés, maestro de tantas generaciones de filólogos formados en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia durante toda la segunda mitad del pasado siglo. Lo que la Filología debe a Don Manuel, apelativo con que, singularizadamente, todos nos dirigíamos a él, ha quedado bien depositado en los archivos de la Ciencia, y aunque no está de más que todos lo recordemos, quiero referirme, antes que nada, a su personalidad humana, algo en lo que nuestro profesor militaba con entusiasmo.

Y quiero recordar una tarde del verano de 1997, en la ciudad de Logroño. Paseábamos Aurora, mi mujer, y yo por las calles de la capital riojana, cuando de pronto, oh sorpresa, nos tropezamos con la inesperada humanidad de Don Manuel.



Rápidamente, y luego de saludarnos, le hicimos saber que nos hallábamos allí en calidad de algo así como peregrinos filológicos, y que de ello era él no poco responsable. En efecto, estábamos recorriendo la Sierra de Cameros para comprobar la existencia de algunos de los lugares que llevaban y llevan el nombre de Murcia. Como es de saber por toda la República de las Letras de esta tierra, el vocablo Murcia tiene raíces indoeuropeas, que no árabes, como ya dijera nuestro también añorado maestro Don Antonio de Hoyos. Tal aserto encontraba su mejor demostración gracias a la existencia de lugares en esta apartada sierra que también llevaban, y aun llevan, el nombre de Murcia. La intención era la de hacer un reportaje de divulgación sobre el asunto, mitad artículo de viaje, mitad ensayo filológico.

Por su parte, Don Manuel nos dio razón de su estancia en Logroño. Se hallaba impartiendo algunas clases en unos cursos de verano. Departió amablemente con nosotros, y nos documentó sobre el particular filológico que nos había llevado hasta allá. Nos previno contra la tesis hidrológica sobre el origen del topónimo y nos deseó suerte. Ignoraba Don Manuel, decíamos, que, acaso fuera él quien primero indujo en nuestra mente aquel viaje. Aún recuerdo una de sus clases, cuando visitaba Murcia esporádicamente, regresando desde Munich, en la que nos instruyó acerca de lo que Menéndez Pidal calificara como “tormento de los filólogos”, tormento que no era otro que la etimología del topónimo Murcia. De él escuchamos por primera vez la condición de experimental de la ciencia de la Filología, de la existencia de filólogos de campo, que andaban las tierras y los pueblos recogiendo muestras de habla para analizar luego fonemas, tonemas y otros secretos de la Fonética del idioma.

Precisamente, el verano siguiente al curso en que recibí esa clase, cayó en mis manos la novela del escritor Tomás Salvador, titulada “Cuerda de presos”, que trataba del traslado por la Guardia Civil de un delincuente rural, acaso trasunto lejano de Pascual Duarte, por toda la franja norte de la meseta castellano-leonesa. La trama consistía en mostrar un fresco de la España de primeros del XX, a través de los encuentros que la pareja y el delincuente mantenían durante su viaje –a pie, claro-. Pues bien, uno de esos encuentros no era sino con un par de filólogos, Catedrático y Ayudante, que, a caballo, recorrían el territorio en busca de sonoridades perdidas que rescatar. Por supuesto que el trasunto del Catedrático filólogo en la novela era Don Ramón Menéndez Pidal, y por supuesto también que yo ya conocía la obra y el rostro del insigne maestro; pero, sin embargo, en la imagen que en mi mente se forjó al leer la novela, Don Manuel, su figura, su rostro, su voz y su personalidad, ocuparon por entero en mi mente al personaje.

De modo que, para nada me sorprendió ver a Don Manuel en Logroño, con ocasión de efectuar yo mi primera escapada en pos de algo que lejanamente pudiera parecer al quehacer de un filólogo de campo. Don Manuel estuvo en el principio, estuvo en el novelístico medio y se halló, acaso no tan por casualidad, en el gozoso final de esta peripecia filológica nuestra. Y, desde luego, después de lo reseñado, yo no me atrevo a calificar de casual el hecho de que sea su figura a la que yo, con osada insuficiencia, voy a sustituir en esta docta Casa.



En la vida pública de Don Manuel hubo dos grandes apartados: el científico y el cultural. Respecto del primero, hagamos recuento de los estudios que su labor investigadora nos dejó: *Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su "Diablo cojuelo"*, de 1943; *Escritores extranjeros contemporáneos*, de 1958; *El español lengua internacional* de 1996; *El español vulgar: Descripción de sus fenómenos y métodos de corrección*, de 1958; *Estudios de estilística textual*, de 1986; *La lengua como comunicación y su didáctica en la cultura nacional*, de 1975; *El lugar de la lingüística aplicada*, de 1983; *Sobre Azorín*, de 1973; *Sobre el estilo de Quevedo*, de 1958; *El valor humano de la literatura*, de 1958; *Variaciones sobre la palabra*, de 1954.

Añadamos a todo esto los romances que recogió en su Badajoz natal, allá por el año 36, que desconocía el mismísimo Menéndez Pidal, y por los que el eminente filólogo invitó a nuestro Profesor a acudir a Madrid a trabajar junto a él.

El otro aspecto de su vida pública del que dábamos cuenta, fue su intensa participación en la vida cultural de Murcia y de España entera; además de su labor acerca de la cultura germana, desde que fuera Lector de español en Münster, en 1941. Citemos, extrayendo los datos del excelente trabajo de María del Mar Albero Muñoz, en el libro homenaje que editó esta Real Academia tras su óbito en Agosto de 2000, su participación en la revista Escorial, su amistad con las principales figuras literarias de la postguerra; su incorporación a Murcia, en 1950 como Catedrático de Gramática Histórica, la creación de la Coral Universitaria de Murcia, la impulsión definitiva del Festival de Folklore del Mediterráneo, su colaboración para la creación de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia, su colaboración, tan fecunda, con la Alianza Francesa en nuestra capital, su Dirección, la primera de todas, del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Murcia; su participación, capital, en la fundación de la Asociación de Profesores de Español; y su labor en pro de la cultura española desde la Dirección del Instituto Español de Cultura de Munich, desde 1972 a 1982.

Creo que, por todo ello, esta ciudad, y aún más, esta Región se hallará por siempre en inextinguible deuda con el recuerdo del Catedrático de Gramática Histórica de la Universidad de Murcia, Don Manuel Muñoz Cortés, uno de mis Maestros.

Y cumplida, pues, la entrañable obligación de glosar la figura de tan insigne Académico, pasemos, pues, ayudados en no poca medida por la ciencia que él mismo supo infundir en nuestro espíritu investigador, a analizar la obra poética de Ramón Gaya.

La producción en verso de Ramón Gaya se extiende en dos épocas muy distantes biográficamente hablando. La primera se desarrolla entre 1938 y 1948, y tiene un carácter básicamente existencial, vívido, en torno al sufrimiento padecido en su propio ser por causa, principalmente, de la guerra. La segunda aparece en los albores de la España de la Transición, aunque tal referencia sea solamente simultaneidad coincidente. Va de 1974 a 1980. La temática es exclusivamente teórico-



estética, acerca de la pintura y los pintores. Si bien, dicha definición es más aparente que real. En efecto, como sabe muy bien cualquier lector de la obra literaria de Ramón Gaya, apenas hay diferencia entre el arte y la vida, pues aquel arte que no es añadidura de vida, o vida misma, no es arte. Así pues, vida –acaso más biográfica– hay en los primeros poemas de Gaya. Y vida asimismo, esa vida que es el verdadero arte –el de Tiziano, el de Velázquez– son los últimos poemas, todos sonetos menos uno, de nuestro creador.

Entre la primera serie de poemas y la segunda transcurren 26 años. Cuando escribe los primeros, Gaya vive entre los 28 y los 38 años. Son los años de primera madurez plena; aunque Ramón Gaya, siempre entre mayores, fue adulto muy pronto, como lo demuestra la pervivencia hasta nuestros días de sus ideas acerca de la vida y del arte, ya vigentes desde que volviera de París, desilusionado por las vanguardias, con menos de 20 años. La segunda serie, los poemas de la pintura –que no es sino vida– es escrita por Gaya entre los 64 y los 70 años de su existencia. Son seis años en los que el creador ha dejado atrás penas y penurias, y ha podido dedicarse sin mayor preocupación a su tarea de pintar, pensar y escribir. Desde entonces han pasado 22 años hasta hoy.

Encontramos, entonces, que Ramón Gaya es un escritor de versos esporádico: esporádico y escaso. Son 35 poemas, según Andrés Trapiello:

*La poesía no está solamente encerrada en esos 35 poemas, que son los que yo conozco de Ramón Gaya<sup>1</sup>*

Luego volveremos sobre el lugar donde se puede buscar la poesía en la obra de Ramón Gaya. Nosotros hemos hablado de expresión en verso, por ahora. Lo que nos interesa es la cifra ofrecida por quien seguramente es el mejor conocedor de la obra del creador murciano. De esos 35 poemas, 24 se hallan en el libro prologado por Francisco Brines *Algunos poemas de Ramón Gaya* (2001). El propio Andrés Trapiello ofrece dos más en su artículo *Ramón Gaya y su poesía*, inserto en el volumen *En torno a Ramón Gaya* (1990), publicado con motivo de la inauguración del Museo de su nombre en su ciudad natal, Murcia. Sabemos, por confidencias de fuente bien fiable, que de algunos de ellos, publicados en *Hora de España*, no se encuentra demasiado contento el escritor, y no hemos juzgado pertinente indagar su paradero para establecer una radiografía válida de la expresión en verso del autor. Asimismo, Trapiello habla de cuatro sonetos dedicados a Velázquez, cuando nosotros sólo conocemos uno.

No obstante, a pesar de la agrupación en las dos distantes etapas de la poesía en verso de Gaya (la de los años 40, existencial, y la de los años 70, estética), hay que apresurarse a decir que el propio creador dispone, en ambas ocasiones, su obra en varias entregas. En la primera de ellas, encontramos agrupados a los poemas en tres títulos:

<sup>1</sup> Ramón Gaya y su poesía, de Andrés Trapiello; inserto en el libro *En torno a Ramón Gaya*. Los libros del Museo. Museo Ramón Gaya, Murcia, 1980; pag. 69.



- 1.- *Hermosura en la guerra* (Mayo de 1938)
- 2.- *Seis sonetos de un diario* (México, 1939)
- 3.- *Ocho poemas imprecisos* (México, 1946-1948)

Pensamos que los dos poemas ofrecidos por Andrés Trapiello pertenecen a esta serie de “poemas imprecisos”, tanto por su forma, como por su contenido. Esta sería la primera serie. La segunda, más breve, estaría compuesta por:

- 1.- *El Tévere a su paso por Roma* (1974)
- 2.- *Tiziano* (Venecia, 1976)
- 3.- *Velázquez, un soneto con estrambote en prosa* (España, 1977)
- 4.- *Del pintar* (España, 1978)
- 5.- *Para el crepúsculo de Michelangelo* (Florencia, 1980)

Estos poemas van apareciendo publicados –aparte de los que vieron luz en *Hora de España*– desde 1982, fecha en que la Galería Chys de Murcia edita en primorosa edición *Nueve sonetos del diario de un pintor*. Luego, en 1990 Andrés Trapiello imprime los dos anteriormente reseñados. Son los que comienzan *Hoy el aire se afana* y *No es mi vida, es mi tiempo*. En 1991, en Granada aparece el volumen *Algunos poemas del pintor Ramón Gaya* en ediciones la Veleta. Dicha edición sólo contiene cuatro, de los ocho poemas denominados “imprecisos”. Recordemos que, en nuestra opinión, los dos publicados por Trapiello deben añadirse a esta serie. Luego, en 2001, la ya señalada impresión, en Editorial Pre-Textos, con el prólogo de Francisco Brines.

Queremos resaltar cierta redundancia tanto en los títulos de obra como en los de poemario; nos referimos a esa carencia de la categoría de absoluto, completo o definitivo que parece acompañar a la poesía en verso de Ramón Gaya. Apuntamos a términos tales como “imprecisos”, “algunos”, “de un diario” (con lo que tiene de englobadora tal acepción, restando autonomía a la parte en verso), y así. Ello nos autoriza, no a desdeñar los 9 poemas que según el sabio aviso de Trapiello aún nos faltarían para llegar al total conocido, sino a pensar que, de alguna manera, la poesía en verso de Ramón Gaya huye, de manera voluntaria y autónoma, de la condición de completa, de la condición de acabamiento total. Respetuosos con tal hecho –no sabemos si previa y voluntariamente decidido–, hemos decidido, por nuestra parte, conformarnos para realizar nuestro trabajo con los 26 poemas que hemos ya reseñado. Creemos que ellos bastan para ofrecer una panorámica, si no exhaustiva, sí veraz, o cuando menos sincera, de nuestra lectura de los versos de Ramón Gaya.

Pero, no nos engañemos, Gaya, ciertamente, acude al verso durante dos etapas, relativamente cortas, de su vida; mas ello no significa que ha dejado a la palabra escrita de lado, en todo el tiempo en que su mano no ha caligrafiado verso. Ramón Gaya es un excelente escritor de cartas, a las que toma, ciertamente, no por un género menor. En este trabajo se incluyen citas de gran alcance intelectual extraídas



de epístolas del creador murciano. Y no sólo las epístolas del Gaya del exilio mexicano, sino las del jovencísimo Gaya de 1928, dirigidas a Juan Guerrero. Asimismo, sus ensayos en prosa, no dejan lugar a dudas sobre el oficio y la maestría en el arte de la expresión con el idioma que posee nuestro autor. De ahí que el instrumento lingüístico se encuentre afinado, siempre que la ocasión ha requerido la matemática, y aun la geometría, del verso. Ya desde su estancia en las Misiones Pedagógicas, desde 1933, es el encargado de redactar las anónimas notas de viaje del grupo, según nos ha descubierto Rafael Santos Torroella, que adivina la pluma del pintor en esos párrafos que reseñan la peripecia del empeño cultural de la República de 1931 por tierras almerienses. Y de 1928 es la carta que envía a Juan Guerrero, y que publicada sería por *Verso y Prosa*, carta que es un pequeño ensayo sobre los lugares que visitara en el viaje a París. Gaya es, pues, escritor desde siempre. Otra cosa es escritor publicado. Desde 1990 se editan sus obras completas, que ya abarcan cuatro tomos, el último aparecido en el año 2000. Diarios de los primeros años 50 y posteriores dan testimonio de la labor incesante de Gaya como escritor. Así, en 1960 publica *El sentimiento en la pintura*, y en 1984, *Velázquez, pájaro solitario*, que se presenta como una integración paulatina de textos sobre el pintor sevillano recopilados desde 1945, y aún confiesa haber perdido, en la guerra, escritos sobre el sevillano, de 1931. La prosa de Gaya constituye, pues, una presencia permanente en su vida de creador. Hay que considerar, entonces, a la poesía como un aspecto más de su incesante labor como creador literario, antes que como una esporádica ocupación de pintor, tal y como, acaso, había venido quedando hasta ahora en el presente trabajo.

Vayamos ahora a la forma de los poemas de Ramón Gaya. Encontramos una rara fidelidad formal. Gaya únicamente utiliza dos especies estróficas: cuartetas heptasilábicas que, en alguna ocasión, respetan la misma rima todas, a modo de romance modular, y el soneto. De las 26 composiciones estudiadas, 12 aparecen escritas en estos que Brines llama *sucesión de cuartetos heptasilabos asonantados* (aunque en alguna ocasión son heptasilabos blancos y en otras, ya se dijo, presentan rima continuada, a modo de romance modular) mientras que 14 son sonetos. Una mirada sencilla; es decir, no complicada, sobre esta distribución de la forma estrófica en Gaya, nos habla de un poeta que ama la expresión clásica, pero sin puritanismo. Aceptemos ese arte menor del heptasilabo, pero advirtamos que es el heptasilabo el único verso menor que puede compartir ritmo con el señorial endecasílabo. Gaya ha hecho, al elegirlo, creemos, un esfuerzo de compromiso entre lo culto (el verso de origen renacentista, italiano) y lo popular: el verso de romance. Si bien ha dejado de lado el excesivamente rítmico octosílabo, el metro popular por antonomasia. Estamos, creo, y según la propia teoría del autor, con el octosílabo, ante un verso demasiado realista, demasiado imitador de la realidad. Y no es la realidad *realista* la que, según Gaya, debe informar al creador. Aunque la primera etapa del autor, la que hemos llamado existencial, se caracteriza por el predominio de este verso heptasilabo estrófico, también presenta sonetos; exactamente seis, los titulados *Seis sonetos de un diario*. Sin embargo, de los siete poemas de la última etapa, la estético-vital, seis no son sino sonetos. En resumen, Gaya va abandonando poco a poco el



heptasílabo, y se centra definitivamente en el soneto, reino por antonomasia del endecasílabo.

Es interesante apreciar la evaluación que Francisco Brines hace de esta elección métrica:

*Percibimos la estructura (del soneto), y sabemos muy bien a lo que ella obliga, pero se nos invisibiliza como tal en su absoluta ausencia de novedad, de su lexicalización de tópico formal.<sup>2</sup>*

Es decir, Gaya logra la perfección en la maestría sonetil, no para hacer alarde de forma, sino, antes al contrario, para lograr su “invisibilidad”. Pone a disposición del lector la forma poética más sublime conocida, pero despegada de su inefabilidad, de su excelencia. Gaya persigue, continúa diciéndonos el prologuista de “Algunos poemas de Ramón Gaya (2001)”:

*... el vencimiento de la forma, su anulación, que él acentúa voluntariamente.<sup>3</sup>*

Así pues, tendríamos, según lo expuesto, una expresión culturizada del verso popular (el heptasílabo, asonantado, blanco o romanceado) y una aminoración, vía perfecto dominio de su técnica, del verso culto: el endecasílabo. Son dos vías, pues, confluyentes. Lo popular que se ensalza y lo culto que se populariza. Tal es nuestra visión acerca de las formas poéticas utilizadas por Ramón Gaya.

Pero, aun dentro de la métrica, asistimos a otro dato melódico nada desechar en los poemas de nuestro autor. Tal hecho ya es observado por Brines que habla de una *...muy sencilla encabalgadura*, para referirse a los heptasílabos: Nosotros, sin duda, ampliamos a los sonetos esta característica indudablemente métrica de la poesía de Ramón Gaya. A nuestro autor le gusta no respetar, en lo posible, la autonomía expresiva del verso. Si puede, encabalga dos o tres de ellos; es decir, obliga a una lectura seguida, fluida, del poema, no realizada verso a verso. Sin duda, esta característica expresiva acerca el verso a la prosa, por cuanto alarga la cláusula y la asemeja al decir natural. Un poema estrictamente versal... suena demasiado a verso, a uso de técnica, a abuso de artista. Estamos, en el caso del poema que únicamente presenta pausas versales, ante truco de componedor, que resta naturalidad a la expresión. Notemos que el encabalgamiento aminora el efecto de la rima, al deshacer la coincidencia de final de cláusula con el timbre recurrente que conforma la rima. Se trata de un esfuerzo del todo homologable al de la confluencia de lo culto y lo popular que, en el campo estrófico, hemos reseñado para el romance y el soneto anteriormente. Ahora la finalidad buscada con los encabalgamientos consiste en lograr un punto de expresión real, no reglado por las

<sup>2</sup> Un solo Gaya, de Francisco Brines; prólogo a *Algunos poemas de Ramón Gaya*, Ed. Pre-Textos. Valencia, 2001; pag. 11.

<sup>3</sup> Id. Pag.12.



leyes métricas. Es un despojamiento más, como los utilizados en su pintura, tal y como nos señala Brines:

*Y esa poesía se nos aparece formalmente despojada... pues si algo caracteriza su pintura es ese mismo despojamiento formal.<sup>4</sup>*

Centrándonos ya en la primera serie, la existencial, escrita en la década de los 40, hay que conocer la biografía del autor para entender el talante doliente de estos versos. El propio Gaya decía a Juan Manuel Bonet, en una entrevista publicada por *ABC Cultural* el 14 de Junio de 1996:

*La guerra civil la pasé mal. Para mí tuvo además una consecuencia íntima. Al final de la misma, perdí a mi mujer en el bombardeo de Figueras, cuando ella y mi única hija, Alicia –que por fortuna sobrevivió– intentaban salir de España.<sup>5</sup>*

Aceptemos la descrita desgracia como la más significativa para explicar el talante depresivo del ánimo del escritor en aquellas fechas, pero no le adjudiquemos la condición de exclusividad en ese cometido. Hay que suponer a un Ramón Gaya forzado al exilio, excelentemente descrito, por cierto, con las debidas veladuras personales, por Andrés Trapiello en su novela *Días y Noches*, abrumado por el doble dolor de la derrota: el de la libertad y el de la pérdida del ser amado. El mismo Gaya nos resume cómo fue su primer y largo exilio también en la misma entrevista con Bonet:

*Olvidar no se puede olvidar, pero puedes encontrar trucos para que se vaya difuminando. Para mí, el exilio, los catorce años de México, fueron muy tristes. Hubo mucha gente de la nuestra que se hicieron al mundanal ruido de México. Yo no pude.<sup>6</sup>*

¿Fue uno de esos “trucos” que difuminaban el dolor, la poesía? Es de suponer que sí, aunque mal pudieron diez o doce poemas, acaso veinte, cubrir el dolor de nada menos que catorce años. Mas, fuere como fuere, el caso es que la expresión en verso de Ramón Gaya nos muestra a un hombre dolorido, buscando si no consuelo, sí cauce verbal, digno del arte poético, para el tormento interior que lo agredía. Juan Manuel Bonet resume así la vivencia de Gaya en México:

*En México, por lo demás, Ramón Gaya se encierra cada vez más en un universo propio, en el que le hacen compañía las sombras de los maestros de antaño. Podríamos hablar de una progresiva interiorización.<sup>7</sup>*

Durante gran parte de su exilio mexicano, además, el pintor no pinta. Nos lo dice Trapiello:

<sup>4</sup> Id. pág. 12.

<sup>5</sup> Entrevista de Ramón Gaya con Juan Manuel Bonet, en *ABC Cultural*, 14-06-1996

<sup>6</sup> Id.

<sup>7</sup> Las ciudades de Ramón Gaya, de Juan Manuel Bonet; inserto en el libro *En torno a Ramón Gaya*, op.cit.; pag. 57.





*(Hay) un periodo en el que el pintor no pinta (años 30-40), en el que el pintor, por razones de estricta historia se ve incapacitado para pintar.<sup>8</sup>*

Seguimos con citas de Andrés Trapiello:

*Para él, la escritura era donde describía un estado de ánimo, una cuestión que le preocupaba...*

*Estos poemas (años 30-40) son... un intento de aproximación a la pintura.<sup>9</sup>*

Así pues, explicado queda bastante del porqué existencial, dolorido, éticamente dolorido, de la primera etapa poética, *stricto sensu*, de Ramón Gaya. Aunque de cualquier manera, el propio autor defiende una parcela de autonomía para la explicación de los poemas existenciales de su primera etapa. Lo hace en una carta a Tomás Segovia, fechada en París el 3 (ó el 4 ) de Marzo de 1953:

*Prefiero la soledad, la soledad difícil.<sup>10</sup>*

Aceptemos que, de todas maneras, Gaya es un *poeta de ideas* (Trapiello dixit), aunque no un autor de *poemas conceptualizados*, según Francisco Brines, quien aporta la afortunada frase de *pensamiento sentido* para definir el más hondo talante del Ramón Gaya escritor de poesía en verso. Gaya quiere, siempre según Brines, *transparentar una emoción que quiere levemente distante e inmediatamente verdadera*.

En la primavera de 1938, plena guerra civil, arranca Gaya su andadura poética en verso. Titula a su poema "Hermosura en la guerra". En él, el autor se dirige a la misma Primavera. Es un poema conativo, resuelto en cuartetos heptasilábicos asonantados. La contradicción entre la hermosura primaveral y el horror de la guerra es el tema. Para desarrollarlo, Gaya llena de alusiones antitéticas sus versos, así, la guerra cierra, mientras que la hermosura abre; vida-muerte; hermosura-guerra y otras. Gusta Gaya de la anáfora, y así comienza por el mismo término alguna de las estrofas del poema. Lo hace, en una ocasión, con el becqueriano "vuelven", que resuena, como las golondrinas del poema del romántico sevillano, una y otra vez en el poema.

Comienza aquí Gaya el uso de un estilema propio, natural, sin el marchamo de recurso manido. Se trata de la utilización de la negación, o serie de negaciones previas, como preparación para la posterior definición del tema poetizado. El caso es observado por Trapiello:

*Muchos poemas de Ramón Gaya empiezan con un "no". "No es mi vida", "no es el amor", "no es la tarde"... Luego, desde un no va*

<sup>8</sup> *Ramón Gaya y su poesía*, op.cit; pag. 72/73.

<sup>9</sup> Id.; pag. 73.

<sup>10</sup> Carta a Tomás Segovia, en *Cartas de Ramón Gaya*. Los libros del Museo. Museo Ramón Gaya. Murcia, 1993; pag. 35.



*pasando a una afirmación del arte, del arte y de la poesía... La poesía va llegando y le va desnudando a él y se va desnudando a sí misma.<sup>11</sup>*

Desde luego la intención de emparentar a Gaya con Juan Ramón Jiménez con estas palabras es evidente por parte de Trapiello, debido a la alusión a “Poesía desnuda”, que reclamara para sí el poeta de Moguer, al dar por terminada su etapa modernista. La explicación de Trapiello se orientaría entonces a una empatía con el juanramonismo, referencia, sin duda del gusto del pintor murciano, que no dudaba nunca en hablar de Juan Ramón en primer lugar y luego, en segunda posición, de Luis Cernuda, como cimas de la poesía en nuestro idioma.

Empero, nosotros gustamos de emparentar estos inicios de poema, y otras soluciones definitorias en la poesía de Gaya, mediante negaciones, con una referencia exógena a la poesía. Nuestra condición de humildes conocedores de la Gramática Estructural nos hace detectar, en tal modo, la manera que en tal entendimiento del análisis científico (el estructural) se hace de cualquier elemento de una serie funcional: un elemento cualquiera de ella se define con más precisión, más como la negación sumativa de lo que ya son los demás elementos que conforman la serie, que como la afirmación de lo que parece positivamente representar. Un sustantivo, en un ejemplo tan grosero como claro, se definiría no como todo vocablo que representa un objeto, un pensamiento etc.; esto es, afirmativamente, sino como el tipo de palabra que no es un artículo, un verbo, un adjetivo, etc. Esta manera de definir, por muy extravagante que pueda parecer al profano, ha hecho avanzar no poco a la ciencia, a lo largo de todo el siglo XX, sobre todo a la Antropología y a la Lingüística. Parece entonces como si el fino espíritu de Gaya intuyese, por sí mismo, este principio inductivo que la ciencia positiva ha incorporado, tras siglos de búsqueda de método válido, para establecer fundamento teórico fértil que favorezca su desarrollo. Ello supone un mérito añadido a esa búsqueda de idea tras la sensación que Gaya pone como punto de partida a su poema.

En este poema primero, Gaya nos distingue, sutilmente, haciendo buena la observación de Trapiello de que es poeta de ideas, entre *la muerte*, lo que trae la guerra, y *el morir*, que ya estaba, pero estaba cabalmente, entre los seres humanos. También distingue entre *la vida*, lo válido, lo que ya se hallaba en el tiempo viejo, y *el vivir*, que ya no es vida. Con la guerra se acaba el morir y viene la muerte, y se acaba la vida, y es sustituida por el vivir.

Aparte de estas ideas, es de anotar la observación de Trapiello:

*Ramón Gaya es un poeta que en principio no nos da la imagen de lo que sería un pintor que se pone a escribir poesía, es decir, no es un poeta, por ejemplo, sensual; no es un poeta enumerativo, aún siéndolo en alguna ocasión, y no es un poeta más o menos impresionista.<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> *Ramón Gaya y sus poesía*, opus cit; pág. 72.

<sup>12</sup> *Id.*, pág. 68.



En efecto, observamos que las menciones plásticas en este primer poema casi se reducen a la mención del color verde, y no como cromatismo, sino como la capacidad de recuperación de la naturaleza: *reverdecer*. También alude al sol, fuente de luz. Pero, con todo, prima la capacidad de símbolo de ambos elementos. La alusión a dios (con minúscula en la impresión de Brines) ya es problemática, como luego desarrollará en otro poema más adelante.

Tras este poema inicial, los siguientes, que ya forman cuerpo, adquieren la forma de soneto. Son los *Seis sonetos de un diario*, fechados en México en 1939.

En estos seis sonetos es advertible una cierta gradación ascendente hacia la serenidad, hacia la asunción de una nueva vida. Son poemas que radiografían una crisis personal, causada, en origen, por la guerra, como ya hemos apuntado.

El primero lleva por título “A una verdad”, y arranca de un poema de Luis Cernuda. Se trata del poema XII del libro del sevillano *Donde habite el olvido*, escrito entre 1932 y 1933. Eloy Sánchez Rosillo, gran conocedor de esta poesía, y amigo de Ramón Gaya, dice de este libro del poeta del 27, luego de presentarlo como alejado ya de las influencias surrealistas:

*“Donde habite el olvido” es el libro más exaltado de Cernuda y casi todas las composiciones que lo integran son fruto de una época de la vida del poeta sacudidas por muy hondas y contrapuestas emociones.<sup>13</sup>*

Algo parecido hallamos en la génesis poética del verso de Gaya. El poema de Cernuda ataca el tema del desamor, centrado en los protagonistas de dicho desamor. La mayor parte del poema se va en describir las penas y desdichas de los que han perdido un amor. La muerte habita a los desamorados; no al mismo amor. Gaya, aprovecha magistralmente el heptasílabo de Cernuda, añadiéndole el nombre y apellido del propio poeta autor del verso, y arranca, así, con un endecasílabo de tan hábil manera conseguido, para pergeñar un admirable soneto, conativo, como el anterior, dirigido ahora al mismo poeta del que parte. Gaya rememora a Quevedo en su famoso soneto de las sinestésias sobre el ver y el leer. Y así, le dice a Cernuda:

*No es el amor quien muere, Luis Cernuda,  
somos nosotros mismos. En un canto  
te lo he visto decir con el espanto  
de tener la certeza y no la duda...<sup>14</sup>*

La intención de Gaya no es volver a tomar –esto es, glosarlo– el tema del poema, sino “pasmarse” –en el pleno sentido filosófico del término– ante el hallazgo poético, necesario, del poeta sevillano. Por eso, nos descubre que cuando una

<sup>13</sup> *La Fuerza del Destino*, de Eloy Sánchez Rosillo. Universidad de Murcia, 1992.

<sup>14</sup> Todas las citas de poemas de Ramón Gaya, por *Algunos poemas de Ramón Gaya*. Editorial Pre-textos. Valencia, 2001.



verdad “acaece” (un Gaya más maduro, posterior, dirá “acude”), ya no es necesario saber ni explicar su porqué. La verdad, al tener una existencia necesaria, ya no necesita de fundamento lógico alguno. Gaya termina su poema, no obstante, ratificando a Cernuda:

*No es el amor quien muere, él es quien mata.*

En el segundo soneto, titulado “Al silencio”, también resuena Cernuda. Las alusiones al olvido, a las plumas como metáfora, al uso –becqueriano– del verbo habitar, así como el aura general de elegía que envuelve a todo el poema, de esa manera nos lo hace entrever. Prosigue Gaya, fiel a su método descubridor de verdades necesarias –esto es, negando lo contrario o diferente parecido– para llegar a su propuesta. El poeta resume lo que él espera del silencio: acaso un escondite para la soledad; pero lo que busca en verdad es algo parecido al recuerdo, pero que no es el recuerdo es:

*... el clima  
donde pueda moverme entre mis penas.*

El poeta busca coexistir con sus dolores existenciales. Tampoco es el esperar o el desesperar. Es el encontrarse a sí mismo, en ese vacío doloroso que le arremete durante su permanencia en el exilio. Eso le pide al silencio. El poema continúa con la intención conativa, se habla con el silencio, pensando que la verdad descansa en él. Más allá del recuerdo, más allá de la esperanza; en el planeta de los que siguen adelante, sin vida, o sin venas, como lo expresa textualmente Gaya.

El tercer soneto es muy explícito en cuanto al título: “Al sufrimiento”. Después de hacerlo con el silencio, ahora Ramón Gaya monologa con el sufrimiento; con su sufrimiento. Comienza por identificarse con él, sintiéndolo como algo, como ser, frente al vacío, frente a la nada, que es una forma de no ser. Se quiere agarrar a él, para evitar que entre la nada en su pecho...

*por no quedarme a solas con el frío  
de ese lago parado y tan sombrío  
que es vivir en la nada...*

El poeta halla consuelo en el propio sufrir (*flor en la arena*). ¿Estamos acaso ante la vena ascética de la Poesía española? Creemos que no, porque hay un final de poema no paroxístico: el abrazo del poeta con su pena. Alude Gaya a todo lo perdido, causa del sufrimiento, y objeto de su amor del momento. Encontramos en tal hallazgo resonancias trovadorescas, por cuanto implica amar aquello que nos desdeña, cual la amada de los trovadores provenzales del alto medievo hacía con sus “amadores”. Trapiello relaciona este poema con otro soneto de Unamuno sobre Sísifo, con su sufrimiento cíclico, interminable.

El cuarto soneto se titula “A Dios”, también es un parlamento, también es un poema conativo. Aunque ahora estamos ante una expresión más agresiva que en los anteriores casos. Tiene bastante huella biográfica y es correlativo con los del silencio y el sufrimiento. En esta ocasión, el poeta busca la causa de sus pesares. La



interrogaciones retóricas preguntan en una sola dirección: ¿por qué el martirio de dejarlo solo, sin los suyos, sin sus cosas? Llama a Dios “*mi extraño*”, con lo que se aleja de cualquier postura iconoclasta o espectacularmente rupturista. Porque no estamos ante una ruptura con el Absoluto; se trata de una demanda, angustiosa, de explicación. Dios es causa de sus males, y al mismo tiempo, lejanía, desamparo. Dios le arrebató el llanto y la vida, ¿por qué no el morir? Estamos ante la lúcida desesperación de un creyente atormentado. El poema se fecha ya en 1939. Creemos que este soneto sí es relacionable con la poesía de Unamuno; más sin duda, que el soneto “Al sufrimiento”.

El quinto soneto se titula “A la lámpara”. Según Trapiello, el poema se relaciona con un cuadro del propio Gaya:

... un precioso cuadro, más que precioso, maravilloso cuadro de Gaya, que se titula “Mi cuarto”, donde se ve el cuarto del pintor en Méjico reflejado en un espejo en el que se ve un camastro desecho, unos libros y una lámpara encendida, una lámpara de luz amarillenta y vieja, de luz encerrada y huérfana.<sup>15</sup>

Por nuestra parte, pensamos que es un poema simbolista: la lámpara es ya compañía, es bálsamo: *tu luz llega hasta mi angustia*, dice al final. Lo autobiográfico; es decir, lo existencial es notorio: *un pasado solo huellas*. El poeta acaba identificándose con ella:

*aquí estás como un ser, como una cosa  
que tuviera ya un alma casi mía*

La lámpara es un objeto que irradia compañía para el dolorido poeta. La anáfora constituida por el término “aquí” es reveladora de que ha descubierto el espacio. Hay descripción escenográfica (*lecho, hombros ateridos, amarilla luz*); el poeta va abriendo la puerta al pintor. Las cosas, los objetos... van apareciendo en el horizonte inmediato del poeta.

En el último soneto, “A mis amigos”, estamos ante un poema de “extrañamiento”. Gaya “inventa” a sus amigos desaparecidos en la guerra. Pero no se engaña, aunque lo hace desde un ser ajeno, a pesar de ser él mismo: *un ser apenas mío*, dice. La estructura comparativa, basada en la anáfora del término “como”, no parte de un elemento con el que establecer la comparación. Lo suponemos, se halla tácito, se trata del actual estado anímico de Gaya, cuando escribe el soneto. El poema confiesa la trampa, y tacha a ese hablar a los amigos muertos como de “mentira”... pero, no obstante, el poema nos transmite el hechizo que para el poeta exiliado suponía ese hablar con sus amigos desaparecidos.

Podemos establecer una curva ascendente en la expresión del sufrimiento en estos seis sonetos, tan existenciales. Se parte de un poema definitorio: “A una

<sup>15</sup> Ramón Gaya y su poesía; op. cit.; pág. 80.



verdad”, que nos pone ante una carencia: la del amor. Luego, el dolor crece: las invocaciones al silencio, al mismo sufrimiento, a Dios... presentan lo que pudiéramos denominar como radiografía del dolor de Ramón Gaya. Los dos últimos poemas: “A la lámpara” y “A mis amigos”, podemos considerarlos como balsámicos, como remansos de sosiego, como señal de comienzo de finalización de la fase de dolor explícito, aún no somatizado. En adelante, ese dolor fluirá como una corriente interna, alimentando secretamente la expresión en verso del poeta.

La segunda serie de poemas de Ramón Gaya en su primera etapa poética, la de los años cuarenta o anteriores, se titula *Poemas Imprecisos*. En la edición de 1991, de Granada, son sólo cuatro, en la de Francisco Brines, de 2001, son ocho. A ellos hay que sumar, siempre en nuestra particular opinión, los dos que aporta Andrés Trapiello en el libro *En torno a Ramón Gaya*, con motivo de la inauguración del Museo de Murcia, en 1990. Importa señalar, en primer lugar, la extraña titulación de la serie: *Imprecisos*. La referencia puede hacer alusión a lo indefinido de las fechas, dos años entre 1946 y 1948; pero estimamos que más bien se refiere a la difusa temática, amén de dispersa, que en una primera lectura –insistimos, en una primera lectura–, pueden tener los poemas. De cualquier manera, Ramón Gaya se alinea así, con lo que Hugo Friedrich (1974) propuso para toda la Poesía con marchamo del siglo XX: anormalidad y disonancia. ¿Qué más anormal y disonante que el término “imprecisos”? Gaya huye así, con el adjetivo, de poder ser clasificado en escuela poética alguna. Busca, de manera natural, ser único, metamorfosearse en “pájaro solitario”. Creemos que lo consigue. Como más adelante veremos, no hay etiqueta posible alguna para catalogar la Poesía de Gaya. Así lo aseveran, y nosotros con ellos, Trapiello y Brines. El término “imprecisos” nos habla de un espíritu, el de Gaya, no bien asentado en el exilio mexicano. Y hemos escuchado la voz escrita del mismo autor. “*Yo no pude...*”, para referirse a la inmersión en el mundanal ruido de aquella nación centroamericana. De alguna manera, pensamos acaso también imprecisamente, estos poemas reflejan ese desaliento, ese descreimiento, ese desarraigo de nuestro creador en aquellas tierras.

El primer poema de la serie, en cuartetos heptasílabos asonantados, es la verbalización de una desilusión de vida, de un desencanto. Es el vacío, que acude tras la desgracia vital sufrida en la propia biografía, luego de algún tiempo de poso en la conciencia de lo ocurrido. Ningún verso más desolador que el que dice: “*Nada es nuestro*”. Es la revelación nuclear del desamparo sufrido. El exiliado, expulsado no ya de su país, sino de su individualizada felicidad personal, siente más que nadie esa desolación de la desposesión. En el poema, hasta los claros recuerdos, murcianos, de la infancia, se resuelven en mentira:

*Asomados, de niños,  
a un balcón, deslizaba  
su serpiente la vida  
allá abajo, ardorosa.*



*Y quisimos ser dueños  
de esa agua, esa agua  
Verdadera que copia  
la mentira que somos.*

En el segundo poema impreciso, ahora en verso blanco, se repite si no el tema sí el sentido general. Estamos ante una ampliación del desencanto de no encontrar a la vida el sentido perdido tras el trauma bélico del 36.

*sólo existen verdades  
que no quieren ser nuestras.*

La orfandad del poeta vuelve a la desposesión como fuente de su desamparo. Pero ahora, tantea un culpable: “*Todo es de Él...*”, nos dice, refiriéndose a Dios, una vez más, en esa creencia tan peculiar que Ramón Gaya tiene del Absoluto. Una creencia, no problematizada, en tanto que fe, a lo Unamuno; sino culpabilizada, cuestionada en tanto que última referencia a la que pedir cuentas del sentido carencial del ser humano.

En el tercer poema, con rima independiente en los cuartetos, Gaya continúa la constatación de orfandad existencial. Ahora se personifica en el concepto vital de tiempo presente. El pasado fue destruido y el futuro no se presiente, tal es la desconfianza que el desamparo conlleva. Gaya encuentra una manera magistral de interpretar el tormento que ese tiempo presente le infiere. De él nos dice que “*(dura) más que el ser que lo vive*”. El tiempo presente puede con el creador. Una vez más vuelve a la desposesión como causa de las negatividades anímicas y morales:

*Mientras dure el presente  
todo es vida, no es nuestro.*

En el breve poema cuarto, en la forma estrófica “normativa”, Gaya nos señala la presencia del sol. En principio, la alusión es positiva. Gaya da cuenta, bien que indirectamente, del sol que acaso lo acaricia: “*nos toca, nos llega*”. Un sol que le trae recuerdos, buenos recuerdos –acaso murcianos de niñez–; pero, al cabo, tal suceso le parece “*una cita desnuda*” con nadie, una cita hueca. En cierto modo, está señalando el inútil esfuerzo del sol por aliviarle. Él ya no es nadie. Sólo siente el hueco de sí mismo. Por eso ni el sol logra endulzar su sentimiento. No obstante, algo material, sensorial, ha logrado introducirse en sus versos.

En “*Llueve, llueve apenas*”, tenemos la segunda alusión sensorial. Pero no estamos ante una ascensión hacia lo ameno en el espíritu del autor. “*Despojada está todo / de sí mismo...*” dice respecto a todo lo que le rodea, inspirado por la lluvia. Acaso pudiéramos tachar a este poema y al anterior, en menor medida, de simbolistas. Si bien, fuera del diletantismo y distanciamiento que tal escuela poética llegó a tener, tanto en el siglo anterior como en el que Gaya escribe estos poemas. Toda la producción poética del autor en esta época es de carácter existencial. La carencia, la desposesión son elementos de constante aparición en todos los poemas.



Nuevamente toca Gaya el tema del Absoluto en el sexto poema impreciso. Ahora estamos ante una meditación en el interior de una iglesia, seguramente de estilo barroco, mexicana (acaso *La Profesa*, de México D.F., si hemos de creer a Salvador Moreno). Es decir, estamos, en nuestra opinión, ante un texto de oración, bien que muy *sui generis*, de Gaya. No es una oración protocolarizada, standarizada. No es pensable una tal oración en un espíritu como el de Gaya. Una de las primeras conclusiones de tal meditación oracional es tremendamente evangélica, aunque el propio autor lo soslaye:

*eres más al ser menos*

Nos dice el poeta, resonando en el verso, voluntariamente o no, la proclama del testimonio de Lucas: “*Porque el que se ensalza será humillado, y que se humilla será ensalzado.*” (Lucas 18, 9-14).

Pero, prosigue el autor su meditación en el sagrado ámbito, y así centra después su lucubración sobre el Ser Divino, y da una explicación de su perenne ausencia. Precisamente, de la *presencia ausente de Dios*, nos habla Francisco Brines como uno de los temas principales de Ramón Gaya. Pero el autor no la cataloga de tal, de ausencia, sino de huida. Dios huye a los seres humanos que precisan de urgencia para su fe. Dios nos quiere, dice Gaya: “*más tercios*”. No más creyentes, que sería término construido para el caso, sino más tercios; esto es, algo más real, más natural, más cotidiano. La fe es un premio a la terquedad: tal es el final de su oración, de su espléndida y verdadera oración.

Salvador Moreno, su amigo mexicano, nos ha dejado un testimonio valiosísimo para entender cabalmente este poema, y, por extensión, esta primera etapa poética en verso de Ramón Gaya:

*Participé asimismo de sus entusiasmos y sus desalientos, entusiasmos que no pasaban de una discreta alegría, mientras los desalientos llegaban a una rabiosa desesperación contenida. ¡Cuántas veces lo vi dispuesto a vender su alma al diablo, sin conseguirlo!, lo que le hizo dudar de su existencia. No así, en cambio (y es la ocasión de decirlo), de la de Dios, cuando años después, al salir de la Basílica de San Pedro de Roma, comentó en tono incómodo: ‘En todas partes está Dios, **menos** en el Vaticano’, rectificando enseguida: ‘En todas partes está Dios, **hasta** en el Vaticano’, lo que si por un momento pudo divertirme, más tarde me pareció corresponder a una íntima convicción.<sup>16</sup>*

Salvador Moreno, por cierto, musicó algunos de los poemas de Gaya, una de cuyas partituras, la correspondiente al poema “El Silencio”, vino pautada en el libro-homenaje que en 1980 se le hizo en Murcia por la Editora Regional, siendo su

<sup>16</sup> Desde México, en torno a Ramón Gaya, de Salvador Moreno; inserto en *Homenaje a Ramón Gaya*, Editora Regional, Murcia, 1980; pág. 88.





Director Francisco José Flores Arroyuelo, bajo la coordinación de Eloy Sánchez Rosillo.

Podríamos decir que este séptimo poema es el último, pues bien se puede tachar al octavo de ocasional, provocado por la boda de un amigo; aunque ocasional no quiera decir sobrante, ni residual. Gaya aprovecha el momento de dedicatoria al amigo que se casa para lanzar ideas –que veremos más adelante–, como siempre. Pero, en fin, en este séptimo, y penúltimo poema de la serie, dedicado al acuarelista inglés Cristóbal Hall, Gaya nos presenta acaso el menos impreciso de los ocho poemas. Y de tal manera lo hace que consigue un precedente de lo que luego, veintiséis años más tarde, serán los poemas de contenido estético, siempre en el sentido vital –no vitalista– que le hemos dado a la separación, más didáctica que real, de la obra en verso de Ramón Gaya, entre poemas existenciales y estéticos.

En este poema, que tiene título distinto del primer verso: “Vuelto hacia sí”, Gaya usa de un concepto, cuyo sentido va encabalgado, en el autor murciano, entre la naturaleza sensorial y la naturaleza mental: es el significado, en Ramón Gaya, del término “huerto”; algo muy murciano, que el fino análisis del autor sabe elevar magistralmente a categoría universal específica. Lo hace en un pequeño ensayo, inserto en el tomo II de sus obras completas. Allí podemos leer:

*El huerto no es , como es al fin y al cabo la huerta, un lugar de cultivo, sino de... cultura, es decir, de idealidad carnosa. Un campo, una vega, una huerta, son trozos de naturaleza real, material, aunque trabajada, elaborada: son parte, forman parte de la naturaleza, pero no la significan, no la simbolizan. El huerto en cambio, es como una imagen suya, de la naturaleza, sin serla propiamente; el huerto es una imagen... poética, esencial, esencializada, de la vida misma...<sup>17</sup>.*

El poema tiene estructura, en lo profundo, de collar; esto es, comienza conceptualmente como acaba. Todo era antes (ya sabemos a qué feliz antes se refiere Gaya) como un huerto. Esto es, algo pleno, satisfactorio, a la medida de lo humano, en equilibrio con la naturaleza... Y todo *vuelve a ser como un huerto*, dice al final. ¿Acaso estamos ante una recuperación del espíritu si no feliz, si no más desposeído, de Ramón Gaya? El hecho de que figure como el último de la serie de Poemas Imprecisos, así lo avala. Pero, la verdad es que no lo sabemos. Ni es función del comentarista adivinarlo. Lo importante del poema, en nuestra opinión, es que Gaya derrama en este poema algo de lo que siempre fue su teoría estética; no sólo respecto de la pintura, sino del arte mismo. Lo hace, en principio sin pretenderlo, al describir la realidad de antes, aquella que lo hacía feliz, previamente al exilio. Pero esa realidad es la misma que Gaya quiere para ser plasmada en sus cuadros, o que ve plasmada en los cuadros que ama:

<sup>17</sup> *Obra Completa* , Tomo II. Ramón Gaya. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1992; pag. 98.



*Pero no, no eran seres  
como símbolos pobres,  
eran cosas colmadas  
de sí mismas, sin nombre.*

Hemos denominado al último poema de la serie como de ocasional. Pero no por eso Gaya deja de depositar en él algo de esa rara sabiduría que no sabemos bien si la ha descubierto, si le ha sido revelada o si la ha construido de alguna manera meritoria y personal. Ideas brillantes y lúcidas, que dan certeramente en la diana de la necesidad, de la belleza y de la humanidad plena. Ahora, Gaya, ante la felicidad de los contrayentes –su amigo Tomás Segovia y su mujer–, se vuelve a pensar a sí mismo vacío, carente de certezas, descreído de seguridades... ante la firmeza anímica de sus dos amigos. Estamos ante un poema que reseña también el desamparo y la desposesión, pero no como tema central. Aquí, la orfandad del espíritu de Gaya no es presentada en primer plano existencial, en tanto que protagonista. Es sólo referencia, en el sentido de negativo fotográfico, de la felicidad de M. y T.S.

Pasando a analizar los dos poemas que incluye Trapiello en su aportación al libro de conmemoración de apertura del Museo Ramón Gaya de la ciudad, diremos del primero que data del año 1944, lo que le hace, de hecho, no de suposición nuestra, perteneciente a la serie de los Poemas Imprecisos. Gaya, en plena etapa expresiva de su dolorosa desposesión, advierte a unos genéricos *joven tierna, muchacho*, de lo engañoso del tiempo feliz de infancia o juventud. Trapiello juzga al poema, en verso heptasílabo blanco, de puramente becqueriano.

El segundo poema de los aportados por Trapiello trata de la desposesión del propio Gaya de su propio yo. El tiempo le pasa sin ser él mismo. Su transcurrir en esta vida es sólo “*ser tiempo*”, no es sentir plenamente la vida. Es un poema breve, de tan sólo cuatro estrofas, rimadas independientemente. Es, sin duda, uno más de los poemas imprecisos de este tiempo, años cuarenta en México.

Para ejemplificar mejor que con ninguna otra propuesta el pensamiento de Ramón Gaya sobre el sufrimiento, sobre Dios y sobre la fe y el arte mismo –es decir, sobre toda la temática de la primera etapa de su obra en verso– hay que leer la siguiente página de sus obras completas, perteneciente a su libro “El sentimiento de la pintura”, en su capítulo “El silencio del arte”, subapartado de “La desesperación”:

*La prueba de que el arte no es nunca una interpretación la tenemos en que nos lleva, nos arrastra siempre hacia una oscuridad, hacia una **oscuridad divina**. Dios se ha mantenido incomprensible, dudoso, incluso disimulado en formas diferentes, para eso, para darnos la fe; y el Cristo mismo, que ha sido su expresión más atrevida, también se mantuvo deliberadamente oscuro, quizá para darnos la **duda**, única cosa digna de convivir con la fe, su hermana. Porque lo mejor del hombre es la creencia; se ha dicho que era el dolor, pero el dolor no es creencia, sino un medio, un medio para llegar a la creencia, a una creencia desnuda. Claro que el dolor está empapado*



*de belleza y de verdad; el dolor es bueno y hermoso, no porque nos sea una enseñanza, como se ha pensado –en nuestra bajeza sólo creemos bueno aquello que nos hace un servicio–; el dolor es bueno y hermoso no porque nos dé ni quite cosa alguna, sino porque es **sagrado**. (Que el dolor es sagrado no necesita explicación aquí; cualquiera que haya sufrido sabe muy bien que eso, eso que se sufre, es un don, el don que más directamente nos viene de Él; y cuando un hombre se quiebra en el dolor, no es que no pueda soportar encima tanto sufrimiento, sino que no puede soportar encima tanta **divinidad**.) El dolor es sagrado, o sea, no es útil, sino valioso, valioso porque no puede **tocarse**, pero esa inutilidad es lo que nos santifica, porque lo sagrado no tiene utilidad, pero sí virtud. El dolor, que es sagrado, no nos sirve; nos salva; no nos sirve para la vida, sino que nos salva de ella. Posiblemente todos hemos estado a punto de caer de bruces en la felicidad; pero eso nos inutilizaría para la fe, y estaríamos entonces desesperados. Porque si nuestra fe arrancara de la felicidad no sería una fe verdadera, sino un **agradecimiento**, un vil agradecimiento como para entre hombres. Dios nos entrega algo que es sagrado: el dolor (esa extraña joya que ni la entendemos, ni nos sirve), para que nuestra **contestación** no pueda ser nunca el agradecimiento, sino la fe. La fe, o sea, lo único que no es desesperación, esa desesperación que tantas veces se nos disfraza de alegrías, de sensualidades, de gustos. Claro que debemos aceptar también nuestra felicidad...<sup>18</sup>*

Y, a partir de aquí, por ejemplo, dejémoslo ya. Abandonemos la cita literaria. No porque se acabe lo interesante en la prosa de Gaya, sino porque podríamos seguir hasta hacer de la cita nuestro texto completo. Ante unas palabras escritas como las presentes, no sabemos si estamos ante una plasmación en prosa de los poemas de la fase primera del autor –para lo que fueron traídas aquí– o ante una disertación de sabiduría humana en estado puro, preñada de teología, estoicismo, ascética y... Pongamos puntos suspensivos para evidenciar nuestra incapacidad de poner etiquetas a la palabras del autor, aunque, eso sí, no sin antes recordar las palabras de Francisco Brines sobre él. Son breves las palabras del poeta valenciano, pero, luego de haber leído la prosa de Gaya, se nos convierten en plenamente válidas. Dice Brines refiriéndose a Gaya:

*Estamos ante una persona de emocionante cohesión.<sup>19</sup>*

Baste, pues, con eso.

En 1974, y desde Roma, Ramón Gaya vuelve a escribir en verso. Atrás quedan los poemas de dolor, sufrimiento, el conflicto con un Dios que provoca el desgarramiento personal del hombre que hay dentro del poeta, el descreimiento, la desposesión...

<sup>18</sup> *El silencio del arte: la desesperación*, de Ramón Gaya; en *Obra Completa*, tomo I. Ramón Gaya. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1999.

<sup>19</sup> *Un solo Gaya*. Op.cit. Francisco Brines; pág. 10.



La nueva musa de Gaya se vuelve ahora descriptora de una teoría estética específica: la que el mismo autor ha venido desarrollando en prosa desde siempre. Más que en la anterior ocasión, ahora los poemas de nuestro creador no son sino sublimación, o mejor dicho, cristalización en verso de lo que el autor ha ido dejando escrito en cuanta prosa ha salido de su mano: cartas a amigos, tratados, diarios o simples notas escritas en ocasiones especiales. El pretexto para tal ocupación lo proporcionan los artistas más admirados del pintor: Tiziano, Velázquez, Michelangelo; así como la propia pintura, que ocupa un capítulo poético, exclusivamente en sonetos, titulado "Del pintar". Es de señalar que solamente el poema "Tiziano" se halla escrito en heptasílabos de rima única, arromanzados.

Comienza pues, en 1974, la serie con el soneto al Tévère. Gaya se encuentra algo así como hechizado con Italia, sobre todo con Venecia, hasta el punto de que hace a esta ciudad, junto con Murcia, las dos urbes de su preferencia vital. No obstante, el soneto está dedicado al río de Roma. Notemos que lo menciona en italiano, no hace referencia al Tíber, castellanización del nombre autóctono del río. Podríamos decir que se trata de una acuarela resuelta en soneto. En cierta medida es un poema único en la obra en verso de Gaya. Se trata de una descripción, primero global y metafórica, después analítica, pormenorizada de elementos, objetuales y humanizados. Lo descrito es el río Tíber, a su paso por la Urbe. La metáfora de madre, madre maternal, si se me permite la redundancia, que va acogiendo a todo lo que se encuentra en su camino hacia la mar, abre el poema. No esconde Gaya el pormenor desagradable del entorno, y así menciona la rata, las putas, el perro perdido (*cane ocioso*), el *frocio* (pervertido), porque todo lo va iluminando con su fe en la realidad, a la que sublima por medio del exorcismo de la sencillez. Entendemos que el maestro en este arte de iluminar lo miserable con esa pátina de dignidad sencilla, le viene a Gaya del mismo Velázquez, que, en otro ámbito, hace lo mismo con los bufones y desechos humanos de la Corte de Felipe IV. Nos parece poéticamente maravillosa, la metáfora que identifica el reflejo en el río de las cosas, con la tumba donde todo se hunde.

En el romance modular a Tiziano, nos encontramos en primer lugar con un recurso muy identificador del mejor Gaya poeta: la sinestesia. De Tiziano nos dice que su pintura suena... *con silencio de música*; pero dejando todo vivo. Lo más extraño a un pintor, nos viene a decir Gaya, es un disecador de la realidad. Por eso el pincel de Tiziano no dibuja (Gaya ya había dicho eso de Velázquez), sino que busca hondura, huyendo del estilo. Y, llegado este momento, el autor nos ofrece la palabra clave para entender su manera de pensar el arte, no sólo el poético; se trata del verbo *acudir*, conjugado en presente de indicativo. El arte **acude**, si tiene que **acudir**; no es traído por el artista. Gaya hace a continuación un pequeño recuento de elementos observados en los cuadros del maestro veneciano. Todo tiene una vida suntuosa en apariencia, pero todo vive en su honda verdad: todo es nueva realidad, añadida a la que ya había en el mundo antes de empezar el cuadro. Tiziano *va dejando las cosas en sí mismas, oscuras*. El poema nos describe el arte de Tiziano, pero, por antonomasia, tenemos el arte de la excelencia según Ramón Gaya. Y es que, para Gaya:



*Estar delante de un Tiziano... no es un simple gesto o acontecimiento... cultural, sino algo así como de vida o muerte.*<sup>20</sup>

Y llegamos a Velázquez, acaso el autor preferido de Gaya; o, al menos, aquél a quien ha dedicado mayor esfuerzo analítico y crítico, tanto en prosa como en verso. La obra de Ramón Gaya, en el campo de la Literatura, que más predicamento ha hallado no ha sido otra que *Velázquez, pájaro solitario*, que en realidad es una compilación de textos alrededor del pintor sevillano. Ya nos hemos ocupado en otra ocasión de este libro impar. Ahora, nos toca comentar el esfuerzo poético que Gaya ha efectuado para seguir glosando el genio del pintor español del XVII. En el fondo, la perspectivación del tema es la misma que ya ha usado con Tiziano. Más o menos, es ésta: en un cuadro de Velázquez, admiramos lo externo, *la fachada de todo, lo aparente*. Pero lo admirable de Velázquez no está ahí; en esa perfección externa –lo mismo que dijo con Tiziano–; sino que... *el Alma está dentro, agazapada*. Busquemos, a través de nuestra educación en el gusto sencillo por la realidad, entendida de manera cabal, no a través de alguna traducción al uso de esa realidad, el Alma de las cosas pintadas. No nos conformemos con el simple apresamiento de la realidad por el cuadro que contemplamos. Tal es el mensaje del soneto de Gaya. No es baladí mencionar el contenido de los primeros versos del soneto. “*Mucho ha sido borrado por su mano*”, dice Gaya. Podemos entender el verso por su alusión al esfuerzo del artista, no contento con los primeros logros de su cuadro. Gaya ha hecho el elogio de los pintores naturalistas que le precedieron a él mismo generacionalmente en Murcia, fundamentándolo en el mérito, disciplina y esfuerzo que les costó su formación. No obstante, preferimos entender que lo borrado por el pintor sevillano (*ese portugués tan andaluz*, como es aludido siempre por Gaya) no corresponde a intentos fallidos, eliminados por la autoexigencia del pintor; sino que se refiere al apartamiento que Velázquez hace de cánones pictóricos para él pasados o sin validez: el canon de la pintura ideal, el canon de la pintura perfecta, el canon de la pintura bella. Velázquez no busca ni la perfección, ni el ideal, ni la belleza. Busca el Alma. Su canon se halla más allá de lo que él ha conocido hasta entonces, y que ha vislumbrado en Tiziano, quizá algo en Caravaggio, y así.

Le sigue al soneto el autodenominado estrambote. En realidad, no es sino una explicación en prosa del soneto, y un resumen, con palabras nuevas, sobre el pintor glosado. Ahonda Gaya en su idea, expuesta en otras ocasiones, en la distinción entre lo divino y lo sagrado. La realidad es sagrada, porque esconde el Alma, que sí es divina. De ahí que el arte abstracto no corresponda a nada sagrado, porque no es el habitáculo de nada, y la nada no es algo divino. Es el argumento de base que Gaya expone para presentar su opción por alguna suerte de figurativismo, para dar posibilidad a la expresión del sentimiento de la pintura.

En los cuatro sonetos agrupados en la serie “Del pintar”, fechados en España, en 1978, tenemos, en nuestra lectura, todo un tratado de la teoría del “Arte que acude”

<sup>20</sup> *Cartas de Ramón Gaya*; op.cit.(a Salvador Moreno y Tomás Segovia) ; pág. 96.



o del Acudir como expresión más acertada para describir la existencia de arte en el máximo grado posible de existencia. En efecto, Gaya, en posesión ya plenamente madura de sus ideas, decide echar mano del verso para darnos a entender su pensamiento sobre el arte. Antes, en una carta a Rosa Chacel, sin fechar en la edición del Museo, nos había dado su versión en prosa acerca del mismo tema:

*Cuando alguien tiene esa actitud repetuosa por la realidad, ella entonces, como agradecida, parece entregarle su misterio, no revelar su misterio –que eso sería casi una indecencia– sino entregarle su misterio intacto; és el misterio que hay en Fidias, en Van Eyck, en Cervantes, en Velázquez, o sea en todos aquellos que tuvieron el secreto de la realidad, y supieron guardarlo, callarlo.<sup>21</sup>*

Así las cosas, en el primer soneto, titulado “Trazado de desnudo”, Gaya nos describe el dibujo o la pintura de un desnudo. Lo detalla perfecto, cual armazón arquitectónico de inmejorable proporción... mas le falta un trazo preciso, para que *se asome todo el ser y acuda el alma*. Es la negación del perfeccionismo como ideal de arte.

En el segundo, “Mansedumbre de obra” se presenta como el momento exacto en que ha surgido el milagro: ha acudido el ser, a la llamada de ese trazo, a menudo ni *justo ni preciso* que ha dotado de alma el dibujo o la pintura. En ese momento, la mano del pintor *se aquieta mansamente*, lejos de cualquier añadido afán impurificador. El pintor no es sino testigo, acaso privilegiado eso sí, entre *lo escondido y lo aparente*.

El filósofo Giorgio Agamben ha analizado el soneto, con las armas de la etimología, la filosofía y la ética, y llega a la conclusión de que la palabra “abismo” es fundamental para descubrir lo que él llama “el lugar del arte” o de la poesía, que no es otra cosa que el “dictado” propio de la manifestación del arte, y que es desvelado magistralmente en el soneto de Gaya. El maestro italiano dice así, traducido por Tomás Segovia:

*La cifra última del dictado como lugar de la palabra es, aquí, la mano mansa, la mano a la que el hábito vuelve a traer a su centro más propio y que, en ese centro, se aquieta. Un simple hábito indica el misterio último de la obra de arte: el dictado, el lugar de la palabra, es sólo el gesto más propio, en el cual hábito y habilidad se confunden.<sup>22</sup>*

El tercer soneto continúa con el tema de la mano del pintor, ya comenzado en el soneto anterior. En enumeración negativa, Gaya da cuenta de todos los errores posibles que puede cometer la mano del pintor. Al final, fiel a su método de negar primero lo equivocado para dar solución después, el poeta ofrece la solución, el pintor debe mostrar, cuando pinta *una mano desnuda de mendigo*. Es, quizá, esa

<sup>21</sup> Id. A Rosa Chacel; pág. 103.

<sup>22</sup> *El lugar de la poesía*; inserto en *Homenaje a Ramón Gaya*, op. cit; pág. 41.



mano que conforma el logotipo del Museo Ramón Gaya de Murcia, con el pincel apenas sostenido entre los dedos, que muestran, ante todo, una mano abierta, desnuda, por supuesto, como la de un mendigo.

El cuarto soneto presenta características muy peculiares. Se titula "De pintor a pintor". Asistimos a una confidencia entre pintores, al sabio consejo del que sabe al que menos experiencia tiene. Abre el soneto una cita de Tiziano, refiriéndose al atardecer como la hora propia de la pintura. A continuación, siempre con su método de negaciones iniciales, desmonta toda teoría constructivista acerca del cuadro, de la pintura. Cuando llegamos a las definiciones positivas, nos encontramos con que éstas no tienen otro contenido que negativo: abismo, lejano, temerario tocar, precipicio, cueva, pozo, sacrificio, desnudar... cuando todo eso es cumplido por el pintor... *el alma irá acudiendo sin trabajo*. Gaya niega los contenidos afirmativos y afirma los contenidos negativos; luego, deja lugar para que el Alma de las cosas acuda.

Los cuatro sonetos conforman un todo muy evidente: dar cuerpo poético a su teoría del arte. Hay continuidad temática entre ellos: el Alma, el estremecimiento leve y sencillo del pintor cuando esa Alma acude, la mano... y el soneto conclusión final en el que, en forma de confidencia a otro pintor, nos descubre la pintura como el arte de vestir la oquedad del ser, invisible para la pintura que construye, que dispone estrategias de apresamiento de la realidad sobre el lienzo.

Los dos últimos sonetos de esta segunda etapa poética de Ramón Gaya están dedicados a Michelangelo, el escultor renacentista italiano. En el primero asistimos a un parlamento con un desnudo muy particular de los producidos por la mano del florentino. María de la Concepción Ruiz Abellán lo ha identificado, en su trabajo *Ramón Gaya: palabra poética y pintura*:

*"(Es) la representación escultórica del crepúsculo, debida a Miguel Ángel, que puede admirarse en el sepulcro de los Medici en Florencia. La representación simbólica del crepúsculo, que Miguel Ángel inmortalizó en la figura de un hombre recostado sobre una cornisa de dudosa estabilidad, constituyen el fundamento de la representación poética del pintor Ramón Gaya en sus dos sonetos. Pero tal representación va mucho más allá, y se advierte una reflexión sobre la creación artística y sobre el tiempo, ya que lo que se representa es una fase del día: el crepúsculo"*<sup>23</sup>

Gaya alude a su origen marmóreo y le manifiesta su pensamiento acerca de la propia presencia de la estatua del desnudo a quien habla. Emplea el término "pareces", para hacerle ver, a su interlocutor, que ha cobrado vida verdadera al pasar del mármol informe, interior al bloque, a ser estatua de desnudo; estatua de desnudo labrado por la mano de Miguel Ángel. Pero Gaya le hace ver su condición de ser condenado al abismo; no es uno de nosotros, y tampoco puede volver a su eternidad

<sup>23</sup> Ramón Gaya, *palabra poética y pintura*. Murgetana, n. 101. Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1999.



de mármol informe. De alguna manera, la propia inestabilidad física de la escultura parece proyectarse sobre la inestabilidad ontológica que el poeta propone para tema de sus soneto. Soneto que insiste –creemos– en la conocida anécdota o leyenda de Miguel Ángel instando a golpe de mano al Moisés, para hacerle que hablara.

El segundo soneto es una repetición libre de este primero. También es una alocución a una escultura; aunque esta vez alude más claramente a la escultura aludida por Ruiz Abellán, ya que nos la presenta en alto y sobre un declive. Insiste Gaya ahora también en esa doble naturaleza indecisa: “*eres algo que vive y que no vive*”, le dice al marmóreo ser al que habla, aludiendo a la misma paradoja esencial que encuentra pertinente en el anterior soneto. Al final, Gaya, fiel a su técnica de ofrecer como conclusión su veredicto sobre el tema negado o dudado en el desarrollo del poema, lo llama “*presente sucesivo*”.

Es de reseñar el uso de un término catalogado por el Casares de familiar en el poema: **apretujado**. No creemos que el uso de dicho término sea en otras partes de la hispanofonía tan significativo como lo es en la Región de Murcia. No podemos llegar a catalogarlo de murcianismo; pero cerca le anda. Gaya lo usa para caracterizar la doble naturaleza de la estatua aludida en el soneto. Encuentra en esa palabra familiar; esto es, sencilla y verdaderamente real, el modo adecuado para expresar la coherencia de la paradoja vivencial de la estatua.

Una vez analizada en panorámica la poesía en verso de nuestro pintor, pasemos a considerar otros aspectos de su obra, acaso no tan centrales como el reseñado, pero siempre convenientes para la mejor aprehensión del significado de estos poemas, y muy importantes. Tal es, por ejemplo, el asunto de sus influencias originarias. Ningún poeta sale de la nada. Todos los creadores han leído antes, han visto, han oído a otros poetas. En el segundo de los poemas de Gaya, ya hemos leído que parte de un verso de Cernuda, y sabemos también de su admiración mayúscula por el sevillano. ¿Podemos decir que Gaya es un poeta cernudiano? Claro que no, ni mucho menos. Gaya parte de un verso suyo, pero nada más. Aunque, desde luego, sí comparte con él algo muy bien observado y descrito por Milagros Salvador:

*Cernuda es uno de los más significativos poetas que hace verdad el axioma de que la poesía es el significado de la vida personal, la interpretación sublime del espacio vivencial individualizado, y de la relación de expresión y existencia.<sup>24</sup>*

Y desde luego, así es en toda la primera etapa de la poesía de Ramón Gaya. En ella hace, como hemos visto, del sufrimiento personal, de su sentido de la desposesión su principal tema poético. Gaya toma de Cernuda el entendimiento cabal de la poesía como expresión de lo personal profundo. Si bien, las perspectivas individuales en ambos poetas son bien distintas. El mismo pintor avala nuestra observación, si atendemos a lo que le dice a Soledad Martrínez, en carta de 1951:

<sup>24</sup> *El trasfondo vivencial de la poesía en la obra de Luis Cernuda*, de Milagros Salvador; web del Instituto Cervantes Virtual (<http://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/textos/salvador.htm>).





*...mi poesía, si viene a ser algo –de eso sí que no estoy seguro como más o menos lo estoy de mi pensar y de mi pintar–, es exactamente lo contrario que la de Cernuda. Cernuda es un gran poeta, claro –yo lo vengo diciendo desde hace muchos años, cuando todavía no era moda decirlo–; pero de naturaleza **retórico-lírica**, con mucho **dejo** en el decir, y yo, como poeta, soy casi...**mudo**.*<sup>25</sup>

Si entendemos que el tema principal poético de Gaya en su etapa mexicana es el dolor, tal aserto nos emparentaría a nuestro poeta con el peruano César Vallejo, también marcado por la guerra civil española. El dolor personal y su expresión poética aúna a estos dos poetas, pero Vallejo jugó –y nunca mejor empleado el verbo jugar– la carta de la vanguardia. Eso lo aleja de Ramón Gaya. Y Vallejo, además, llenó sus poemas del pathos de lo colectivo; es decir, se detuvo ante la realidad realista, por decirlo con palabras del propio Gaya. Son dos características poético vitales que alejan entre sí a estos dos poetas del dolor. Dolor que, por otra parte, presenta un aspecto más cercano a la cotidianidad en el peruano, el cual se pretende verbalizador de calidades universales del dolor. No así en el poeta español, que nos señala cierta y esencialmente la causa existencial, individual, de su dolor. Tal concomitancia, pues, entre Gaya y Vallejo, pues, no es, a nuestro juicio, sino coincidencia de temática predominante. Nada más.

Otro parentesco posible es el de Rafael Alberti y su poemario *A la Pintura*. El parentesco es todavía más irrelevante que en el caso anterior con Vallejo. Alberti no sale de su visión plástica de la pintura. Un poeta sensorial como él no podía hacer otra cosa en el campo literario. Volviendo a las palabras de Trapiello sobre Gaya como poeta que no escribe como se podría esperar que lo hiciera un pintor, podemos decir que Alberti sí escribe como lo pudiera hacer un pintor. Los poemas de Alberti en *A la Pintura* no pasan de plasmar sensaciones y calidades plásticas en sus versos. Por demás está aquí que traigamos a colación las palabras de Gaya sobre el poeta Rafael Alberti, las cuales no son, en ningún punto, elogiosas.

Y con esto nos introducimos en la cuestión de hallar un hueco para la poesía de Gaya en la Literatura española del siglo XX. Veamos las palabras de Brines al respecto:

*Algunos lo han señalado como miembro de la Generación del 27, pero ni cronológicamente ni en su espíritu está ahí bien acomodado. Yo creo que si alguien merece no tener Generación Poética es él... Al poeta Gaya le ocurre lo que al pintor del mismo nombre, que ni es joven ni es antiguo; sencillamente es.*<sup>26</sup>

Y no hay más que decir. Quede así. Gaya es, también, en el campo poético, “pájaro solitario”. Nada sería más contrario –no ya ajeno– al espíritu poético de

<sup>25</sup> Carta a Soledad Martínez, Cuernavaca, 14 de diciembre de 1951. en *Algunas Cartas*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1997.

<sup>26</sup> *Un solo Gaya*; op.cit; pág. 17.



Gaya que etiquetarlo como perteneciente a la Generación del 27. Su opiniones sobre todo el grupo, exceptuando a Cernuda, son demoledoras. El Profesor Díez de Revenga dice de ellas, ocultando piadosamente su crudeza:

*Sus juicios (de Gaya sobre el 27) se separan de la consideración habitual que merecen estos escritores pero interesan por su sinceridad e independencia<sup>27</sup>*

Anotemos como botón de muestra que, para Ramón Gaya, *García Lorca es un magnífico poeta... menor*, apreciación en la que coincide, por cierto con el escritor argentino Jorge Luis Borges. Lo dice Gaya en la carta a José María, fechada en 1979, inserta en el tomo I de sus obras completas, junto con el resto de descalificaciones con que repasa a toda la nómina del 27, y del que sólo salen indemnes José Bergamín y Luis Cernuda. Manuel Rico, en el Suplemento *Babelia* del diario *El País*, de 28 de Julio de 2001, iniciaba sus reseña de *Algunos poemas de Ramón Gaya*, con la siguiente indicación genealógico-poética:

*Lateral, por posterior –nació el mismo año que lo hizo Miguel Hernández– a la generación del 27, relacionado, sin embargo, con buena parte de sus miembros, pintor, dibujante, riguroso pensador sobre el misterio del arte y poeta, Ramón Gaya (Murcia,1910) ha escrito a lo largo de su vida versos memorables en composiciones de una sencillez tan engañosa como estremecedora, tan transparente como misteriosa.<sup>28</sup>*

Quizá ésa sea la clave: para ubicar a Ramón Gaya en el decurso de la Poesía española del siglo XX, hay que usar términos espaciales de proximidad y temporales de coincidencia, tal y como hace Rico: lateral al 27 y, a la vez, posterior; pero nunca términos que prediquen filiación o analogía, semántica o significativa.

Pero acaso convenga señalar el hecho, ciertamente singular, de que la propia poesía de Ramón Gaya puede ser identificada con el peculiar sistema que el mismo poeta ha usado para elucidar su propia inspiración: la utilización de las negatividades con apariencia de aseveraciones evidentes: Gaya, como poeta, no pertenece a la generación del 27; pero tiene hueco de ella. Gaya no comparte vena poética con César Vallejo, pero vemos en él un vacío de resonancias vallejianas. Gaya no es como Luis Cernuda, pero escuchamos cierto silencio de verso referido al poeta de *La Realidad y del Deseo*. Gaya no es todo eso, sino que es él mismo, un poeta impar, solitario, que entendió la poesía, a la manera del siglo XX, como conocimiento de su propio sentir; en la misma línea que el definitivo Juan Ramón, a partir de 1916.

<sup>27</sup> *Historia de la Literatura Murciana*. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio y Editora Regional, de F. Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia, 1988; pág. 595 .

<sup>28</sup> *Del estilo invisible y del misterio*, de Manuel Rico; inserto en *Babelia*, suplemento literaria del diario *El País*, 28-07-2001.



**Bibliografía citada**

*Homenaje a Ramón Gaya* (Artículos de José Bergamín, Rosa Chacel, Jorge Guillén, Soren Peñalver, Eloy Sánchez Rosillo, Tomás Segovia, Giorgio Agamben, Manuel Andujar, Enrique Azcoaga, Nigel Dennis, Pedro García Montalvo, Juan Gil Albert, Julián Grau Santos, Salvador Moreno, Enrique de Rivas, José Rubio Fresneda, Antonio Sánchez Barbudo, Angel Selke y María Zambrano). Editora Regional de Murcia. Murcia, 1980.

*Historia de la literatura murciana*. F. Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, M. Universidad de Murcia, Editora Regional y Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1989

*Obras completas de Ramón Gaya* (volúmenes, II, III y IV). Editorial Pre-textos. Valencia, 1990 y 1999.

*De Ramón Gaya a Juan Guerrero*. Los libros del Museo. Museo Ramón Gaya. Murcia, 1991

*En torno a Ramón Gaya* (Artículos de Alfonso E. Pérez Sánchez, Tomás Segovia, Eloy Sánchez Rosillo, Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello y Rafael Santos Torroella). Los libros del Museo. Museo Ramón Gaya. Murcia, 1991.

*La fuerza del destino (Vida y poesía de Luis Cernuda)*. Eloy Sánchez Rosillo. Universidad de Murcia. Murcia, 1992.

*Cartas de Ramón Gaya (Cartas a Tomás Segovia, Salvador Moreno, Rosa Chacel y María Zambrano)*. Los libros del Museo. Museo Ramón Gaya. Murcia, 1993.

*Algunas cartas (A Soledad Martínez, Laurette Sejournée, Juan Gil Albert, a Tomás Segovia, María Zambrano y Martínez Falso)*. Editorial Pre-textos. Valencia, 1997.

*Ramón Gaya: palabra poética y pintura* María Concepción Ruiz Abellán . Murgetana, nº 101. Murcia, 1999.

*Del estilo invisible y del misterio*. Manuel Rico. *Babelia*, diario *El País*. 28-07-01.

*Un solo Gaya*. Francisco Brines. Prólogo a *Algunos poemas de Ramón Gaya*. Editorial Pre-textos. Valencia, 2001.

