

EL ESCRITOR Y LA PINTURA. EN TORNO A RAMÓN J. SENDER¹

Ángel AZPEITIA BURGOS

El mismo Ramón J. Sender, cuyas relaciones con la pintura abarcan desde la teoría a la praxis, nos sugiere las primeras reflexiones cuando dice: «... no suele suceder cada día que un novelista se ponga delante de un caballete y de una tela. Y pinte bien o mal».² Estamos, desde luego, ante un hecho relativamente insólito, sin que falten ejemplos. A lo largo de la historia parece haber existido, por el contrario, cierta incompatibilidad entre los dos oficios, más veces vencida desde el ala plástica que desde la literaria, porque sí hay algunos artistas de primer orden que compusieron tratados —menos, novelas—, como nos recordará Leonardo da Vinci. Aunque éste se sitúe en el Renacimiento, período de profunda fe en el hombre —de humanismo— con un concepto unitario de la cultura, sumaríamos otras firmas en diversas épocas. Pero subrayaremos el carácter técnico, por lo menos para los casos más ilustres. Quiero decir que confiaban el aspecto creativo al cuadro, del que tradujeron después en palabras los recursos de forma, iconográficos o iconológicos. Casi nunca hallaremos inventiva, desarrollos argumentales.

Tal vez pudiéramos rastrear excepciones. Pero abundan menos, de cualquier modo, los escritores de ficción dedicados de lleno a pintar o esculpir que el fenómeno inverso. Claro que aludimos a lenguajes distintos, cada uno con su carácter. Algunos afirman que lo específico es la temporalidad de la lengua hablada —o de la música— frente a la simultaneidad propia de las propuestas visuales, aserto discutible si pensamos que cabe recorrer con los ojos —leer— una pieza pictórica o

¹ Este texto, en su primitiva redacción, iba destinado a engrosar el *Catálogo* de una exposición de pintura proyectada en el marco del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995).

² SENDER, Ramón J., «Explicación de mi pintura», en *Catálogo de la exposición Ramón J. Sender. Obra pictórica*, Madrid, Galería Multitud, noviembre de 1975, p. 6.



«Retrato con cuervo», óleo de Ramón J. Sender (cedido al IEA por Asunción Sender en 1994).
(Foto: F. Alvira)

escultórica. Con frecuencia se ha opuesto también el inevitable desciframiento de la palabra, oída o escrita, a las intuiciones inmediatas que revelan al espectador el sentido profundo del objeto figurativo, frente a lo que Pierre Francastel puntualiza: «la lectura de las obras de arte no se hace, ni siquiera por los iniciados, de una manera automática y espontánea».³

Aunque Sender conceda un sitio de privilegio a la pintura, porque contribuye a darnos un repertorio de diques contra el vacío que nos persigue (como preludeo de muerte), distingue propiedades en cada campo e indica que la literatura tiene la ventaja de permitir un camino directo de la mente del creador a la del lector «... con un mínimo de resistencia y de “vehículo sensorial”, ya que las demás artes dependen más de los sentidos y la pintura del más importante de ellos: el sentido visual».⁴ Concede así a los textos el beneficio de considerarlos el medio más fiel, puesto que pierde o se deforma menos al trasladarnos el pensamiento desde su origen, problema que hemos de recoger abajo, porque ahora se impone puntualizar las diferencias entre lenguajes.



Ramón J. Sender con un grupo de jota, en su visita a Zaragoza (4 de junio de 1974).
(Foto: Archivo *Heraldo de Aragón*).

³ FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del arte*, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1975, p. 10.

⁴ SENDER, Ramón J., «Explicación de mi pintura», en *Catálogo...*, cit., p. 7.

A fin de establecer una especie de resumen, tomaremos la síntesis que nos proporciona Simón Marchán⁵ acerca de los intentos para caracterizar el signo artístico respecto a otros existentes. Alude a Galvano della Volpe y a Umberto Eco. Como notas principales menciona entonces: contextualidad, autorreflexión, ambigüedad, polisemia, liberación del automatismo del lenguaje y violación de las convenciones y códigos. Para concretarnos en un punto válido aquí y puesto que la semiótica visual se aleja poco a poco de sus dependencias lingüísticas y se adentra en los sistemas comunicativos, seguiremos la línea que ofrece una teoría de la información, de acuerdo con Norbert Wiener, según la aplica Umberto Eco para su concepto de «apertura»,⁶ que casi equivale al de ambigüedad. Para Wiener, la entropía, como medida de un estado de equiprobabilidad al que tienden los procesos naturales, mide igualmente el desorden comunicativo, el grado en que el contenido es plurívoco o la obra es abierta. Las opciones del interpretante resultan más amplias siempre en lo plástico que en lenguaje hablado. Esa riqueza está, desde luego, contrapuesta a lo preciso, a lo unívoco. Quizás iba por ahí Sender, con términos de su momento, cuando nos hablaba de pocas deformaciones entre quien emite y el receptor, puesto que no necesita intermediarios.

Abraham Moles acepta, por otra parte, un concepto de información como directamente proporcional a lo imprevisto, a lo complejo, a la entropía, y que se distingue del significado.⁷ Sea como fuere, el arte contemporáneo, con la gran importancia en su momento de las tendencias no figurativas, crea una coyuntura en la que no sólo renuncia al código —que no existe ya— sino que también la significación icónica —cuyo apoyo es la analogía— ha desaparecido muchas veces. Se manifiesta así lo que Roman Jakobson ha llamado la «hipóstasis del significante», para él constitutiva del signo estético. Radica en que dicho significante, por su falta de transparencia, por su alto nivel de ambigüedad, no permite el tránsito al significado.⁸ Claro que a Sender, aunque en la práctica ponga en contacto lenguajes diferentes y defienda su unidad creativa, no debemos exigirle que apure estos horizontes teóricos. Tampoco cultiva el arte abstracto. Como su amigo Picasso, nunca traspasa las fronteras de lo reconocible ni llega al límite de la vanguardia.

Nuestra guerra civil supone, sin lugar a dudas, un corte tremendo y brusco cuando nuestros artistas más progresistas todavía no han tocado la abstracción. Me

⁵ MARCHÁN, Simón, «Signo», en AGUILERA CERNI, Vicente (director), *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1979, p. 481.

⁶ Umberto ECO desarrolla la teoría de la información de Wiener en el capítulo «Apertura y teoría de la información» de su *Obra abierta*, Barcelona, Seix y Barral, 1965.

⁷ Véase MOLES, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958. Lo cita Umberto ECO, *Obra abierta*, cit., p. 110.

⁸ JAKOBSON, Roman, citado por AMÓN, Santiago, «Lenguaje artístico», en AGUILERA CERNI, Vicente (director), *Diccionario...*, cit., p. 303.

refiero al panorama nacional y no digamos del aragonés. En el vanguardismo plástico previo a la contienda e inmediatamente posterior dominan dos posibilidades: la geometría y la suprarrealidad o lo fantástico. Es decir, si queremos reducirlo a movimientos conocidos, las derivaciones del cubismo y del surrealismo, tendencias ambas figurativas. En circunstancias casi paralelas; con supuestos ideológicos del mismo bando, aunque no idénticos; entroncados por afinidades personales, desde que se conocieron en 1939, y con una actitud intelectual tampoco muy distante, será lógico que Picasso y Sender compartan algunos presupuestos sobre la pintura. El aragonés admira a Picasso y lo sitúa dentro de las mejores raíces hispánicas. Que para él, por cierto, no son las de Velázquez, por ejemplo, sino las del Greco y Goya, con los que el malagueño tiene muchas cosas en común. Justifica todas sus actitudes, incluso sus variadas etapas. «Un pintor mediocre —dice— no cambia: Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres. Un genio cambia constantemente: ejemplo, Picasso y si no les convence a ustedes, Goya, y mucho antes el Greco».⁹

Pablo Ruiz Picasso, que hizo un retrato imaginario de Sender niño para la *Crónica del alba* —por encargo del editor Einaudi—, era para el novelista «el hijo dís-



Ramón J. Sender con la plantilla y colaboradores de *Heraldo de Aragón* (4 de junio de 1974).
(Foto: Archivo *Heraldo de Aragón*).

⁹ SENDER, Ramón J., *Examen de ingenios. Los noventayochos*, México, Aguilar, 1971, p. 325.

colo de Goya y nieto del Greco». ¹⁰ Y puesto que opina que los grandes pintores tienen una notable dosis de literatura (de planteamiento conceptual) en su obra, Picasso es, según su entender, el más «literario» de todos. ¹¹ Téngase en cuenta que, si seguimos las indicaciones de la teoría de la información arriba comentada, literario se opone de algún modo a pictórico. Y hay un fuerte lazo entre pictoricidad y ambigüedad, por lo que el arte abstracto, el más plurívoco y abierto, implica también la culminación de la pintura, no cualitativamente, sino en un terreno racional puro. Antes indicábamos que no era sensato pedirle a Sender que agotase los estratos teóricos actuales; pero se interesa mucho por cuestiones claves para actitudes de ahora.

Aborda la originalidad, pongamos por caso, como una información de la que no se disponía antes y que no ha de ser un aporte temático, sino de nuevas estructuras. Wiener ya postula que «un fragmento de información, para contribuir a la información general de la comunidad, debe decir algo sustancialmente distinto del patrimonio de información ya disponible de la comunidad». ¹² Umberto Eco añade que se considera poética, por excelencia, aquella que, poniendo en relación por completo nueva sonido y concepto, comunica, al mismo tiempo que un significado, una emoción inusitada, incluso cuando el significado no es por completo claro. «Cualquier forma de arte —sostiene más tarde Eco— aun si adopta las convenciones de un discurso común o símbolos figurativos aceptados por la tradición, funda su propio valor en una novedad de organización del material dado que constituye en cada caso un aumento de información para el gozador». ¹³

Véanse ahora las opiniones de Sender sobre el particular. «No es necesario —dice— comprender. El artista tampoco pinta para informarle a nadie de un hecho concreto». Discute luego que se pida sentido a un cuadro. ¿Por qué va a tenerlo? «Su "sentido" —sigue— es una estructura y hay que recibirla entera y ver en ella las posibilidades de todas las sugerencias por contraste, por incidencia, por choque, por agresión, por anuencia, por insinuación bárbara o idílica». La verdad es que un cuadro original dice más cosas que otros convencionales, con sus diferentes colores y asociaciones y con «... la estructura, completamente inesperada». ¹⁴ Admite que el propósito del arte es la comunicación, pero «... no de una gnosis o de alguna otra estructura conceptual». Más abajo continúa: «La aptitud comunicativa depende sin

¹⁰ Así titula Ramón J. Sender uno de los capítulos de *Ver o no ver*. Se ha manejado la edición de Madrid, Heliodoro, 1980.

¹¹ SENDER, Ramón J., *Examen de ingenios. Los noventayochos*, ed. cit., p. 331.

¹² WIENER, Norbert, citado por ECO, Umberto, *Obra abierta*, cit., p. 98.

¹³ Lo afirma Eco hablando de apertura e información. Véase ECO, Umberto, *Obra abierta*, cit., p. 144.

¹⁴ SENDER, Ramón J., *El extraño señor Photynos*, Barcelona, Destino, 1973, pp. 187 y 188, recogido en el *Catálogo de la exposición Ramón J. Sender. Obra pictórica*, cit., p. 52.

duda alguna de la vitalidad de los sentidos que son usados por el artista en el proceso de dar forma a una cosa...».15

Nadie cuestionará que Sender enfoca la plástica con un buen equipaje de ideas, muy superior al de su oficio para practicarla. Es un excelente crítico de arte, por más que su atención se dirija con preferencia a lo histórico. A causa de todo ello, si hubiéramos de programar una exposición que complementase el estudio de la obra literaria de Ramón J. Sender, no deberíamos concebirla como una retrospectiva al uso, sino más bien según el modelo que suministran algunas muestras de literatos a quienes el campo pictórico atraía en un grado u otro. Hay bastantes precedentes. Sólo como ejemplo citaré la muestra dedicada a Ramón Gómez de la Serna en el Museo Municipal de Madrid, a comienzos de los ochenta, o la de Valle-Inclán, en 1986, o la de Buero Vallejo, en 1987, ésta con no pocos trabajos de dibujante. Así lo comentaba en la que se hizo en 1988 de Ramón Acín, una personalidad compleja que hubiera merecido presupuestos menos convencionales. Mencioné entonces una alternativa que hubiera consistido en aislar facetas monográficas, como los dibujos o la obra impresa. Una oferta de este tipo se planteó en alguna de las que conmemoraron el cincuentenario de la muerte de Federico García Lorca.

Queda apuntada una cuantiosa labor de Sender como crítico o al menos como escritor de arte. Pero admito que el segundo término puede convenirle más que el primero. Su más directo libro sobre el particular, *Ver o no ver*, está consagrado a cuatro grandes figuras —el Greco, Velázquez, Goya y Picasso— de las cuales sólo una es contemporánea de Sender.¹⁶ Pero, antiguo o moderno, el arte le provoca y sus opiniones son contundentes. En una carta con muchos elementos autobiográficos nos dice, por ejemplo, que en su juventud no comprendía que aplicasen a Velázquez el término barroco y que en el Prado el que más le gustaba era Zurbarán. Luego, el Greco. Era para él estúpido que llamasen *fauves* a los que se sirvieron de pintura cruda. Le parecen magníficos Regoyos y el catalán Mir, mientras considera decorativos a Sorolla, Zuloaga y Romero de Torres, deslumbrantes, pero que nunca llegaron a convencerle.¹⁷ Juicios, en fin, y más juicios, bien afinados como norma.

Deja notas acerca de muchos artistas (Miguel Ángel, Rafael, Giulio Clovio, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Rubens, Delacroix, Manet, Cézanne, Matisse, Diego Rivera, Frida Kahlo, Braque, Juan Gris o Gutiérrez Solana) y recuerdos de varios con los que tuvo especial amistad, como sucede con Maurice Utrillo. Pero entre ellos le seduce, sobre todo, Picasso. Incluso rechaza las críticas adversas de Pío Baroja,

15 SENDER, Ramón J., *Ensayos del otro mundo*, Barcelona, Destino, 1970, recogido en el *Catálogo de la exposición Ramón J. Sender. Obra pictórica*, cit., p. 52.

16 SENDER, Ramón J., *Ver o no ver*, ed. cit.

17 SENDER, Ramón J., «Carta de Ramón J. Sender a la Galería Multitud», octubre de 1975, recogida en el *Catálogo de la exposición Ramón J. Sender. Obra pictórica*, cit., p. 10.

cuando dice que el malagueño es «un divo», epíteto que con frecuencia dedicaba Baroja a la gente que no le convencía y cuyo éxito consideraba superior a sus merecimientos. Pero un divo —advierte Sender— es un hombre dominado por el deseo de conseguir efecto. Sin embargo, Baroja dice también que Picasso es el absoluto *antipompier*, con lo que Sender concluye: «Es difícil concebir un divo antipompier. Un divo tiene que ser efectista y pompier».¹⁸ Tras su firma predilecta, pone también su atención en los aragoneses. Goya aparte, trata sobre Valentín Carderera,¹⁹ Mariano Barbasán,²⁰ Félix Lafuente²¹ o Ramón Acín.²²

Si consideramos esta actividad cuantiosa dentro de su oficio más característico, el de escritor, parece adecuado que cualquier intento de presentar los contactos de Sender con las artes plásticas tenga un carácter mixto y examine tanto los propios cuadros de Sender, los que pintó, como algunos otros de los artistas que él comenta, aunque sin desequilibrar por exceso este bloque, ya que enfrentarse con grandes firmas implica dificultades subsidiarias por deslumbramiento. Sea como fuere, una interesante propuesta consistiría en revisar, como mínimo, alguna pieza de Goya y de Picasso. Y hasta, si fuese posible, del Greco. Que completaríamos con las aragonesas de Barbasán, Lafuente y Acín, pongamos por caso. Parece innecesario atenerse a cuantos Sender cita, la mayoría de las veces sin ningún análisis pictórico. De cualquier modo, un colectivo amplio es desaconsejable, ya que «taparía», por así decirlo, la pintura senderiana.

No supone el mismo problema añadir un tercer capítulo que introduzca alguna novedad, sin salirse del contexto, como serían las portadas e ilustraciones internas de obras literarias de Sender, en su primera edición o en alguna de las tempranas. Un material de este tipo, aunque encaje en el conjunto, implicará dificultades puramente expositivas, si se desea presentarlo al público y no sólo dedicarle estudios. Para ello se estimaría oportuno que, junto con los libros en vitrinas, se expusiese la ampliación de las piezas en paneles sobre el muro o sobre biombos. Puesto que apenas existe posibilidad más amplia en lo que Sender publicó, basta elegir viñetas interiores en un par de casos: *Mexicayotl*, de Quetzal (1940), y *Epílogo a Nancy. Bajo el signo de Taurus*, de Mexicanos Unidos (1979). Otra cosa son las portadas, que, aun siendo pobres, incluyen aspectos de verdadero interés, bastantes veces por quienes las diseñaron, entre los que se cuentan Puyol (*El problema religioso en*

18 SENDER, Ramón J., *Examen de ingenios. Los noventayochos*, ed. cit., pp. 243-249.

19 SENDER, Ramón J., «Valentín Carderera», *El Sol* (6-I-1927).

20 SENDER, Ramón J., «La exposición póstuma de Barbasán», *El Sol* (22-IV-1927).

21 SENDER, Ramón J., «Félix Lafuente», *El Sol* (30-V-1927 y 14-X-1927).

22 Aunque Sender se ocupe más de la persona que del artista, véase SENDER, Ramón J., «Iberia, ferax venenorum», en SENDER, Ramón J., *Segundo solanar y lucernario*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1981, pp. 81-116.



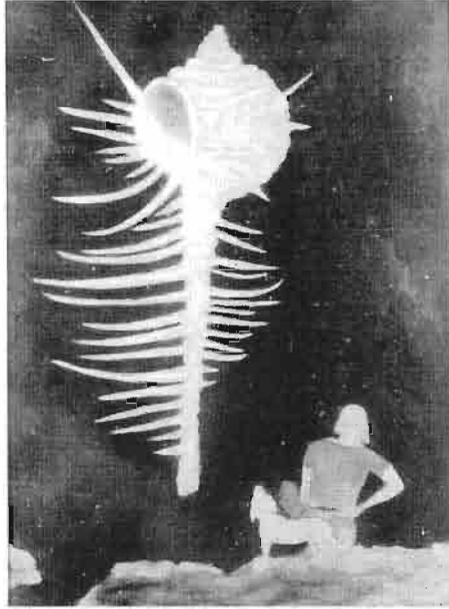
«Amuleto A», serigrafía de Ramón J. Sender (cedida al IEA por Asunción Sender en 1994). (Foto: F. Alvira)

Méjico. *Católicos y cristianos*, de Cenit, 1928); Pelegrín (*El Verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús*, de Zeus, 1931); Monleón (*Teatro de masas*, de Orto, 1932); Carmona (*Epitalamio del prieto Trinidad*, de Quetzal, 1942), y, sobre todo, un grafista con la talla de Renau (*América antes de Colón*, de Cuadernos de Cultura, 1930). Además, con una sencilla manera de componer, con rotulaciones novedosas y uso certero del limitado colorido consiguen, como norma, una altísima eficacia y verdaderos hallazgos visuales.

De cualquier modo, puesto que constituye su auténtico centro, estas páginas quedarían incompletas sin referirse a la obra plástica de Sender, aparte de lo que el mismo autor opinase, puesto que llegó a pensar que la profesión de artista era la única adecuada para él, «... porque podría con ella —dice— disfrazar mis picardías y también mis frustraciones».²³ A quien escribe se la dieron a conocer dos individuales: en la galería Multitud de Madrid (septiembre de 1975) y en la galería Berdusán de Zaragoza (mayo de 1976). Ambas han sido objeto de bastantes artículos.²⁴ Por mi parte publiqué tres en las páginas de *Heraldo de Aragón*, de los que el

²³ SENDER, Ramón J., *La luna de los perros*, Barcelona, Destino, 1969, p. 25.

²⁴ Sólo por vía de ejemplo, véanse FONTANA, Nieves, «Ramón Sender», *Telva* (1975); ZAPATER, Alfonso, «Un pintor llamado Ramón J. Sender», *Heraldo de Aragón* (12-XII-1975); PRADOS DE LA PLAZA, Francisco, «Exposiciones en Madrid», *Bellas Artes*, 49 (1976), pp. 60-62, y RUIZ LASALA, Inocencio, «Un aragonés universal: Ramón J. Sender», *Cuadernos de Aragón*, 16-17 (1983), pp. 91-93.

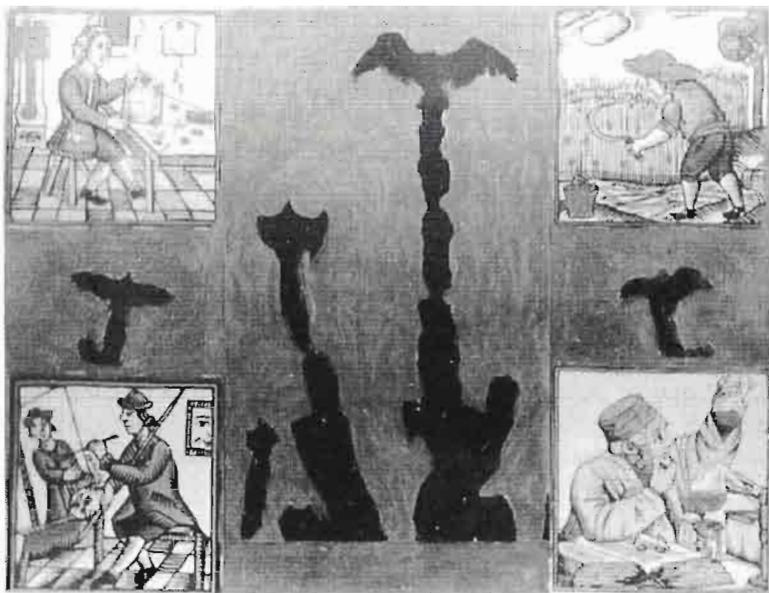


«Problem 001», óleo de Ramón J. Sender (cedido al IEA por Asunción Sender en 1994). (Foto: F. Alvira)

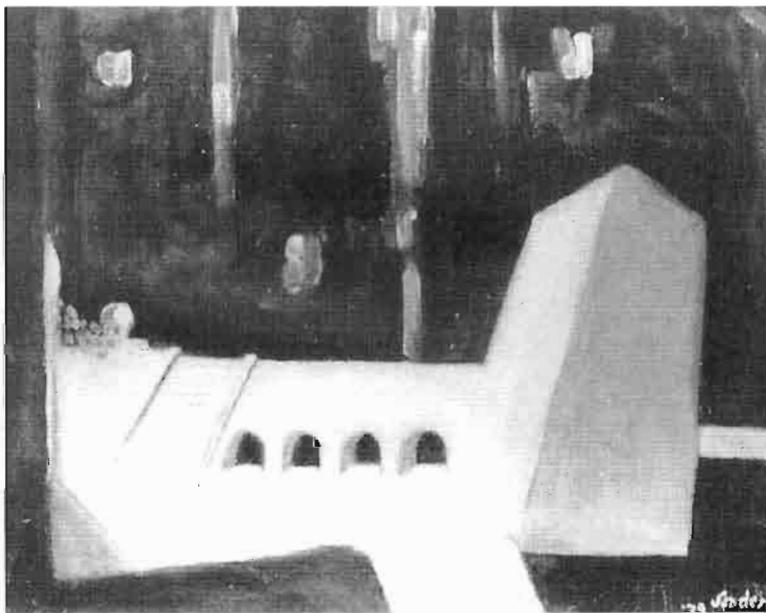
segundo tiene más carácter de crítica.²⁵ Comentaba entonces que la muestra me había captado por la personalidad de Sender y su aragonesismo, pero más aún por ser una reflexión sobre arte. Literatura y plástica —seguía— son dos campos distintos que pueden mezclarse con y sin fortuna. Son dos sistemas, dos lenguajes. El dominio de uno no supone el de otro, pero el que tiene algo que decir lleva mucho por delante. Y Sender dice cosas; también sobre lo visual y por medio de lo visual.

Más que por el dudoso placer de la autocita, vuelvo sobre ello para constatar que la actitud de quien firma apenas ha cambiado. Claro que la obra es la misma, alejada del puro oficio. Lo académico importaba poco a Sender. Recogí entonces algunas palabras suyas, como «a mí la pintura me gusta tanto como la buena música, pero no sé por qué me he resistido siempre a aprender a pintar. Creo que si supiera pintar no me divertiría tanto cuando pinto y hago pequeños o grandes descubrimientos por mí mismo». Contaba luego que Picasso era de su opinión: «No necesitas aprender a pintar —le decía— porque todo el mundo sabe pintar». Aunque Sender reconocía lo críptico de tales asertos. Sobre la técnica, sin embargo,

²⁵ ANÓNIMO (Ángel AZPÉTTIA), «Pinturas de Sender en la Galería "Berdusán"», *Heraldo de Aragón* (6-V-1976); AZPÉTTIA, Ángel, «Más sobre Ramón J. Sender como pintor», *Heraldo de Aragón* (19-V-1976), y Á. A. (Ángel AZPÉTTIA), «Sobre un pintor llamado Sender», *Heraldo de Aragón* (24-I-1982).



Collage de Ramón J. Sender (cedido al IEA por Asunción Sender en 1994).
(Foto: F. Alvira)



Óleo de Ramón J. Sender (cedido al IEA por Asunción Sender en 1994).
(Foto: F. Alvira)

hay una metafísica con la que va —literalmente— más allá de lo físico. La pintura nos ofrece, según Sender, «amuletos», algunos tal vez mejores que los suyos, pero no más eficaces. Esos «amuletos» proponen a la mirada su sentido mágico. Mezclan con el óleo los más varios *collages*, hasta constituir una danza bruja de los símbolos sacros y los objetos de cada día. O de la muerte.

Sobrepasan la realidad. Con lo que descubren una raíz surrealista que incluso se refleja en ciertos títulos, sin que la tendencia agote sus intereses, ya que también hay apuntes cubistas o referencias históricas, más un tanto de juego y de más que juego. Quizás, como él mismo insinúa, algo de «problem». Una inteligencia evolucionada puede elegir palabras sencillas para exponer asuntos complejos e incluso comunicarse por encima de la razón. No hay que confundir la pintura de Sender con el *naïf*. Tal enfoque se demostrará inútil, porque es ingenuo calificar a Sender de ingenuo, como lo sería atribuirle una mano experta, estructuras cuidadas, apurados dibujos y mezclas de color conocedoras. Se trata de otra sabiduría.