

RAMIRO TAPIA

Si la abstracción informalista representó, y no sólo en un sentido literalmente técnico, la relevación de un espíritu destructivo sobre la vocación de estructura, su generación artística dejó abierto a los sucesores un itinerario al menos aparentemente semejante; sólo que de vuelta, al revés. En todo caso, indudablemente planteó en un momento crítico y final la necesidad de reorganizarse formalmente, como si de invertir el proceso se tratara, primero destruir la forma para reorganizarla después. De ahí que muchas de las propuestas figurativas de los sesenta y setenta jueguen, discutan, problematicen con ese retorno.

En la pintura de Ramiro Tapia sucede también eso. Desde su ámbito, desde su paisaje —horizonte silencioso en la árida dehesa salmantina, vegetación corpuscular triunfante, vista desde lo alto de la roca con la luz de un sol de otoño frío— se me descubren, sin embargo, otras procedencias. Es un viaje de ida y vuelta constante, una excursión en rodeo y con parsimonia, ritual, a la manera antigua. Progresivamente, y sin grandes saltos, Tapia ha ido avanzando hacia las obras que muestra ahora, cuya relación con Kandinsky es más lejana y cuya relación con Klee es más próxima, si no más evidente. Pero en todo caso, hay una experiencia abstracta, informalista, subyacente. Los principales argumentos que impulsan este personal realismo mágico entroncan con la problemática característica del postinformalismo: el replanteamiento del espacio, que deja de ser grafológico y psíquico para convertirse en óptico y científico. Es mensurable en virtud de la geometría: una aritmética del espacio cuya primera regla es la simetría, rigurosa hasta la magia inexplicable, principio de un equilibrio estático a través del cual sus imágenes van a presentar un básico sentido metafísico, proponiendo al espectador una contemplación en clave pseudo-mística, líricamente fría y que alternativamente invita a un análisis o lo rechaza enérgicamente por su poderosa y críptica temática.

El deseo de instrumentalizar el espacio, definiéndolo, organizándolo, se vincula al de señalar metafóricamente la vivencia de paisaje que apuntamos. Entran aquí los elementos vegetales, esas formas botánicas diseccionadas, en cuyo análisis de estructuras no evita lo microscópico, sino que llega a preferir frente a su formación compacta una visión descompuesta, despiezada, idealizada, sin gravedad, flotante, o presumiblemente instantánea como un estallido centrífugo de fuegos artificiales. Pero sin ruido. Siempre silenciosas arquitecturas utópicas, en tonos fríos y sordos de una exigente armonía, poco modernos, más bien orientales.

Ese diálogo entre la geometría y lo orgánico, que es la técnica presente en sus obras más ambiciosas, es un eficaz elemento de tensión. Aún convencionalizando lo orgánico, a través de la repetición y el juego simétrico, con el fin de emparentarlo a la geometría, está claro que se busca así una reducción a lo esencial con la idea de poder abarcar la totalidad, de traducir todo a pintura. Esa actitud microscópica quiere también ser actitud hacia lo cósmico, lo sideral. El espacio en perspectiva choca contra las formas flotantes que se dan en el plano: segundo antagonismo. El tercero quizá sea ese enfrentamiento entre una construcción simétrica convencional y un colorido que nunca deja de ser del todo naturalista.

Los objetos que no pesan, que flotan o se reflejan, el espacio encristalado, la imagen en el espejo de la simetría, y la actitud especulativa más que la sentimental no hubieran sido, en su conjunto, ingredientes suficientes para llegar a lo que Ramiro Tapia ha conseguido. Hay uno menos importante, pero decisivo: su oficio. Su técnica minuciosa, paciente, lenta. Como la de Brinkmann o Peinado, en nuestro país. No hay otra manera de traducir esa peculiar vivencia cuya previa del exacto canto del grillo en la noche de la penillanura, o la línea que marca el recorrido de las hormigas sobre el mínimo y seco tapiz vegetal de ese campo, o el obligado paseo de la abeja de la flor a la colmena. Lo más pequeño quizá sea lo menos precedero dentro de ese enorme y al fin del día aún más enigmático espacio que enmarca la vida del grillo, de la hormiga, de la abeja, pero que da también el punto de partida emocional y condiciona la elección de técnica adecuada al artista que quiere traducir eso a pintura.

Juan Antonio AGUIRRE