

¿ORIENTE ATACA A OCCIDENTE?

RAMON G. REDONDO

...«Muchas veces, más tarde, hube de explicar desde la cátedra a mis alumnos que la cultura no es otra cosa que la devota y ordenadora, por no decir benéfica, incorporación de lo monstruoso y de lo sombrío en el culto de lo divino.»

No encontradas al azar, sino laboriosamente buscadas, estas palabras encendidas de humanismo —Thomas Mann en *Doktor Faustus*— vienen a proponer un posible modo de mirar la pintura de Ramiro Tapia, una clave de iniciación, un hilo de Ariadna para desovillar en su laberinto de las metamorfosis y no perderse, y no perderlo... Más pretenciosamente aún —y ya sabrá perdonármelo el pintor—, alcanzarían a arrojar cierta luz sobre ese conflicto, aparente, sí, más no por ello menos real, que atraviesa conceptualmente la obra toda del artista y que éste simboliza, gentil y áspero a la vez, en ese dibujo, hijo del homenaje y del prodigio, que lleva por título, no sin humor, *Oriente ataca a Occidente*.

Y así, de sopetón, entraríamos en el muy occidental imperio de la ambigüedad, pues si en una primera mirada vemos cómo un elefante —¿asiático?— aplasta a una ciudad —¿europea?—, un examen más atento nos llevaría a sospechar que el elefante, en realidad, no ataca, sino que está quieto, en calma, apenas grávido, en pie sobre las ruinas, sí, pero sin ejercer violencia alguna sobre ellas, casi en trance de levitar; más aún, se diría que la ciudad, medieval, ajena, milenarista —y, desde luego, nada cartesiana—, sacudida quién sabe por qué dulces conmociones secretas, se desmorona lentamente bajo las renacentistas patas de este ilustrado elefante, cuyo equilibrio no se altera pues en nada está sujeto a las leyes de la gravedad. Visión alternativa que parece buscar su confirmación en otro dibujo similar, en el cual un rinoceronte minucioso —ya decididamente aerostático— sobrevuela en vuelo inmóvil, indiferente, una ciudad apenas estremecida por sus propias pálidas furias interiores. Y si en uno y otro dibujo se da la paradoja de una reflexiva serenidad, ausentes toda compulsión, todo desgarró —si acaso un leve desasosiego, estrictamente mental, antes confiado a la imaginería culta que a la organización de la misma—, la premonición de ese otro sentido subterráneo, integrador y lírico, se torna evidencia, místico estallido, ejercicio total de pintura sabia y libre, en ese cuadro que lleva por título *Cactus en flor*, tan similar, en su organización espacial, a ambos dibujos: una estructura inferior horizontal y densa, interpolada de elementos verticales ascendentes, sobre la que flota, o se apoya sin peso, una estructura circular...

Cada día me afirmo más en el convencimiento de que el problema básico de toda pintura es la organización del espacio pictórico o, mejor aún, *la ocupación del espacio pictórico* (y, desde luego, el color cumple primordialmente tal función; es una de las maneras de ocupar el espacio). Si es así, habrá que convenir que las emociones, los conflictos, las reflexiones y los alumbramientos del artista se resuelven y matizan en una gama de variantes desarrolladas a partir de una o varias estructuras básicas, sustentadoras y definidoras de su personalidad motriz, de su estilo.

No querría, a la hora de hablar de la pintura de Ramiro, caer en simplismo alguno. Se trata de una obra rica y compleja, frecuentemente atormentada, excepcional a veces, jamás incoherente, que difícilmente admite ser reducida a una «escuela» o a una «tendencia», cuanto menos a una fórmula, por muy sofisticada que ésta sea. Lo que aquí se propone, pues, no es una síntesis englobadora y definitiva, ni mucho menos un estudio analítico —vieja deuda moral con el pintor—, sino *una mínima clave didáctica*, en absoluto excluyente de otras, que venga a abordar de alguna manera la semilla formal de las invenciones de Ramiro Tapia en esta década de los años setenta, bien entendido que aquí —como ya dije en otra ocasión— *la forma no adorna el contenido, lo crea*.

La estructura recurrente en la obra del pintor, la que con más frecuencia se detecta en cada una de sus creaciones singularizadas, esto es, *su manera de ocupar el espacio*, consiste en un plano trapezoidal, proyección en dos dimensiones de una pirámide truncada, donde el volumen, a lo sumo, tiene la discreta textura de un bajorrelieve. Trapezoide nuclear, estilizado a veces, rotundo las más, siempre en evolución, metamórfico, que crece o se achica, que se disgrega o se afirma, ya hendido o indivisible, desdoblado en simetría o eje simétrico, corazón o columna de un entorno al que repele o al que atrae, así es el «*run for cover*» del pintor, su refugio, ese elemento siempre presente en cada nueva etapa, ya se llame ésta de las *máquinas creyentes*, o de los *personajes monobloques*, o de los *paisajes torsos*, ya se revista o no de una imaginería mineral, fósil, submarina, planetaria, maquinista, arbórea, arquitectónica o primariamente biológica. Ahí siempre, cuerpo central, hogar primero, fuente de pureza, dinamo, roca, garantía de un punto perenne de serenidad en una obra en la que el desasosiego es una tentación y la calma una secreta patria, y donde ambas, quietud y tormenta, se manifiestan según formas peculiares de ocupación del espacio y según variantes y combinaciones de estas formas.

Y si el proceso creativo adquiere carácter cíclico, y a un ciclo de expansión de ese núcleo matriz —ya radiante, ya explosiva, ya disgregadora— sucede un nuevo ciclo de signo contrario, implosivo y concentrionario —Ulises regresa a Itaca—, habrá que configurar dicho proceso como una pulsación, como un inmenso latido, modelo a escala humana del ciclo perpetuo de las viajeras galaxias, allí donde la creación es un acto sin fin, siempre igual y siempre distinto.

(Veo, en la obra última del pintor, que el bloque central se *escinde* y que sus partes escindidas se agreden. Pero ¿se agreden realmente, o fingen una violencia teatral, preludio del íntimo abrazo, instante de desvarío antes de la renovada unión?... Ojalá nada se haya quebrado, nada se haya roto...).

No hay ya Oriente ni Occidente, sino niebla, confusión y vacuidad.

Ya todo es Occidente, pero un Occidente que no es, pues olvidado de sí mismo, perdido de sus raíces, hastiado devorador de futilidades, navega sin rumbo ni grandeza, en una barca andrajosa, que no es la suya, por el mar de la entropía final.

El pintor llama Occidente —y está en su derecho— a cuanto le disgusta: Fuerza, volumen, relieve, impacto —«¡los odiados cuadros de Ribera!»—, o a sus contrafiguras del siglo que corre —caras de una misma moneda—, que no vienen sino a ilustrar vivamente aquello que dice Thomas Mann por boca del Diablo: «Estos y otros se imaginan que lo aburrido se ha convertido en interesante únicamente porque lo interesante empezaba a resultar aburrido»... Pero el pintor no ignora —y está en su obligación— que Occidente es, también, Botticelli y Durero, Mantegna y Patinir, Brueghel y El Bosco, Kandinsky y Paul Klee —las lealtades primeras, los vinos subterráneos—, y que es Occidente la curiosidad activa, el trabajo silencioso, el dolor, la tenacidad, el navegar contra corriente y, en suma, cuanto él hace, cavila, investiga, duda y sueña —¡remota infancia somnolienta y excitada!— para salvarse y para salvarnos.

El pintor ha sometido a ley a sus demonios familiares y ensaya los zarpazos de Goya en el terreno de Velázquez.

Hijo, en definitiva, de nuestro tiempo —él, que hace una pintura de todos los tiempos— lucha a su manera contra el malestar de la cultura y, sólo por eso, se consagra como rigurosamente contemporáneo. Y buscando apoyo en los límites, misterio en la geometría, nos dice, al modo de Pavese, que la alternativa a la desesperanza no es el cinismo, sino el tomarse las cosas en serio. Y que hay otros mundos, sí, pero están en éste.