TÀPIES, OSTINATO

DÍPTICO CON TÀPIES

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN



Por ende fingime la Esfinge Tebana,
Y dentro de cifras propuse verdades:
Maguer sean obscuras por ellas sepades
Que las sus palabras non es cosa vana.
LIBRO DEL CANDADO

I. OSTINATO

1

Tuvo Tàpies la voluntad cercana de confirmar, después de medio siglo de espléndido ajetreo con tinturas, mixturas, colas y aleaciones, el aspecto incesante de su proceso. De la recolección estival del año 1992 (que es donde se sitúa *Tríptico con trapos*) a la de 1993 por la misma época (representable en *Metal plegado*), la distancia queda anotada con esos números que el pintor le asigna —sin ser en él costumbre llevar la cuenta— a cada una de las obras que aquí, y entre paréntesis de marca, acaban de darse cita: 7.018 para la primera y 7.432 para la segunda, aunque mi enunciación sonar pudiese a zorongo de pública subasta. No subraya con esto el autor la cantidad vertiginosa que engendra, su enorme productividad anual o la barbaridad de la hazaña, sino el ritmo endiablado de una visión justa, día y noche predispuesta a dejarse arrastrar, a todo azar y contra viento y marea, por el océano de las pasiones, por la corriente de las formas fugaces.

Junto al ritmo, la inteligencia del corazón y, además, el carácter renovador de tan ardiente impulso: *solve et coagula*. También, el despertar perpetuo; la reflexión sobre la marcha; la fluidez de un artista que a menudo se olvida de lo que está pintando y hasta, si llega el caso y acaso de por vida, del simple hecho de estar pintando. "Sense pensar": es su frase, nada arbitraria ni despectiva, todavía recién escrita en la superficie, blancuzca y oxidada, de una silla metálica, plegable, sobre la que se asienta un rígido y humilde tablón, apenas garabateado con el esbozo de unas gafas y una letra inicial tumbada. Voluntad, pues, del sin querer, del fecundo abandono (a ver qué pasa) a las innumerables imágenes que estallan cuando alguien las concibe sin empeño, con paciencia y con maestría (como quien no quiere la cosa), para ofrecerles al instante una hospitalidad desusada y un sentido misterioso.

2

Consiste voluntad tal en vaciarse de sí para dejarle abierta la puerta (*bab* del imán, embrión inverosímil del bah cuando dudamos) a todo cuanto surja del interior sin centro del errante vacío. Y de ello procede, a buen seguro, la sobrecogedora belleza que se desprende del cuadro ya evocado al principio: *Tríptico con trapos*, 275 x 600 cm., técnica mixta, fechado en el verano del 92. En el primer panel, el de la izquierda, podemos barruntar la insinuación en masa de un bastón contundente, que por los aires vuela; un paréntesis que no se cierra; granos; salpicaduras; rastros leves; la obsesión por la escuadra —una vez más, lo angular puesto ahí de relieve—; las hendeduras de unas letras exentas de palabra; líneas que ponen en entredicho la espesura y su abismo; áridos bordes y ya, de paso, como entre ceja y ceja, diurna y nocturna, la resonancia de una faz huida o a punto de nacer; más, por si alguno quiere abandonar la senda equívoca de cualquier huella o la resbaladiza de las asociaciones, baste o sea mejor, inclusive, la sola nada, casi nada a lo sumo: un accidente nimio, un ademán coloreado con energía y tiento (el toque, la gran prueba), que se extiende sobre la sencillez (*p'u*), la naturalidad y la lisura de la madera (*p'u*), materia del soporte entrevisto o escueto altar de un rito sigiloso, instintivo, insaciable.

3

Lechoso; menos firme o más inacabado, guarda el panel derecho (dan ganas de añadir: desde siempre) borrosas semejanzas y claras diferencias con el primero. Jirón de nube (Basho), blanca voz del viento (Trakl) o agua plateada y tierra de estrellas (Ibn Umail), rompe desde lo alto, en cualquier caso, el violento oleaje de la materia; sin llegar sus burbujas a sepultar el peso del dibujo, el nítido reclamo de las raíces: signos negros, que poco han de decir al decirse (ángulo o unidad que en el espe-

jo se refleja, una escalera al lado de una interrogación, un ocho), y la miel del barniz por algún sitio —o sólo una impresión que ahora se impone con no escasa mesura, con el puro temor al añadido.

4

Mientras tanto, en el panel central del tríptico, el bastidor se muestra al desnudo: con sus aguas y nudos de madera. En las casillas, otra pequeña cruz, una mancha, una tachadura y, sobre todo, tres trapos blancos, anudados, que cuelgan y proyectan otros muchos recuerdos ya desesperezados, en forma de alabanza o improperio, para tejer y destejer el paño de tanta inexistencia sustantiva: jirones encarnados, lazos de color rosa en la rejilla de una alambrada, berretina con fondo de pintura románica, manta (en lugar de tigre) atravesada por un bambú, cordeles como puentes y laberintos, moquero protector de un montón de paja, espirales y nubes de soga, homenaje a Josep Carner en el ángulo entrante de un teatro, sacos a reventar, hatillo sesteante, servilletas sumisas, cortinas, pantalones, la manta con dos piedras guardianas, los armarios repletos y en desorden, la arpillera enrollada, la camisa roja, la media en el espejo, el nudo marrón, el brazo vendado, la toalla caída a los pies de *Ni puertas ni ventanas*, el contenido del maletín nombrado *Amic i amat*, las ataduras (en cruz) de las *Tres cajas* (1993) majestuosas que homenajean a Servet, para retroceder al revés y al derecho de aquella otra caja, llena de cuerdas, del año 1946. Y para regresar enseguida a esa *Manga*, roja y manchada (1994), que es nubarrón al borde de un paisaje de ladrillo y de cal.

5

Todo eso, en prenda y en suma, que, por mínimo y frágil que fuera, se nos quedó clavado, adherido, modificándonos. Un modo de insistir ("res no es mesquí") en tentarse la ropa, en retornar a aquellos tiempos en que esa misma ropa tan sólo era parcela protectora de sombra. ¿Reificación, como tanto se ha dicho por escrito, del objeto trivial? ¿Provocación? ¿superstición en contra? Más bien, desplazamiento: anhelo de otorgarle una imagen crucial, de llaneza, a lo que es trasladado a corral ajeno. Mas no sólo, pues es tarea antigua y arte mayor desear ennoblecer, salvar, perfeccionar y transformar las cosas, acrisolarlas, convertirlas en oro potable. Para saber, a ciencia cierta, que eso nuevo que se nos da a ver suplanta a lo invisible. Para que lo evidente se esconda y lo oculto se manifieste por obra y gracia de la pintura, ya que sólo lo oscuro se resiste a la deformación.

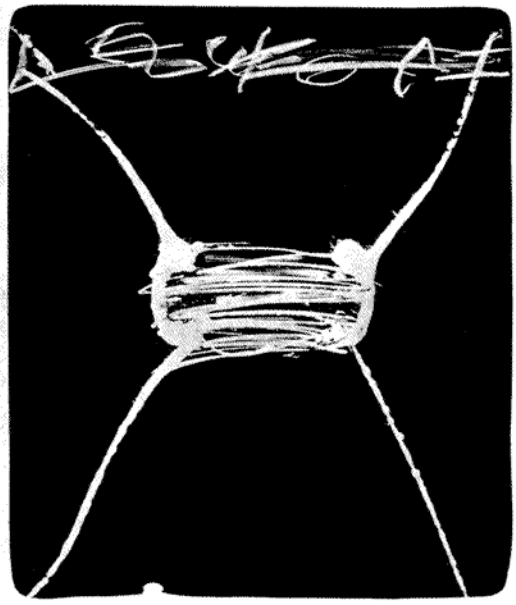
Recta intención, hondo querer, decisión y primor forjan la llave para el acceso. O la corona. Véase, regresando al centro del *Tríptico con trapos*, esa almohada clavada, tosco trozo de gomaespuma y contrapunto de aquella otra "sibila muda del mejor consejo, en el mayor sosiego" de la noche, sobre la cual está pintado un gran 8. De ahí mismo brota a veces el sabido clamor, hoy renovado a hombros del escolástico *habitus conclusionis*: "¿Y por qué un ocho?" Anti-koan indestructible, rudo e interclasista como la necedad. Y que Tàpies se avenga a decir "yo no sé", pues no hay símbolo vivo sin un doble sentido, o, si mucho le apremian, murmure que "tal vez el infinito", no consuela al que dicta, con la pregunta, el eco. Pero ese no saber fue el que inventó en su noche las ocho puertas (las siete de las artes y otra, entonces más alta, de la filosofía), los puntos cardinales, la idea de equilibrio cósmico, los pétalos de loto (una sonrisa vale por ocho respuestas), el octógono cupular de la mezquita cordobesa, las articulaciones de los miembros del hombre, los radios de la rueda celta o el símbolo de verbo, agua y esperma a un tiempo.

Alguien. Nadie.

(Esta frase es de Braque: "Les preuves fatiguent la vérité".)

6

Al término, que es prólogo, se insinúa en el tríptico una tabla de salvación, una gran cruz vacía sin otra víc-

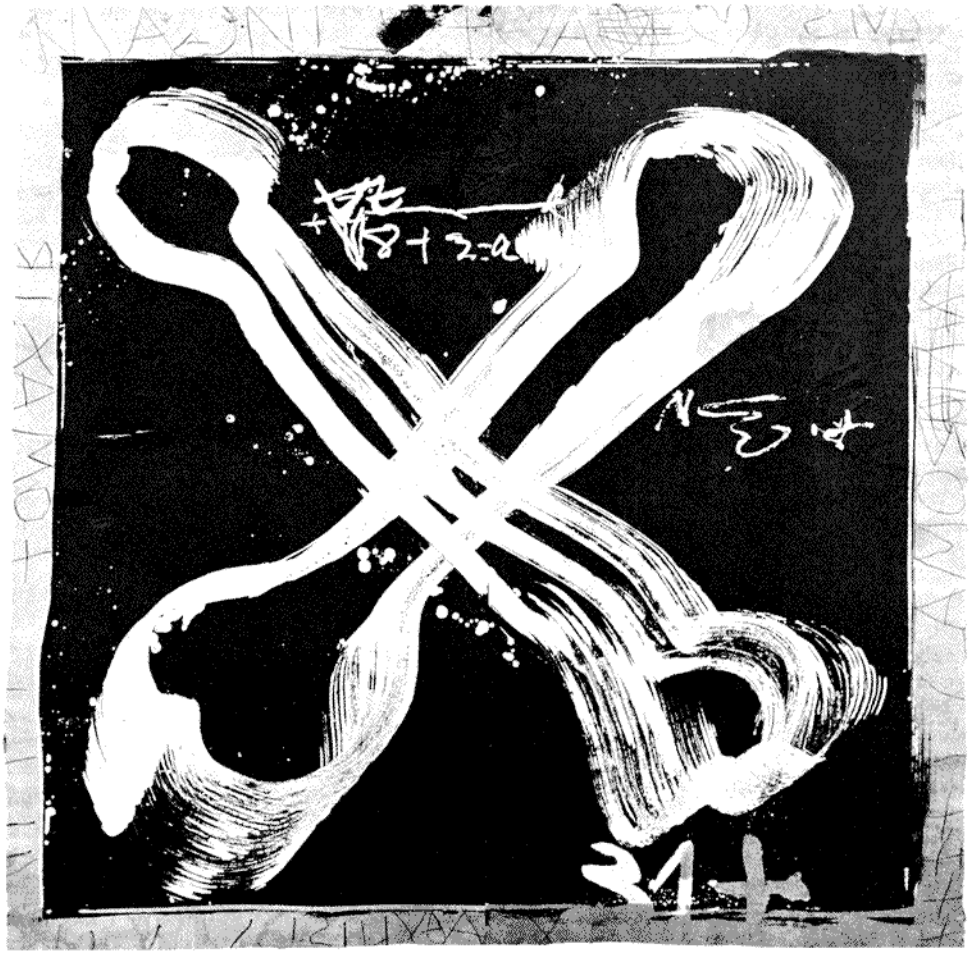


Cherubins *(Variations, IV) 1984*

tima que aquélla, voluntaria, que la soñó a su altura o ésa que la contempla ahora ya como casi suya, clavando la mirada en la ausencia, en el cauce de un blanco que, si lo ha sido, es por haberlo previsto antes quien así lo creara. Surge de las tinieblas de una intuición sin dueño y aspira a ser unión, crucifixión–conjuro, desenlace incruento.

7

Tanto o mayor despojo se condensa en otras dos obras maestras: *Díptico de la cruz* (1991) y *Estera* (1994). Cuadros intensos, con signos no anegados de literalidad, donde el alma, el espíritu y el cuerpo le arrancan a la luz su corazonada sombría. Tienen brutalidad e incertidumbre, padecen de pasión y hallan la calma, su quintaesencia, en eso que, al cruzarla, se desprende de ella: la cara oculta de lo oscuro. Pues la mano que aún se estremece en el brillo de lo negruzco y en el halo de lo roído sabe que anda la voluntad muy por encima de la lógica y que, en ese estado de ser, la muerte es ley (*dharma*) del cuerpo (*kaya*), mas soplo voluntario en la gran pintura. No se arrepiente Tàpies, al contrario que el Ammanati, de poner alma y cuerpo en peligro. Dicho riesgo no evita las ondulaciones (*Materia sinuosa*, 1994), las brasas (*Carne*, 1993), la oquedad (*Círculo*, 1994; tan próximo a la *Oval negra*, de 1957) y esa tensión que brama en el bello homenaje al colaborador de Gaudí: *Recordando a Jujol* (1993). Ese es el riesgo del espíritu, pasar y ser por todo (incluso con su pizca zen de forzada vulgaridad: para que así lo humano esté al completo), si es que aspira a salvarse de un lugar preciso (la psicología, el folklore) y de la contemplación imperfecta —que no es romanticismo toda luz grisácea.



Ossos I Vernís *1990*

8

Tàpies hace y deshace su propio *Mutus Liber*. Se identifica con aquellos huesos oraculares, del período Shang, cuajados de orificios y de líneas marcadas a fuego; y con el crítico de arte, adversario ocurrente, que se expresó de pronto con lucidez involuntaria: "parecen cuadros excavados por topos"; y con aquel atrevimiento que Horacio le otorgaba a los pintores y a los poetas; y con las ocho combinaciones diferentes de líneas superpuestas que el emperador chino Fo–Hi depositó en las tablillas del *Yi–King*; y con el rey que nació de un muslo; y con la iniciación en la que basta un beso; y con las extrañas campanas de bronce (*dokatu*), intocables, pues carecían de badajo y no conservan señal alguna de golpe de mazo. Reacciona y acciona el pintor, en definitiva, ante aquello que sabe (sabiduría subversiva) que el mundo no subsistiría sin el secreto.

Tiene Tàpies, buscante eterno, la voluntad y la inocencia necesarias para disolver la corteza y coagular lo volátil. Su obra es reiterado testimonio de una fulgurante concordia ente dulzura y cólera, entre espontaneidad y conocimiento, entre repentes voluptuosos y lentísimas vibraciones.

Tuvo Tàpies el insólito aliento de trasfigurar en espíritu, admirable y palpable, la letra del murmullo escurridizo: "Llevamos un tesoro en un vaso de barro".

II. Un lugar de papel

tu blancura,
con enigmas sangrientos salpicada...
MIGUEL DE UNAMUNO

Tanizaki, en su admirable *Elogio de la sombra*, se lamentaba del aspecto estrictamente utilitario de los papeles occidentales, desprovistos de esa textura que poseen los papeles chinos o japoneses y que, nada más verla, nos comunica "un calorcillo capaz de consolarnos el corazón". Y el corazón, libro que sin cesar se abre y se cierra, deshoja las variantes que le afectan de cerca: "A igual blancura, la de un papel de Occidente difiere por naturaleza de la de un *hosho* o un papel blanco de China. Los rayos de luz parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la del *hosho* o del papel de China, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente. Además, nuestros papeles, agradables al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su tacto es suave y algo húmedo, como el de la hoja de un árbol". Cualidades, orientaciones o actitudes: alentarnos, empaparse de claridad, tender a la caricia y mudar de semblante en silencio.

Antoni Tàpies —bisnieto, nieto e hijo de editores— tenía diez años de edad cuando Junichiro Tanizaki trazaba, sobre un papel japonés, las siluetas reflexivas de esa cordial penumbra. Y ya estaba aquel niño en contacto ("directo", añade Tàpies o, mejor, lo subraya) con un sinfín de libros, como luego ha evocado de manera precisa al conversar con Borja–Villel: "En realidad, muchos de ellos no los leía, sino que los miraba o los tocaba. Me gustaba sentirlos entre mis manos. A mí me ha llegado a impresionar muchísimo el olor de un libro. Los libros, sus aspectos materiales, hablan mucho de la estética y de la historia de una época. (...) La emoción de abrir un libro, de descubrir poco a poco su contenido, eso que vive dentro, tiene algo de ritual, de mágico, lo que sin duda forma parte de mi obra. Los libros de bibliófilo se relacionan directamente con mi deseo de crear objetos mágicos, auténticos talismanes que comuniquen unas ideas y produzcan unos efectos en el espectador. No debemos olvidar que el Libro ha sido, en no pocas civilizaciones, uno de los grandes objetos de comunicación con lo sagrado. Y yo quiero que esta comunicación se produzca a través del material del libro, de la 'objetualidad' del mismo, no exclusivamente por medio de su contenido. El libro de bibliófilo es un claro ejemplo en el que soporte y contenido se identifican". Identificaciones o cualidades añadidas al virtual diálogo con Tanizaki: dejarse sentir, inscribirse en el tiempo, apaciguar y sorprender, despedir un aroma y ser, por encima de todo, puente colgante entre el espíritu de la materia y la materia del espíritu. Resonancias, en suma, del *Liber Mundi*, del Libro como algo más que un libro. Del Universo como libro inmenso, leído por Ibn Al–Arabí. Del Árbol de la Vida, libro escultórico, el cual, si es que nada nos borra de sus hojas, espantará a la Bestia apocalíptica. Del *Libro de los muertos*, donde anida la fórmula para volver a ver la aurora. De la Obra alquímica, que entre líneas ajusta su secreto. De la Profecía, que Jeremías dicta y Baruc manuscribe. Y del Grial, copa–libro que acaso aún guarde, como oro en paño, la gota genesíaca, la palabra perdida. Símbolos contenidos en el enclave del papel: talismanes, exvotos, iconos, adivinaciones, reflejos y misterios.

Adviértase, no obstante, que también Tàpies cuida al máximo la expresividad del soporte: "Es muy distinto trabajar con un papel satinado blanco, sin ningún 'accidente', a hacerlo con papeles con manchas o texturas marcadas. Este último tipo de soporte es el que siempre me ha interesado. Se puede afirmar que, desde un punto de vista tradicional, he tratado el soporte con poco respeto. Siempre he intentado transformar el papel, darle relieve, adherirle elementos externos o rasgarlo. Del mismo modo que he hecho una pintura poco pictórica, he creado una obra con elementos que solían ser antitéticos a la misma. Y he tenido la suerte de contar con la colaboración de técnicos que no se asustaban ante los problemas que les planteaba. Ahora bien, lo que nunca he hecho es buscar la variedad del material

y de la técnica por sí mismos. Mi interés en los valores expresivos que estas novedades técnicas implicaban son de carácter filosófico y vivencial". A través de un lúcido atajo, Tàpies consigue apalabrar su brusca coincidencia con Tanizaki: fijarse en el papel que le transmita "un calorcillo" consolador al corazón. Un aliento palpable, que en Tàpies reconcilia el placer cimental del impulso y la violencia de lo venidero, de lo creable o hacedero incluso sin saber por qué.

Ya por los años cuarenta dibuja Tàpies toda una larga serie de autorretratos, a tinta unos y otros a lápiz, en posición de estarse dibujando sobre una hoja de papel. Se ha hablado mucho del bullir simbólico en sus dibujos surrealistas de la misma época, pero poco, por no decir nada, de esta necesidad de verse y mostrarse, so pretexto de ejercicio académico, con el frágil soporte que tiene entre las manos. Y enseguida, a la hora de elegir los papeles, los elige, asimismo, a conciencia. Por ejemplo, el del papel de periódico: saturado de su decir concreto, amarilleable en sus exiguos blancos e imagen evidente de una función fugaz. Con la página necrológica de uno de esos diarios, diríase que hermanando la fugacidad de la vida con la del soporte, construye el hermoso collage titulado *Creu de pape de diari* (1946–1947), una cruz que contiene, ya impresas, cinco pequeñas cruces mortuorias. E incorpora otros curiosos papeles (*Collage de paper de plata*, 1946), al igual que cartones "accidentados". Y hasta surge esa especie de papel comestible, sagrado, que es la hostia —y que, de hecho, suele llevar algunos signos marcados en relieve—, merecedor en Góngora de esta suma extrañeza: "Ay, Dios, ¿qué comí/ que me supo así?" Aparece en *Autorretrato* (1947). Allí, el artista, con las manos cruzadas teatralmente, si bien con mayor pinta de brujo que de beato, se halla junto a un altar por el que corretean numerosos bichos; en el centro de ese altar, vemos una custodia y, en el interior de la misma, redonda y vertical, asomándose, una sagrada forma sobre la cual Tàpies ha dibujado sus propias iniciales: A T. Un lugar de excepción, asediado por bicharracos trepadores, para afincarse en eso que, sobrenatural, sobresale. Y accede a él con osadía, desde luego, pero no con irreverencia, pues el desplazamiento selectivo proclama la prodigiosa semejanza entre el papel y la piel: "Este es mi cuerpo". Un lugar a la altura del creador. Un "*lugar hiperuránico*, sin interpretación", como aquél del que hablaba Paul Celan, aunque no comulgase con el mismo símbolo, en carta dirigida al filósofo Otto Pöggeler.

En otro célebre *Autorretrato* (1950), se pinta Antoni Tàpies mirando más allá del estar pintándose, pero en relación táctil con el aquí esencial: su dedo índice sujeta, a la par que señala, un papelito–banderín donde puede leerse su apellido con una T que es cruz. Y la elección de los papeles seguirá siendo sorprendente; por ejemplo, en el *Collage de papel moneda* y en el *Collage de la peseta*, ambos de 1951. O en aquella obra–plegaria de 1959, deudora por entero de un papel protector de color violeta. Hay, al tiempo, cajas de cartón desplegadas, abanicos, bandejas de pasteles y papel secante (*Rosa*, 1960). Hay cucuruchos, periódicos amontonados, sacos de cemento, serpentinas, pergaminos, naipes (del azar del amor), sobres de cartas, cartas mecanografiadas, etiquetas adhesivas, calendarios de pared, papeles de seda, papeles de estraza, papeles torturados (frottages), bolsas de la compra, bolsitas de té, cajas de zapatillas, bolas de papel de plata, papeles de acetato, papeles de envolver, papeles de barba, papeles metálicos, papeles quemados, papeles agujereados y papeles hechos trizas. Y, para colmo, algunas de sus pinturas se nutren de caligrafías o, por el contrario, tienden a desnudarse bajo apariencia estricta de papel sin mancha.

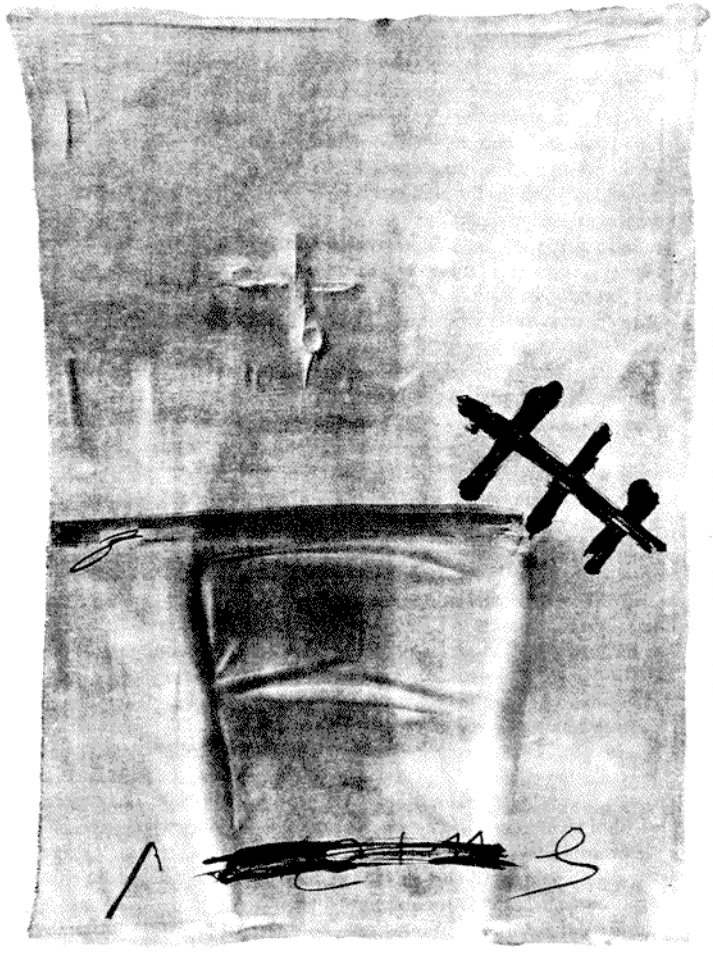
A un dicho popular ("el papel lo aguanta todo") ha decidido Tàpies buscarle las cosquillas y las pruebas. Hasta alcanzar el resultado del solo virtuosismo soportable: el que confunde alma con cuerpo, pasividad con actividad, hojas que caen con ojos deseados (quedan huellas de esa fraternidad en algún cuadro), corazonada con pensamiento y ausencias con relieves. Sorprende el ritmo demostrativo, el empaque al mostrar la efervescencia de lo humilde (¿basta el deseo?), el desconcierto que transmite para imponer una atención armoniosa y la riqueza de variaciones conducentes a la triple transfiguración: del papel, de lo representado en él y de nuestra mirada. Un tesoro encerrado en un simple papel. Varlam Shalamov, deportado a la taiga de Kolyma, un buen día observó los signos topográficos trazados en la corteza de los lárices; y se puso a pensar en el papel, en el papel como transformación preciada de la madera, no menos valiosa que cuando a aquélla le da por convertirse en grafito o diamante. Sobre esa superficie, Tàpies ha implantado una fidelidad contumaz: "Nihil obstat", marca de agua y de fuego, borrón y cuenta nueva, libertad que precede a aquello que va a dejarse mancillar.

No en balde, ya se dijo, este artista profesa verdadera devoción por los libros. Su biblioteca —refugio de ciencia, mística y poesía— evidencia, con calma singular, gustos y predilecciones nada convencionales. Tàpies aprecia las palabras, pero también su forma de presentarse. Y repara en cuerpos, márgenes, caracteres, orlas, interlineados, ilustraciones. O persigue con gran abnegación un incunable. O realza la labor de los impresores pioneros: Fradrique de Basilea, Juan Parix, Centenera o Mateu Vendrell. O elogia la elocuencia relampagueante de unas tapas. El mismo es el autor de luminosos y valientes libros sobre el arte y sus circunstancias centrales, así como de uno de los más bellos libros (mudos) de amor de todos los tiempos: *Cartes per a*

Teresa (1974). Y ha sabido crear una entidad de espacio para la poesía en sus maravillosos libros de bibliofilia; de *El pà a la barca* (1963) a *Römische Elegien* (1993), sin olvidar *La nuit grandissante* (1968), *Petrificada petrificante* (1978) o aquel que, en buena lógica, me es más próximo: *Anular* (1981). Al referirse a este diálogo con los poetas en torno a un lugar de coincidencia, Tàpies nombra su aportación: "música de fondo". Me atrevería a corregirle: "música de hondura".

Y, por si no fuera bastante, luego tenemos numerosas pinturas y esculturas (de bronce o terracota) que recrean el libro en todo su esplendor: *Pergamí amb quatre ditades* (1971), *Libro abierto* (1983), *El lector* (1984), *Jeroglífics* (1985), *Llibres* (1985–1986), *Cobertes de llibres* (1987), *Llibre I* y *Llibre III* (1987), *Gran llibre* (1990)... (Y tal vez unos puntos suspensivos nunca tuvieran más razón de ser que aquí.)

Obra mayor, la obra gráfica de Antoni Tàpies salta del libro a la hoja suelta, al libro deshojado, a las sucesivas secuencias de una misma "visión deleytable". Toda la memoria del firmamento, sobre un trozo de papel: cifras, garabatos, flechas, cuadrados, círculos, cruces, aspas, borrones, tachaduras, sillas ("El zapato ya está sobre la silla/ y nos ponemos a temblar": Lezama Lima), tijeras, labios, manos, cejas, alas, pestañas, letras, pies, orejas, gafas, cordones, torsos, tazas. Miembros dispersos, aceptados en lo que son en sí, salvados de la nada de apuntalar un todo reconocible. Objetos familiares, horacianos, que se demoran en lo invisible como los alimentos de Ronsard (albaricoques, melones, alcachofas) en la niebla de la pasión. Motivos estampados sobre el papel con tanta intensidad e intención como en los cuadros y en las esculturas. Y asumiendo todos los riesgos técnicos: aguafuerte, litografía, xilografía, serigrafía, aguatinta, collage, relieve, flocado, carborundo... Un empeño fértil, en absoluta complicidad con los maestros grabadores, que va de *Nou variations sobre tres gravats* (1947 / ed. 1966) a RA (1995). Hay en esa aventura innovadora, proyectadas y conseguidas, desenvoltura y energía; también, detenimiento y, además, respeto por las indecisiones melancólicas. William Blake no se engañaba: "El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría". Un lugar de papel, en penumbra, que, en el instante mismo de recorrerlo con el asombro de la mirada, nos comunica "un calorcillo capaz de consolarnos el corazón". Dueño de ese lugar y de sus propiedades, Tàpies ha sabido darle al papel todas las vueltas inimaginables y todos los sentidos deseados.



Chaise et Ciseaux *(Variations, III) 1984*