

LOS SERES Y LOS AMBITOS DE RAMIRO TAPIA

ANIBAL NUÑEZ

La cúpula edificada de contradicciones, el imponente palacio de Kubla-Khan de materiales imposibles, que soñó Coleridge, los inasibles edificios que construyeron las plumas de los poetas están aquí pintados. Su arquitecto fantástico es el pintor Ramiro Tapia. De todos los esfuerzos para imaginar los ámbitos que el juego de las ideas planificó por medio de Borges (ejemplo aproximado) nos exime la contemplación de estas líricas ciudadelas, de estos templos anatómicos. Explícitamente el artista nos manifiesta ese orbe que el pensamiento heterodoxo y el deseo libre intentan configurar para librarse de la chata sensatez de nuestras habitaciones.

Pero el camino ha sido largo; las rectificaciones, necesarias; precisos los saltos al vacío. Toda una trayectoria conforma esta exposición, amplia muestra de casi cuarenta años de pintura. No se entienda tal trayectoria como una sarta de causas y efectos de explicación lineal: cada época, cada obra tienen su autonomía, aunque sean a la par momentos de una evolución.

El propio autor, celoso de su obra y vigilante de su proceso, como alquimista que no se separa de su atanor, nos facilita las etiquetas de las etapas y su cronología aproximada. Los cambios han sido bruscos unas veces, como erupción de lava contenida; otros, paulatinos y ocultos como el fundido de un esmalte: en todos el misterio irisa y palpita, burbuja fragilísima.

Antes de entrar en lo que el autor llama su *realismo mágico* conviene recordar dos series que rondan los años cincuenta, cuando Ramiro Tapia estudiaba arquitectura, compartía su estudio en las afueras y repudiaba el ambiente carca de aquel Madrid. En su refugio veraniego en el campo pintó una serie de acuarelas con aspecto de páginas de un álbum de naturalista: Alfonso, Enrique, la abubilla, los cobertizos y la pajarera, captados con el mismo pulso, con el mismo cariño y desenfado, valdrían para ilustrar los libros de G. Durrell. La otra serie, que muestra el talento del pintor hacia sus «maestros», está formada por dibujos hechos *de natural*. No hay en ellos sumisión al resultado académico, sino interpretación, estudio de la línea, decidido afán de no esperar a acabar la carrera para poder crear.

«Realismo mágico»: inevitable mencionar la delicadeza musical de Klee. En los duros cincuenta, en los que germinaba una abstracción tremenda, viril y española, los planetas de Klee, su infantil ternura aparecen a través de los óleos y acuarelas de Tapia. La rústica arpillera contrasta líricamente con los temas, soporta un mundo simplificado de búhos, gatos, ciudades de miniados medievales... Hay en toda esta época indicios de un afán constructivo que no irá sino creciendo en el arquitecto que optó por no contribuir al abrumador panorama, sino por figurar la arquitectura de la fantasía. También hay un sentido artesanal, «antiguo», en ese gusto por los tamaños pequeños, los flecos de la tela. Y un aferramiento a lo que queda de la infancia: así se pinta ese rey mago, como ensalmo táctil y visual para que nunca falte la ilusión en los zapatos.

Al doblar los sesenta, desde Bilbao, el pintor siente nostalgia de Castilla y sufre otro bandazo. Pinta intensamente unos pocos cuadros informalistas. Desaparece la figuración y se intensifica, se aísla la preocupación por la superficie, por la piel del cuadro. Austeros, los cuadros de esta serie conservan, sin embargo, lo que es constante en Tapia: esa avidez por el lujo, porque la materia sea exaltada a calidades ricas: ese código áureo inscribe al pintor en esa tendencia del *arte otro* que algunos grupos oficiaron y oficializaron en aquella época. ¿Qué distingue a Ramiro Tapia? Ya lo hemos señalado: su aprecio por lo acabado, su horror al brochazo injustificado, a lo interrumpido, a la mancha por la mancha. Así elude ser típicamente español, ser engullido por las vanguardias. Ese su gusto por el primor, ese femenino trámite le aleja de la española, de esa frívola consideración de que lo nuestro ha de ser correoso, de que lo hondo es incompatible con lo epicúreo.

Pero pronto abandona ese paréntesis y vuelve a la figura en unos años en que se negaba exageradamente la figuración por presunto cohecho con la literatura. Tapia inicia su «fabulismo», sin mimetismos ya.

Esa reacción contra la España negra de consumo maduró en contacto con otros artistas en un manifiesto-exposición del llamado movimiento «Flor» (1964). La sola palabra convoca toda una estética: una reivindicación del color, de lo decorativo como un valor no espúreo. Exóticos personajes, sátrapas con gatos de Angora, cabezas con tocados rococó emergen como islotes entre los terrones sacralizados. Entre el general claroscuro fosforecen esas matamorfosis. En palabras del malogrado Moreno Galván «un pájaro está a la mitad de camino de lo floral».

Cabezas-jarrón, flores y grutescos constituyen los motivos de una heráldica que blasona la comunión de los tres reinos bajo el único imperativo de la composición. Contra la sórdida denuncia para salones de marquesas, la afirmación de lo suntuoso. Hay en esta etapa un avivamiento de los colores que les hace tomar la apariencia de lacas. Se roza lo cursi como reacción a la academización de lo áspero. Una atmósfera legendaria que parece provenir de los tapices medievales disuelve la frontera convencional entre pintura e ilustración. Por entonces Tapia, que ya se había fogueado en el mural, diseña estampados para telas. Como los prerrafaelistas prefiere que el diseño invada lo útil a que el panfleto se desentienda de lo hermoso. Arabescos y soles pueblan pañuelos de seda. Algo de hindú y de rococó subyace al trazo. El esplendor anima los *mandalas* profanos.

Otro bandazo. El «pesimismo trágico» asola la pintura. El planeta entero se impregnaba del *napalm* vietnamita. Los colores se apagan. Un aire apocalíptico fosiliza el paisaje. Los animales risueños de la fábula amoral son sustituidos por lobos horrendos, machos cabríos de sombra y fuego. Pero el lujo constructivo no sucumbe a ese aire de tragedia, a esa atmósfera «deliberadamente no amable». Las fieras conviven entonces con las máquinas bélicas: se empieza a establecer una correspondencia entre la anatomía y la mecánica. Una especie de angustia de lo industrial —que ya había asomado a los pinceles de Ramiro— formaliza una crisis. La metamorfosis, la integración de seres implica ahora a la máquina, mientras lo vivo se mineraliza.

Vienen entonces —al filo de los setenta— dos exposiciones trascendentes en Madrid y Bilbao. Tapia despliega sus andamiajes para construir lo que en expresión afortunada de Ramón Faraldo serían sus «máquinas creyentes». No se trata de los tontos robots de telefilme. Velazqueñas damas mecánicas cuyos abanicos se tramsutan en paneles solares habitan los lienzos. La forma se impone de tal modo que, más que pintada, parece repujada. El trazo es decisivo. La anécdota cede ante el empuje de procesos que integran a los seres, que los hacen profundos y arraigados: «Cuando Velázquez —escribe el pintor— pinta a la infanta Margarita, no retrata a la mujer Margarita sino a una metamorfosis del ser».

Aparecen los torsos en el paisaje abierto. Un «personaje agresivo» tiene por cabeza una sierra circular. Lo alegórico es patente, pero lo es más aún la ambigüedad. No está muy claro lo que es fuera y lo que es dentro. El *trompe l'oeil* explica el dilema del ser, de esos seres híbridos (vegetales, esqueletos marinos, rocas, torsos) que flotan en una atmósfera nítida, ingravidos en un cielo extensísimo. Así, en un trasfondo de cielos castellanos, cielos que piden que *aparezca* algo en ellos, surgen paradójicamente formas coralíferas. El mar está presente en una visión ancestral. ¿No fue Castilla un mar? ¿No sigue siéndolo, si el ojo profundiza? Toda esa nitidez marina hace que se enfríen los colores: azul y gris de acantilado. Frío que congela recuerdos lejanísimos; silencio que perfila, aboliendo distancias, unos torsos alados, vertebrados planetas, roquedos pulmonares. Se trata de que aparezcan bajo la luz implacable los seres que en los sueños son borrosos. Hay algo de primordial e imposible como en las esculturas que Lovecraft describió en sus montañas de la locura. Disparatadas simultaneidades, geometrías que la mente euclidiana no soporta. Se abren las puertas de la percepción. Torres verosímilmente imposible, árboles-ciudadela, castillos en el aire que ilustrarían a las mil maravillas los paradójicos orbes borgianos, se alzan, a veces cubiertos de maleza, bajo celajes en que las nubes subrayan esa simetría que a fin de cuentas nos hace pensar en que todo es un espejo y que la naturaleza —si no fuera por el concurso del caos necesario— se establecería según módulos estructurales, mágicos: que el número y la música, la belleza y el orden van unidos.

Hay un cuadro de Prampolini que el pintor futurista tituló «Arquitectura humana». Pero la actitud del cubismo consistía en analizar lo que de arquitectónico se pudiera deducir de los modelos cotidianos. En Tapia las arquitecturas humanas son meticoloso relato de lo que la memoria recupera en el acto de pintar,

descripciones acaso de civilizaciones perdidas cuya verosimilitud (a pesar de las poternas que no conducen a ninguna parte, de las rampas no se sabe si ascendentes o descendentes...) da fe de que lo inventado no es fingido, sino eso: *inventado*, venido de dentro.

Hemos caído inevitablemente, al escribir de la pintura de Ramiro Tapia, en la sugestión de la literatura. La obra de Tapia es narrable, si bien nunca reemplazable por la narración. Invita a la fantasía y sobre ella instruye. Hemos olvidado el aspecto formal, la materialidad de su pintura. Tapia, estando al día y preocupado por lo que se hace, no se ha dejado arrebatar por las sirenas de la moda, manteniéndose fiel al mundo que ha ido creando. Atípico es también su tratamiento del medio pictórico: enemigo de la chapuza, acaso con exceso desconfía del gesto. Un ejemplo que a él le es grato repetir: sus acuarelas de la última década, sobre exquisitos papeles hechos a mano, están trabajadas con limpieza y exactitud: no son el género «menor», la húmeda y fluida alusión a un instante o un paisaje. Recogen con precisión y esplendor la fugaz explosión de una espora, la vida de una geoda, las complicadas operaciones de lo microscópico. De lo microscópico fantástico, se entiende.

Pero acaso mal entendido. Pues —y de aquí puede provenir esa inquietud que emanan los cuadros de Tapia a veces— algo dice que esos mundos imposibles, esa coexistencia en un tiempo y en un espacio de seres que habitualmente están lejanos, esa coexistencia es posible. Sobre todo si nos quitamos de una vez por todas de la cabeza —y esta exposición es una ocasión inmejorable— el estúpido pensamiento de que el lenguaje del arte tiene que ser igual —y estar al servicio incluso— del lenguaje vulgar.