

# FELIX JUAN BORDES, EXPULSADO DEL REINO DE LA POSIBILIDAD

Si una verdad no es lo bastante sólida para soportar que se la desnaturalice y que se la maltrate, no pertenece a una especie fuerte.

Samuel Butler

*Cuanto me propongo recoger del dilatado espejo que se ha venido produciendo en las conversaciones que mantuve con Félix Juan Bordes se distancia deliberadamente de los principios "verdaderos" que constituyen la esencia de la elección ideológica. Toda la crítica que se desarrolla en estos momentos en el país, con su "buena conciencia", se ha propuesto mostrar que la obra que constituye la materia de su trabajo y de su reflexión es un objeto ajeno a la naturaleza misma de su propia órbita mental y de la historia de aquel que la elige como suya, como si la profunda comunicación que la misma crítica ha venido refiriendo como establecida en la obra y su ejecutante, cuando se refiere a quien tiene por obra la obra de otro, no se estableciera también en el signo lingüístico y en la historia del crítico. Pero es cierto que las más de las veces la crítica española ha sido simplemente una "crítica de encargo" o la prueba de fuego de la buena conciencia, de la amistosa mala fe de los críticos y los artistas. Se olvidó —parece ser— que el discurso crítico es ante todo un discurso antes que un cuerpo de pesos y medidas, un acto, una actividad intelectual significada exclusivamente por la existencia individual de quien la ejecuta, de aquel que la asume, no discurso de otro.*

*Sin embargo, apenas hemos encontrado más que "verdades", propósitos encaminados a mostrarnos que un autor o un artista dice o pinta la verdad, a descubrirnos cosas que están ocultas, cosas secretas que la "audacia" de los críticos han descifrado. Quizás porque la crítica española es menos un sistema coherente de signos y más un discurso ideológico que no se propone discurrir sobre la validez de una obra sino acerca de su verdad o de su falsedad. Pero ¿qué nos importa descubrir la pintura de Félix Juan Bordes? ¿Qué sacaríamos si nos propusiéramos afirmar que Félix Bordes es el arquitecto de unos edificios que ni a mí ni a él nos interesan o si las imágenes que inundan sus cuadros son el espejo del desencanto o de la incoherencia históricas inherentes a la crisis estructural que se produce a partir de finales de los sesenta? Pero el ser de toda literatura, de toda escritura, no es el lenguaje, es su sistema. No es la manera de hacer "un sentido", sino sentido. Por ello, el sentido de la obra no es la tarea en la que abría que suponer el meta-lenguaje del crítico. La obra pictórica y la obra literaria, siendo una propuesta subrayada de sentido a la vez que una formulación obsesiva de ambigüedad y de sentido desconocido o deliberadamente ausente, no es más que un discurso. Razón fundamental para que el crítico asuma como suyo no el mensaje sino un sistema de signos, que subraye el hecho que permite producir este mensaje.*

*No voy a negar por ello que cuantas conclusiones proponga mi discurso son provisionales, incluso contradictorias, por el hecho de que el mío también es un lenguaje producido a partir del proceso de evolución de mis conocimientos, mi historia, mi época, sus distintos lenguajes y el lenguaje que yo elegí en el momento en que comprendía que la lengua no es un homenaje a la verdad de una forma de ser, de un movimiento político o de una historia sino la formulación de lo que hay de codificado por nuestro saber en nuestro tiempo, sus placeres, sus miedos, sus obsesiones, sus presiones y sus rechazos. Vamos a empezar, pues, a partir de la incompatibilidad —no contra ella— para tratar de llegar lo más cercano posible a través de ese lenguaje, de esa sintaxis contradictoria, reiterativa, especializada o completamente impersonal, oscura o superficial, sea posible —digo— abrir las perspectivas múltiples en donde se origina y se desarrolla la obra de Félix Juan Bordes y alumbrar de nuevo sus luces.*

*Pero por más amplio que sea nuestro vocabulario, por más preciso y atrevido que sea nuestra sintaxis o ya sea amplísima nuestra capacidad de formulación, ninguno de nosotros va a poder organizar todo el potencial de la experiencia pictórica de Félix Juan Bordes. El ins-*

*tante o la verdad a la que necesariamente hemos renunciado hacer referencia es la misma muerte a la que pertenecen sus experiencias abolidas. Por lo demás una verdad o un instante ni se descubre ni se prueba sino que se experimenta. Y es justamente nuestra experiencia de la obra la que exponemos en estas conversaciones con Félix Bordes, o mejor dicho: la suplantación de ese silencio culpable que encubre la "verdad", la ideología de quien lo hace suyo.*

FB —Antes del Tarot mi pintura era pura investigación. Tengo en casa muchísimos cuadros de otras épocas de los que no podemos decir que tengan mayor o menor interés, son una etapa de aprendizaje, de cara a un público contento, feliz y superficial de lo que veía, era la pintura comercial, sin contenido y sin planteamiento. Desde los dieciséis años la pintura me interesaba y dentro de esa primera etapa apareció un afán de querer hacer pintura y que la gente la aceptara y apreciara. Primer error que no conduce a ningún sitio. Mi pintura estaba localizada en un rinconcito de mi vida dado que mi profesión, en aquel momento, no era solamente mi medio de vida sino realmente algo importante. La profesión dejó de ser importante en el momento en que empiezo a darme cuenta que el medio donde desarrollo mi profesión es un medio artificioso; la arquitectura que hago no es arquitectura. Adviertes entonces que tal y como estaban las cosas la arquitectura no era más que un medio de vida porque no había posibilidad de hacer la arquitectura que considerabas importante.

Z —*Entre los textos que vas elaborando —ignoro si al mismo tiempo que tus cuadros— hay uno en el que comienzas diciendo que tu interés por lo hermético, por lo oculto, fue lo que te llevó a encararte con el Tarot, que en principio estudiaste en virtud del interés plástico que te producían los 22 arcanos mayores. ¿Qué fue el encuentro con el Tarot y cómo se desarrolló hasta la elaboración de la carpeta de aguafuertes?*

FB —La circunstancia es muy personal, pero sintéticamente fue un frenazo y una toma de conciencia en otra dirección. A la vez que iba buceando el significado de las cartas, me fui introduciendo en un mundo que había sido sólo atisbado desde siempre pero que parecía que era el momento adecuado para intensificar la labor y a su vez, bajo la disciplina del agua fuerte, meditar sobre estos principios que encierra el Tarot. Al principio

de la carpeta, el texto que me pareció más apropiado como resumen de los motivos que me forzaron hacia ella fue —como sabes— un texto de Herman Hesse que recoge la importancia que tuvo el Tarot desde el punto de vista puramente plástico. La magia no es más que un intrincado juego de significados herméticos. Por un lado la disciplina de la plancha y la necesidad de batallar con ella y con un proceso artesanal que te forzaba a la meditación en el tiempo puro de la ejecución hizo que mi pintura cambiara completamente y que apareciera en ese juego ambiguo de forma-contenido un nuevo interés ligado a todas las experiencias propias del mundo de los alucinógenos o de la meditación... Entonces se abrió una ventanilla. Pero mi pintura se ha desgajado de toda pretensión filosófica, hay en ella también motivaciones estéticas.

Z —*En este sentido, yo quisiera llegar a una conclusión provisional: se trata, podríamos decir ya, de que el año y medio de estudio de lo esotérico te dio como resultado las veintidós planchas de tu carpeta de aguafuertes... y en tus textos no tienes ningún reparo en decir que "desapareció todo código ético y todo vale ahora..."*

FB —Eso hace referencia a las palabras de Herman Hesse que recogí en virtud de la nueva etapa que inauguraba en mi proceso pictórico: "Más allá del par de antítesis que constituye nuestro mundo, comienza un nuevo y diferente conocimiento... Ya no existen palabras ambiguas, ni dichos: cada palabra tiene decenas, centenares de significados, y ahí empieza lo que temes: La Magia. Mira, esto es la magia: intercambiar el fuera y el dentro, no por el impulso ni la angustia, sino libremente, voluntariamente. Llama al pasado, llama al futuro, ¡ambos se hayan en tí!"

Entonces ese fluir continuo vino como cuando a través de la gimnasia puedes hacer algo que antes no hacías, entonces —a través de esa ventana abierta empezé a fluir algo que no conocía, libremente y volun-

tariamente, porque estaba justo en el umbral de la conciencia. Aparecía el caso de un dictado. En cuanto al código estético, desaparece el archivo racional, esa carga cultural que te oprime y que obliga a conducirse en una dirección, mediatizada. El conocimiento hermético era más importante, la presencia del centinela del que habla Castaneda —advierte que entonces yo no conocía los textos del antropólogo americano— me abría un campo de acción más atrayente por desconocido.

Z —*Llega un momento en tu evolución en el que planteas una afirmación de este calibre: "Entonces me di cuenta que la pintura tenía que ser un sub-producto en mi evolución, mis lienzos son anotaciones de mis pasos de dentro, de mis incursiones hacia la esfera más baja, al plano astral inferior y al etérico; no sirve más que para formular la imagen y para —mediante la vibración correspondiente— poner al neófito en contacto con las Potencias que se encuentran en cada Esfera, iluminando la conciencia con la contemplación de los símbolos. No tuve ningún otro afán, la pintura es mi vehículo, no mi trampoline, ni mi muleta; pero no para adquirir nada de por aquí, no para la búsqueda de reconocimiento ni para placer estético, es algo mío y que recorro solo, al margen de todo, invulnerable a todo, indestructible, inevitable, ni bueno ni malo, ni importante, inmutable porque pertenece al nivel que ahora recorro y transcribo y que es así hasta que pueda captar y escalar el siguiente plano".*

FB —Eso se refiere al camino de la Cábala mística —como sabes—, se refiere al sendero. Este fue otro impacto. Era el encuentro con las presiones y ansias religiosas de cualquier hombre. En la Cábala aparecen las esferas, aparecen los senderos y en éstos los arquetipos, y la meditación de las esferas de la Cábala da como resultado una evolución de la persona como sucede en las religiones orientales, en la experiencia con los alucinógenos, el Mandala, etc. Por lo tanto, mi pintura es un objeto de meditación, mi vehículo al que puedo remitir ciertos placeres, estéticos hasta cierto punto, estéticos desde mi visión de la no estética, de mis ansias por romper la estética; un instrumento en la medida en que cada

cuadro es un desafío espiritual, no me importa el resultado, si agrada o no, si sirve o no, porque su objetivo no es visual ni de placer. Para mí, en este momento, la pintura es un vehículo de mi propia liberación. Ya no puedo retroceder, ni pararme a calibrar el sentido de mi producción. Esto es un instrumento que me lleva a conseguir lo que me importa.

Z —*A través de tus palabras, hay una correspondencia entre los procesos de liberación orientales, de las culturas paralelas, se localizan dos rupturas que se producen, en el primer estadio, tras el conocimiento del Tarot y, en el segundo estadio, tras el encuentro con la Cábala; dos formas de llegar a la muerte para renovarse. No en vano, en uno de tus textos, te refieres a esta situación cuando afirmas que "es como recordar la propia muerte, la de uno, una y otra vez, pero cuando aparezca la gran conciencia, cuando uno conozca las Potencias, cuando todo venga, sin importancia, tranquilamente, sin sorpresas, todo conocido, todo, cuando uno haya recorrido los senderos, las etapas de la realización cósmica de la conciencia".*

FB —Ciertamente, la muerte es otra de las constantes. Ese flotar, esas figuras no familiares en que se desarrolla una conciencia, autónoma, completamente ajena a la conducta humana, me habla de cambios. Y para mí, la muerte, en el Tarot y en la Cábala —como tu sabes—, es lo mismo. Cada paso, cada sendero, implica el abandonar un escalón bajo de la condición humana. En cuanto abandonas Malkuth y llegas a Netzach te conduces hacia el encuentro de Kether, esfera a la que es posible no lleges nunca. Así, desde el encuentro con el Tarot, la Cábala y más concretamente con aquello que me produjo un gran impacto —la experiencia ya prevista en el Tarot de muerte con una hija mía—, la muerte ronda de una manera sutil en mi pintura, pero no desde el punto de vista de su representación clásica. La muerte, el astral... ¿y luego qué sucede? ¿qué nivel tocas? Incluso la aparición de los colores ligados a cada símbolo en la Cábala te molesta que se corresponda con tu propia experiencia pictórica. Te gustaría romper con esa especie de disciplina. Sabes que si continúas en tu sendero te

vas a encontrar con el púrpura, con el índigo, con el amarillo limón. Colores que están dentro de tí y que se corresponden inevitablemente con los de la Cábala.

Z—*A través de tu pintura y de los textos que se acompañan a tu producción pictórica haces continuamente referencia de una manera obsesiva a “la ventana”; tu propia pintura es una ventana abierta, un espacio abierto a un ensueño de otra parte. ¿Hacia quien se abre esa ventana? ¿Se abre para el mundo de los hombres o para el mundo de la soledad? Ramón Gómez de la Serna ha podido escribir: “Las puertas que se abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo”.*

FB —Cierto. Es curioso que te encuentres gente con tu misma sintonía. La ventana es el punto del escape, la boca del grifo. El grifo está cerrado, el agua gotea y continúa agolpada en las tuberías. Ahora tienes la llave para que salga, ahora tienes la llave de la cerradura.

Z —*Raymond Roussel se llevó a la tumba ese ensueño de otra parte, el secreto, la llave que nos hubiera conducido a la reserva insospechable de su escritura. Sólo nos dejó una pista. Es por ello que estamos tocando un punto en el que el lenguaje se niega a significar, donde duerme y vela a la vez, donde sueña con su extensión verbal, donde extiende el brazo sobre todas las palabras pronunciadas. El “punto fijo” al que te refieres en tus textos. Michaux, que también pinta —al dictado de la mescalina—, refiere esta experiencia en un poema en prosa El espacio en las sombras: “El espacio, pero no pueden ustedes concebir ese horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio “Ciertas (sombras), sobre todo uniéndose por última vez, hacen un esfuerzo desesperado por “ser en su sola unidad”.*

FB —Me gustaría que añadieras una cosa. Existe motivo de risa cuando llevo a un hallazgo importante porque pienso que en esa necesidad egoísta de buscar por mí y para mí, existe una cuestión irrisoria, de juego, irónica, sin importancia...

Z —*Sí. Michaux también hace referencia a esa importancia sin importancia cuando escribe que “un mundo in-*

*menso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún durante siglos, pero destinado a extinguirse completamente, como si nunca hubiera sido”.*

FB —Sí, es como cuando ante la Cábala y los estados de liberación te planteas que no hay prisa por llegar, te conduces con paciencia porque ya conoces el camino. De una manera insensata, después de leer la Cábala, sabiendo que habría de leerla cincuenta veces más, se me ocurrió pensar en Kether, es la corona, el Dios no manifestado, que es como suicidarse, como pedir peras al olmo. ¿Sabes que me ocurrió? Escuché un ruido monstruoso, tomé conciencia del ruido que rueda, de esa espiral que es inherente a tí mismo, que está en las artes orientales, en todas las civilizaciones, en las galaxias...

Z —*Ya que hablamos de la espiral, quisiera que esclarecieras un aspecto de tu pintura que no ha sido convenientemente analizado y es aquel que se refiere a las imágenes geométricas. ¿Qué supone ese tinglado que ya comienza a desplazarse en tu pintura y que sustentó o mantuvo como estructura al resto de la alucinación? ¿Tienen algún sentido las estructuras geométricas en el espacio disperso de los acontecimientos que se suceden en tu pintura?*

FB —Sí, efectivamente la geometría me sigue importando, es una carga, un bagaje cultural, no cabe duda. Es un soporte, un sostén y está basado en el conocimiento de la arquitectura, sirve de soporte y decorado. La geometría me interesa también como un ardido puramente plástico. Me interesa el contraste de lo rugoso con lo liso, de lo firme con lo disperso, etc. El contraste y conjugar inevitablemente, con la ausencia de una estética pero construyendo otra, me sigue interesando. Pero en mi pintura no hay código estético, éste viene dado por el contraste irónico y paradójico de la estructura rígida y geométrica con el mundo que la rodea o que aquella sustenta. Esto me viene dado tras el estudio de la pintura india. No ha desaparecido del todo de mi pintura actual: los contornos siguen siendo geométricos y provocan una sensación contradictoria: lo lejano está cerca.

Z —*Al enfrentarse con tu obra, algunos espectadores —entre los que se encuentran muchos pintores— hablan —a mi entender equívocamente— acerca de la función contenedora o mantenedora de la estructura geométrica. Con sorpresa he llegado a escuchar que “utilizas las estructuras geométricas para evitar que el resto se te venga abajo”.*

FB —*No, no es para que no se me venga abajo. La geometría de mis cuadros viene dada por la presencia de la espiral, de la pirámide, del receptáculo cúbico, etc.*

Z —*Lo que yo quisiera desplazar es la traducción o interpretación que supone esa actitud frente a tu obra. No en vano, la rigidez geométrica de tu pintura va desapareciendo. Al multiplicar las imágenes, tomándolas en los dominios de la luz y de los sonidos, del calor y del frío, ya se está preparando una ontología más tenia, pero sin duda más segura que la que descansa sobre las imágenes geométricas. Y hago esta observación porque, desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la correspondencia dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras y murallas. Era preciso que las imágenes estuvieran libres respecto de toda suposición definitiva —y el geometrismo impone y traduce suposiciones cerradas— si se quiere continuar la audacia de una pintura que expresa un refinamiento de la experiencia individual. La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera plantea a la antropología metafísica una serie de problemas que nada tienen que ver con la geometría, ni son simétricos. Lo de dentro y lo*

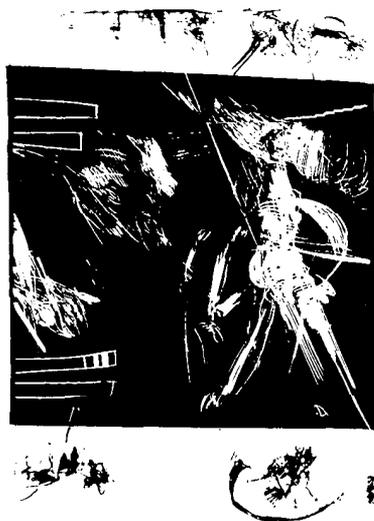
*de fuera no hacen suyas siempre las mismas atribuciones ni calificativos. No se puede vivir de la misma manera lo relativo a lo de fuera y a lo de dentro. La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera no puede tomarse en su simple reciprocidad, se multiplica y diversifica en diferentes matices. Ya sabemos por la poesía que lo pequeño es vasto a su modo. Pierre Reverdy no dudaba en decir: “Piensa que una simple palabra, un nombre, basta para quebrantar las paredes de tu fuerza”.*

FB —*No hay que entender el soporte como una muletilla o una coartada. La geometría no es más que una necesidad. Hablar de la geometría como contraposición de la ausencia de escalas, y del juego —ambiguo que es — y a su vez una serie de cosas que vienen dadas por la fluidez. Todo está por encima de la actitud, de lo bueno y lo malo, de lo bello y lo desagradable. Esto es inevitable.*

Z —*En esa tragedia de la geometría íntima ¿dónde hay que huir? ¿Dónde hay que habitar? ¿En dónde hay que refugiarse?*

FB —*Siempre surgen las formas arquitectónicas básicas...*

Z —*Mi pregunta se sitúa frente al miedo. Sabemos que ante lo desconocido, frente a la Cábala, surge el temor a lo imprevisible. ¿Dónde refugiarse?*



*Y esta pregunta se sitúa inmediatamente en otro espacio. ¿Hay algo que escape a la dialéctica del dentro-fuera? ¿Se puede conseguir la liberación por otros medios?*

FB —Para mí el único medio es la pintura y yo estoy jugando con fuego porque en este juego surgen cosas “serias”. Sé lo que comporta el placer estético que supone la actitud de pintar; este placer no está desamparado, lo acompaña continuamente el miedo. Pero yo no puedo hacer otra cosa que caminar en ese sentido. Sin embargo sé que lo único que tengo es miedo, pero no puedo caminar de otra manera, ni me interesa. El miedo es tan inherente a lo que haces que es inevitable. Pero siempre hay miedo cuando te conduces en una dirección que nadie conoce y cuando eres consciente que nadie, absolutamente nadie, puede ayudarte...

Z *Pero justamente cuando te has desprendido ya de lo que podríamos llamar tu patria geométrica. Llega un momento en el proceso de iniciación del neófito en el que todo flota, ya no hay nada a lo que agarrarse, es el espacio horrendo del dentro-fuera.*

*Pero toda la pintura de Félix Juan Bordes se opone a la pintura y a la expresión iniciática. Toda su pintura no está construida sobre esa seguridad que tiene aquel de la certeza de un secreto, uno sólo, y definitivamente innombrable, sino que su pintura centellea en una radiante incertidumbre, subrepticamente, y mancha esa especie de vacío de certeza: expulsado del reino de la posibilidad de decir si hay un secreto o varios y cuáles son. ¿De qué otro modo podría inquietar nuestra curiosa ignorancia? No, la pintura de Félix Juan Bordes no responde a su condición de iniciado, al dictado imprescriptible de un guardián. En ese caso todo estaría resuelto y su pintura estaría sellada, significada, simplificada en el soporte de un secreto cuyo silencio ya indicaría el carácter, el sentido, su normativa y sus reglas. Así, la pintura de Félix Juan Bordes no sería más que una expresión habilidosa dispuesta a revelar, a quien supiera mirarla, lo que dice por el simple hecho de que no lo dice. Toda la pintura de Bordes, por el contrario, impone una inquietud sin forma, divergente, encaminada no hacia un secreto, sino a un dilatado espejeo y a la transmutación de las formas más precisas. Cada uno de sus cuadros está lleno y vacío, hecho y deshecho ante la revelación de otro cuadro, o ni uno ni otro, sino un tercero o nada. Lo que lo distingue no es que la pintura sea lo que es sino que haya pintura. Acontecimiento que está a la vez en la pintura y fuera de ella: su límite, su origen. “Habremos perdido hasta la memoria de nuestro reencuentro... Sin embargo nos reuniremos, para separarnos y reunirnos de nuevo. Allá donde se reúnen los hombres difuntos: sobre los labios de los vivos” (Samuel Butler).*

FB —Es el fluir, el espacio que no tiene fondo, del que no sabes si es inmenso o tiene una barrera, si se acaba o empieza, si dentro de aquello hay otra cosa y si dentro de ese receptáculo existe el mismo problema y aparece inevitablemente y de una manera infinita ese mismo fluir, ese mismo movimiento incesante que se ve en todos mis cuadros. Pero también hay una serie de pretextos, pretextos como los que pone el brujo en la selva cuando deja una serie de pistas... Lo que quiero es intrigar y lo hago con truquillos que no conozco del todo. Porque si es cierto que estoy seguro de mi camino, no puedo decir lo mismo de mis logros y te diría con franqueza que mis impedimentos de hoy se refieren al hecho de que dentro de ese juego estoy perdiendo posibilidades porque todo se corresponde con la Cábala...

Z —*La presencia del guardián...*

FB —Sí, puede que me desprenda de las implicaciones culturales de mi pintura, de las escuelas, los prejuicios y de todas aquellas preconcepciones que en otro tiempo significaron mi obra, pero al elevado precio de crear como al dictado de un centinela...

Zaya