

Lázaro Santana

EL QUE SUSURRA EN EL UMBRAL

(En aquel momento no hizo más que repetir esos sonidos cuyo origen es demasiado obvio: "¡Tekeli-li! ¡Tekeli-li!".

H. P. Lovecraft)

(Desde el umbral de un sueño me llamaron.

Antonio Machado)

1.

Pese a la profusión abrumadora con que críticos y artistas suelen utilizar hoy el término "vanguardia", éste ha perdido ya no sólo su significado, sino incluso su pretexto mismo de existir. La vanguardia no es más que un concepto de valor relativo: su alcance real puede —debe— establecerse únicamente en términos comparativos, y tal operación es factible de realizarse si se cuenta con un arte "normativo" del cual el arte de "vanguardia" se distancia, incursionando en futuras formas literarias o plásticas. Recordemos que la acepción rigurosa del vocablo no es otra que la de "anticiparse a su propio tiempo" y contrastar sus propias creaciones con "las ideas y gustos tradicionales". Ahora bien: una supuesta vanguardia contemporánea, ¿en virtud de qué lo es? Pues si hay algo claro en el confuso ámbito de la cultura artística del siglo XX es precisamente la idea de que no existe un arte normativo.

Ya Baudelaire advirtió a Manet que en él comenzaba la decadencia. Yo sustituiría el término "decadencia" por el de "dispersión" y aceptaría el epitafio del poeta francés: desde la segunda mitad del siglo pasado el arte se halla inmerso en un estado de crisis, crisis que persiste hoy día sin solución de continuidad. El impresionismo, el surrealismo, el cubismo o la abstracción (por citar sólo los ismos que de manera más trascendente han incidido sobre el desarrollo del arte contemporáneo) suponen no tanto intentos de resolver la crisis cuanto propósitos de desviarla. Ningún artista se ha propuesto reivindicar la unidad del arte —la "norma" de épocas anteriores; entre otras cosas porque el artista contemporáneo —tal es su talante— trabaja más ¿y mejor? en la dispersión que en la unidad. Esto debe implicar, e implica, la aceptación de que todas, absolutamente todas las actitudes estéticas pueden convivir perfectamente sin deterioro una de las otras, y también sin prioridad. De existir ésta, vendrá —como de hecho ocurre— dictada no por argumentos de superioridad estética, sino por motivaciones de pura coyuntura comercial. El hiperrealismo, el minimal art.,

el pop art, el land art, etc. ¿de qué son vanguardia?, ¿lo es alguno de esos ismos con respecto al otro?, ¿lo son todos ellos en confrontación con un tipo de arte más académico, residuo de épocas anteriores? La respuesta a tales interrogantes es negativa, pues incluso el último supuesto no lo toma nadie seriamente en cuenta. Las manifestaciones amparadas en esos, y en otros múltiples rótulos, suponen diversas maneras de supervivencia en un tiempo de crisis, hasta tanto se encuentre (si es que vale la pena encontrarla) la alternativa que permita la creación de un nuevo arte normativo, arte que, de advenir, estará en consonancia con una sociedad distinta de la nuestra, más coherente y unida. Mientras eso ocurre, la única actividad válida del artista debería ser la de la honestidad: consigo mismo y también con el público. Y en cuanto al crítico, éste haría bien en prescindir de estimaciones unilaterales y excluyentes: en los períodos de crisis todos los que participan en ella tienen razón: ningún artista va delante de otro: el hecho simple e irreversible es que ninguno de ellos sabe en conciencia a dónde va.

2.

No obstante, del fragor precedente puede rescatarse a veces la obra de algún artista: se tratará, seguro, del trabajo de un solitario, que se ha situado conscientemente al margen del bullicio colectivo: cabalmente informado, pero que informa apenas de sí mismo. Con signos y luces extrañas construye una obra paralela, pero marginal, que tiene escasas zonas de contacto con la de sus contemporáneos: su mundo —seamos herejes— no es de este mundo, pero enciende recovecos y transita laberintos que uno acaba reconociendo como propios. Ese trabajo tiene —según el autor— su finalidad en sí mismo: no pretende ir más allá, no se erige en lección de nadie —entre otras causas porque pocos lo ven. El término “vanguardia” no tiene aquí aplicación: esa pintura se ha elaborado sin poner ninguna otra en cuestión: ha crecido, simplemente, ignorando —no negando— lo anterior, y creando sus exclusivas leyes, sus personales normas. Mas, justamente por eso, cuando tal obra accede al dominio público, muchos advierten en ella la existencia de ese “paso adelante” con respecto a lo ya establecido; paso en que, según T.S. Eliot, estriba toda la originalidad posible que cabe en una obra, es decir: la vanguardia real.

En nuestro propio entorno existe —creo— un pintor cuyos rasgos humanos y artísticos se ajustan paradigmáticamente a los descritos: que sabe, positiva y resueltamente, a dónde va: Félix Bordes.

3.

La pintura de Bordes puede adscribirse sin más disquisiciones dentro de la órbita del surrealismo. Por fortuna, las fronteras de éste son lo suficientemente sutiles y elásticas: en su perímetro caben trabajos tan dispares como los de Magritte y Lam, Domínguez y Matta. Esa elasticidad es, posiblemente, la causa primera de la extraordinaria pervivencia y vi-

talidad que aún conserva el surrealismo, y que ya no tienen otros ismos contemporáneos suyos.

La obra de Bordes es surrealista en cuanto tiene de libertad expresiva del mundo interior del artista, mundo compuesto de recuerdos tanto como de premoniciones. El fluir de la imagen es automático: el escenario del cuadro conoce apenas preconcepción: y las presencias que sobre él se establecen nacen como directamente erradicadas por el subconsciente: un pincel sonámbulo recorre una superficie y deja en ella huellas de su transcurrir. Existe aquí lo que Octavio Paz llamaría una "estética de la aparición", pero no agotada en sí misma, sino imbricada con otra, la del acto mismo de pintar, de crear, es decir: con una estética del gesto. Si decisivo es lo que el pincel dice, no menos trascendente es cómo lo dice: la encarnación —discúlpese la mística del nombre— del sueño. La enunciación simbólica de ambos obedece a fijaciones del pintor —adquiridas o heredadas.

4.

Pero tales formulaciones estilísticas —que suelen resolverse en confusa literatura, son irrelevantes para explicar el significado de la pintura de Bordes: lo nuclear de ella es su concepción mágica, su elaboración como un acto de catarsis tanto como un acto de exégesis de un universo inhallado: la adscripción del pintor al mundo de la cábala, de las ciencias ocultas, de la sabiduría perdida y encontrada por unos pocos, proporciona el punto de partida a su acto creador. El manejo del **Tarot**, de las infinitas propuestas que desvela la lectura de su baraja, hace que Bordes pretenda dar vida a una serie de criaturas quizás extrañas para nuestras concepciones costumbristas de las cosas, pero perfectamente lógicas en la ambivalencia de los mundos posibles: seres de una biología esotérica que dejan entrever su presencia en estos sueños de color. Arquetipos y divinidades (positivas o negativas) son aquí hipotéticas larvas que navegan en su propio ámbito, que van presumiblemente ascendiendo a espacio más perfecto a medida que aumenta su propia perfección, que navegan finalmente en la atmósfera (¿de qué?) bajo la mirada vigilante o ausente de un Poder que acaso haya supervisado el proceso de ascensión, pero a quien deja indiferente la suerte última de la criatura, que es finalmente libre en su propia espontaneidad, dueña de su autocreación - destrucción.

Los cuadros se organizan alrededor de un centro: un polo magnético que congrega y luego paulatinamente desprende a esas múltiples presencias. Las formulaciones simbólicas que aquellas llevan implícitas no se agotan en su apariencia (la nave, el falo, la ventana, las larvas) sino que se extienden en un complejo tramado de interrelaciones y solicitudes cuya lectura es tan múltiple como su compleja y laberíntica ambigüedad.

De tales signos, acaso el más importante sea la ventana, por lo que tiene de incitación de nuevas visiones. En la literatura fantástica la ventana aparece como constante referencia a través de la cual se accede al mundo de los sueños (1). También en Bordes: la ventana es el umbral

desde donde el pintor capta el universo que luego hará bullir en los lienzos.

5.

Por cierto que podrá argüirse que este mundo surreal de la cábala no aparece con Bordes por vez primera en la pintura. Hay un par de ejemplos anteriores y eminentes: *El Bosco* y *Goya (2)*. Pero Bordes dista de uno y otro. Goya pretende reflejar el dramatismo exterior y hasta cierto punto anecdótico inherente al mundo de las brujas: sus propósitos expresionistas se detienen en el gestualismo del color, de la forma. Si bien éstas pueden ser versión de ciertas oscuridades interiores (tanto del pintor como de los modelos). A Bordes, por el contrario, le importa poco la forma, y su incursión en el interior de las mismas es más ideológica que anímica, es decir: trata de establecer un sistema de "ideas interiores" y no sólo un estado de "ánimo interior", como hace Goya. De *El Bosco* le separa el carácter lineal —consecuente con su propia época— que tiene la lectura de las obras de éste. Bosch encara siempre el mundo a partir de su concepción por humanos: su percepción de la "otra realidad" está basada en la primacía del hombre —aunque a veces ironice sobre él— y en el pensamiento que éste tiene de aquel mundo. Por el contrario en Bordes: el elemento humano es tan sólo un aspecto más dentro de las infinitas posibilidades que sugiere el completo universo. Si, a pesar de tales diferencias, quisiera prolongarse un paralelo, diríamos que la obra de Bordes es como la de un Hieronimus abstractizado, perdidas sus formas lineales y asumidas las que proporciona el mundo visible sin solución de continuidad.

Rasgos diferenciales —aparte de los ya anotados— de la pintura de Bordes es el empleo del color. Este tiene un valor inequívoco en cuanto oposición blanco-negro (espacio-no espacio; luz-oscuridad). Pero el resto de los colores empleados es de utilidad irrelevante: su misma brillantez tiene una función desmitificante con respecto a la composición habitual: verdes, rojos, naranjas, azules, rosas, se confunden y superponen en las formas del abigarrado espectáculo que son sus lienzos, sin otro propósito que el de hacer concebible la realidad de sus choques. Si otros pintores se complacen en variaciones armónicas de color, en propiciar encuentros sugestivos de gamas y tonalidades —ejemplo de esta forma de proceder es la de Pepe Dámaso—, Bordes tiende a establecer chirridos, disonancias, síncopas que retienen el rítmico fluir de la mirada sobre el lienzo, que es sorprendida en su habitualidad tradicional.

Con el envoltorio de estos colores, tras una lenta elaboración —a veces dura años— las formas adquieren nitidez tridimensional y ninguna perspectiva emprende su convencional fuga hacia el horizonte. En torno a esas formas, un rápido grafismo establece ilegible caligrafía: ésta aparece como la clave cuya posesión nos permitiría descifrar el mensaje completo implícito en la estructura de un cuadro de Bordes.

Félix Bordes suele manifestar que la utilidad inmediata de su obra es proporcionarle su realización personal como ser humano; en cuanto deje de satisfacerle en ese sentido, el pintor abandonará su trabajo, dedicándose a cualquier otro menester que complete su apetencia. Sin duda, esa función, por muy gratificante que pueda ser para el autor, tiene una índole muy restrictiva: y si se agotara en sí misma, esa pintura no tendría para nosotros más interés que el del mero documento privado: su confidencia nos sería ajena en la medida que fuera unipersonal e intransferible: sólo la curiosidad arqueológica nos impulsaría a aproximarnos a ella.

Sin embargo, la pintura de Bordes excede el propósito primero que con ella persigue el artista: le sirve, indudablemente, para que él se conozca mejor, para que su exploración interior sea más efectiva (cuando se corporizan los fantasmas acaso pueden aprehenderse); pero también se presenta ante el espectador como un espejo donde aquél ve reflejada, cuando menos, sus perplejidades.

Así la obra asume una proyección de carácter colectivo: no como pintura que impele a la acción, o que provoca el reconocimiento común (las dos utilidades que conlleva usualmente el arte social) sino que incita a la meditación personal.

En este sentido, un cuadro de Bordes, exige, como un texto hermético, lecturas sucesivas y constantes, que admitirán dos planos diferentes (en cada uno de los cuales podrán hallarse distintas extractigrafías): en uno se ubicarán los componentes estéticos, puramente plásticos de la pintura: en el otro —quizá el más trascendente— se hallarán los ideogramas de ese idioma ancestral que Bordes recrea, y cuya traducción supone una tarea tan compleja como alucinante. Pero incluso una vez ésta realizada, seguirá quedando allí una zona reservada a la reticencia, al misterio: un fragmento de tela, y también de nuestro propio espíritu, se erguirá como la ventana de Lovecraft: tapiada al final del pasillo.

(1) *Como ejemplo véase este curioso, y poco conocido, soneto de Lovecraft: "La casa era vieja, con muchas habitaciones que nadie llegó a conocer enteramente. En la más pequeña al final del pasillo había una curiosa ventana tapiada con viejas piedras. En mi infancia, llena de sueños, yo solía ir allí solo cuando la noche era difusa y oscura. No sentía terror, y sí mayor curiosidad cada vez. Un día llevé a unos albañiles para descubrir qué me habían ocultado mis antecesores; pero mientras rompían la piedra, una ráfaga subió de los abismos extremos que se abrían del otro lado. Los hombres huyeron, pero yo miré: extendidos ante mí estaban los terribles mundos de mis sueños".*

Cavafis tiene también otro poema dedicado a la ventana; pero su actitud ante ella es diferente a la de Lovecraft. En vez de hacer lo que éste —abrir y ver lo que hay más allá— el griego se limita a interrogarse dramáticamente acerca de qué le deparará el mundo que está al otro lado de la ventana.

(2) *Lo esotérico está igualmente presente en cierta zona de la pintura sudamericana (Lam, por ejemplo). ¿Otro rasgo común en la identidad canario-americana?*