

Carrillo, Ramiro. «El rincón más hermoso del jardín». En *Un jardín para Marian*, editado por Juan Pedro Ayala, 63-74. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2008.

[ISBN: 978-84-7947-481-2]

El rincón más hermoso del jardín

Ramiro Carrillo

Puede ocurrir. Un día, repentinamente, sin aviso, por accidente, sin causa y sin lógica, se produce una fractura, una pérdida irreparable, y la vida cambia para siempre. Se oscurece el existir, se desvanecen los horizontes, se espesa el paso del tiempo, y el universo cotidiano se vuelve insoportable. Se esfuman las certezas, se disuelven cimientos y pilares, se deshilachan apegos y anclajes, desaparece toda expectativa. Perdemos pie, y en medio del derrumbe de nuestro mundo, nos descubrimos solos y vacíos, sin deseo, a la deriva.

El quebranto por la muerte es inseparable de la vida, aunque saberlo no sirva de gran alivio. Cuando toca no hay consuelo, y es fácil verse poseído por una impresión de irrealidad, de no estar presente: sentir como si nada de eso estuviera pasando, o bien –o a la vez– como si hasta entonces se hubiera vivido en el limbo, como si ese estado de vaga insatisfacción con que rutinariamente nos movíamos fuera en verdad lo mejor que la vida podía dar, un valioso y ahora añorado velo que nos protegía de la completa sensación de vacío y de pena.

Ciertamente, la pérdida de un ser querido es dolorosa porque extrañamos al que se fue, pero también porque socava el sentido de la existencia propia. Por eso la especie humana, al tiempo que desarrollaba la conciencia trágica de la vida y de la muerte, desarrollaba también la habilidad evolutiva de sobreponerse, de seguir adelante aprendiendo a integrar en la vida, de otra manera, a aquellos que ya no estaban en ella. Los rituales de aceptación de la muerte [de los otros] son comunes en todas las sociedades, y son comunes porque son necesarios: para honrar y despedir a quien nos abandona, para aceptar el hecho de su pérdida, para recibir el consuelo y la ayuda de la comunidad, para prepararse, acaso, para la vida después. El duelo es un periodo de tránsito entre las dos realidades, la que teníamos y la que tenemos, es un puente y un canal para hacernos a la idea de un presente que, en muchos casos, tendrá que rehacerse desde nuevos presupuestos.

Por eso la experiencia del duelo es fundamental, aunque haya perdido valor en estos tiempos en que los procesos sociales se hacen cada vez más en la modalidad *express*. Por una parte, tiene una dimensión social –más importante en unas culturas que en otras– que se cumple a través de la realización de unos ritos funerarios más o menos establecidos. Por otra, tiene una dimensión íntima, que se corresponde con la forma en que cada persona deberá encajar y aceptar su vivencia privada de la pérdida. Para ello, cada cual recurre a los recursos –materiales, espirituales, filosóficos, sociales, psicológicos, familiares– de que buenamente dispone, con el fin de superar el mal momento y resituarse en el mundo. Hay gente que se centra en el trabajo, quien llena su agenda de actividades, quien recurre a la familia o amistades; están los que cambian de vida o hacen un viaje o buscan consuelo en la virtud o en el vicio. Hay de todo, y por eso parece lógico que el recurso de un pintor haya sido, sencillamente, no renunciar a pintar.

No deja de tener sentido. La pintura es un medio dúctil. Puede servir para pensar, por ejemplo, pero también –curiosamente– puede servir para no hacerlo. Puede ser una actividad que, ejecutada en una cierta manera, permita al pintor distraerse de sus pensamientos con la sencilla maniobra de concentrarse en observar el movimiento de su mano pintando. Pintar como llorar, pero ante todo pintar como aguardar, como ver pasar el tiempo sin perderlo, haciéndolo a la vez denso y ligero; como limar las aristas de los días, que se han vuelto lentos y afilados. Pintar como aguardar, y hacerlo sosteniendo la conexión con lo real: al menos con la realidad material de la pintura, con la realidad intelectual de su propósito. Pintar para reconocerse no en el árbol abatido que se ha llegado a ser, sino en el hombre que, a pesar de ello, está en acción. Cuando «ser» deja de tener sentido, poder reconocerse en el hacer.

Como un *mantra*, pintar puede ejercitarse como una actividad ritual que mantenga al cuerpo en acción mientras el pensamiento se aletarga, poniéndose al resguardo del peligroso vacío de la pérdida. Habrá que observar, sin embargo, que lo que se hace no es distraer el pensamiento entreteniéndose, relajando la atención. Antes bien, «pintar» un *mantra*, como recitarlo, es una acción de gran intensidad, si se hace bien. Se distrae el pensamiento, cierto, pero no por el recurso de proporcionarle diversiones, sino, al contrario, por enfocar toda la concentración hacia aquello que se está haciendo. Lo que se hace es una acción absurda –por repetitiva y e irrelevante– pero contiene toda la atención – y la intención–, de manera que ese «pintar sin pensar» es al fin una forma de meditación. El caer de las pinceladas como las gotas de lluvia. Una tras otra, incesantemente; acabamos por oír sólo su repiqueteo, desvaneciendo el hiriente peso del presente sin perder su presencia. Eso no es mística; sino una necesidad más profana: simple estrategia de supervivencia.

Ahora bien, pintar sin pensar, como sabían los surrealistas, abre la puerta al subconsciente. No me refiero a aquel subconsciente más poderoso y creativo que la misma razón –como querían los surrealistas–, sino a otro mucho más trivial: la «pintura sin pensar» descubre al final el estado de ánimo de su autor de una forma casi más evidente que si quisiera espejarlo mediante ardidés del lenguaje. Dicho de otro modo, estos *mandalas*, cuyo papel en el duelo era servir de «maniobra de distracción», reflejan con nítida intensidad la dura realidad emotiva de un hombre en lucha por asumir su pérdida y reconciliarse con lo que queda de su escenario vital.

Y no es que me adscriba a la idea de que la emoción del artista es un valor en la pintura. La concepción de la obra de arte como escenario de los episodios emocionales de los artistas –imaginados como genios iluminados y desgarrados a partes iguales–; o incluso la proposición de lo biográfico como un factor esencial para comprender las creaciones artísticas, son cuestiones que responden a paradigmas estéticos que han dejado de tener vigencia y que, vale la pena dejarlo claro, no suscribo. Sin embargo, aunque la biografía de un artista, su personalidad o sus desasosiegos no aporten por sí mismos valor a las obras que los reflejan, sí son circunstancias que las describen. Estos cuadros no son relevantes porque sean el resultado de una necesidad personal concreta, sencillamente sucede que han surgido de esa tesitura, y ese hecho, entonces, no puede pasarse por alto.

De esta manera, habrá que explicar que Juan Pedro Ayala se proponía pintar, a modo de *mandalas*, algo así como momentos de colisión entre unas estructuras concéntricas de exacta geometría y el pulso de la mano que, siguiendo esos diagramas, dibujaba formas vegetales. Colisión entre proyecto y contingencia, entre planificación y palpación, entre el modo cerrado en que nuestra mente dispone que sean las cosas, y la forma en que éstas finalmente llegan a ser. Pero también habrá que observar que ha terminado pintando un repertorio de *mantras* furiosos, rutinas pictóricas de un espíritu irritado, estallidos de ramas, venas y nervios en un desorden apenas jerarquizado por la inercia de aquella inicial distribución geométrica, tímidamente reconocible al final. Y en su textura, un insistente

sonar de punzantes pinceladas que aturden la superficie del cuadro, que en ocasiones lo quemaran como si pintara con ácido, como si más que inscribir quisiera herir el dibujo en el lienzo, como quien hace un tatuaje, dejando una marca que es a la vez cicatriz, acaso evocando —o pareciera— que esto que somos no es más que los trozos recompuestos, con mejor o peor fortuna, de aquello que fuimos.

Y lo que inscribe en sus obras son imágenes sin suelo, un laberinto de árboles sin raíces. Las formas vegetales —esto es evidente— son la sintaxis pictórica con que se habla de la naturaleza, metáfora habitual de lo más recóndito e ignoto del espíritu humano. Estos cuadros vienen a certificar el ya extenso interés del pintor por el icono del árbol, sólo que ahora, a modo de *mandalas*, [que eran para Jung, por cierto, símbolos de lo más recóndito e ignoto del espíritu humano] componen formas en explosión, sin tierra, sin raíces y sin alimento, como esos *Claveles de Aire* que, a expensas del viento y la lluvia, adornan en algunas casas ventanas y soportales.

Eran muy distintos, los árboles que pintaba antes. Aquellos, como bien señaló en su momento Fernando Castro [en su texto para la exposición «Árboles de ciudad»], no relataban la naturaleza, sino la cultura; los mecanismos culturales que los habían situado en jardines y parterres, que disponían su regado, cuidado y alimentado, que habían, incluso, esculpido su forma por la limpieza y las podas. No eran árboles, lo que pintaba entonces el artista, sino ficciones de árboles, *bonsais* gigantes que encontraba en su paseo por las Ramblas. Aquella naturaleza prefabricada se volvía metáfora de lo urbano, y astuta ironía —a la vez que homenaje— de los dibujos contemplativos orientales. En verdad, como saben por tradición los japoneses, a la naturaleza hay que «ayudarla» para que sea perfecta, pero aquellas pinturas épicas —en su esmerado gestualismo— de árboles de ciudad eran imágenes paradójicas, por cuanto hablaban de una naturaleza «mítica», pero vivida como desde la ventanilla del coche, a la espera de que cambiara el semáforo.

Ahora bien, por otra parte, un árbol en solitario es una imagen de la osadía ante la vida, de la insolencia de aquello que crece contra toda probabilidad. Es verdad que los árboles que pintaba eran urbanos —antropizados, que decía el historiador— y en esa medida domesticados, pero en el particular y artificioso movimiento de su tronco reflejaban algo así como una individualidad, como una suerte de biografía o, al menos, como la estela de una existencia, con una dirección, un propósito y una coherencia.

Y había algo más en aquellos cuadros: por su energía gestual eran como una especie de «informalismo en flor», como si fueran figuras abstractas dibujadas por Chillida o acaso por Twombly que, pasados los rigores del invierno existencialista, hubieran estallado en flor, mostrando el árbol que siempre habían sido antes de ser sometidos a una seca caligrafía oscura y abstracta por la conciencia de la gravedad de la existencia. Aquellos árboles componían así una pintura enérgica y optimista, luminosa y carnal, espléndida en el disfrute de la pincelada caligráfica, de un gesto vigoroso pero cultivado y elegante, conformando una ardiente imagen de soberanía vital.

Los árboles de ahora —o mejor, de «después»— son más bien frondas atolondradas, sin una dirección concreta, de crecimiento caprichoso pero al tiempo subyugado, sometido a un orden exterior a ellas. Metáforas de una existencia sin norte, sin cimientos y sin destino. ¿Qué queda de nosotros cuando lo perdemos todo? Quizás sólo el trozo de carne que en definitiva somos, nuestra presencia imprecisa, confusa, herida, incoherente y vacilante; quizás tan sólo la suma temblorosa y enredada de nuestros recuerdos y cicatrices. Acaso seamos poco más que el peso de ese cuerpo insomne que, agotado de pintar, descansa en el sillón del estudio.

Aunque al menos la carne está ahí; es real. Eso, y la voluntad de seguir pintando. O viviendo, tanto da. Porque en el arte, como en la vida, se condensan en singular aleación el espíritu y la carne; el dibujo de aquello que queremos señalar, y la acción que describe nuestra mano al hacerlo. Estos sobrecogedores cuadros de «después», como

aquellos de «antes», contienen el trazado del movimiento del cuerpo; y en ese gesto inscrito se descubre el desorden y el quebranto de un hombre forzado al repliegue, pero también la energía y la insolencia de un pintor que en su voluntad de acción encuentra no sólo el suelo para echar a andar, sino el valor necesario para transformar la añoranza en memoria.

Hay en esta exposición dos pinturas. Una, compulsiva y dramática, irónica [mordaz crítica hacia la propia inoperancia para asimilar una existencia sin sentido], despiadada, violenta y consecuente. Otra, dulce y cariñosa, trémula y desgarrada, como el lienzo que un ruboroso adolescente regalara a su amada. Cuadros de ternura, pequeñas y torpes islas en el abismo, concesiones del artista a la memoria de una promesa hecha en tiempos más felices. Y un regalo absurdo, extemporáneo, ofrecido a quien no puede ya recibirlo. Un regalo, por ello, nostálgico, que, sin embargo, deja saldada para siempre una deuda.

El Jardín es para Marian. Y es obvio, –creo– que el Jardín no es el revuelto de frondas y ramas que reconocemos en los cuadros, sino lo demás que se adivina en ellos: el conjunto de recuerdos y de heridas, de emociones y deseos, de lamentos, de dudas y de deudas, del que ha salido la pintura, y que por ella se han ido ordenando. El regalo no son los cuadros, sino el hecho de que a través de ellos el recuerdo se retiene, queda, deja su huella, se instala en el rincón más hermoso del jardín.

En su duelo, el pintor ha bajado a los infiernos y en el viaje, seguramente igual de roto pero quizás más sabio, habrá acaso observado que, resguardada del peligro la memoria, no resta sino amueblar el infierno y convertirlo en un lugar para vivir. Es lo que toca en estos casos.

Ramiro Carrillo
Noviembre de 2008