

JUAN OLIVARES

La escuela es una institución que te hace olvidar que eres un niño.
Leopoldo María Panero.

Hace tiempo que no nos dejamos resbalar hasta la ingenuidad y esto es para pensar y mucho, como muchos podríamos suscribir esas palabras de Panero, sobre todo los que asistieron a determinadas escuelas que se encargaron de prostituir los años y dejar para el verano la deriva de las noches. El peligro de las instituciones reside en que no avisan cuando te pasas de largo —como cuando te haces el tonto sabiendo nada de casi todo— por lo que se hace necesario recuperar de algún modo la libertad para ser ingenuos, otra vez; saber que seguir es volver a empezar, ser consciente de que alguna vez has estado perdiendo el tiempo, una vez más, ver cómo te vas y todavía es pronto, oír que no has abierto la boca, todavía. Llega un momento en que se impone neutralizar la escuela que neutraliza la sinceridad, dar un giro de trescientos sesenta grados a la inversa a la vida y, como en el cuento, coserse la sombra a los pies para no perderla, para asegurar de algún modo nuestro ser de cuando niños.

Jaime Gil de Biedma dejó escrito que *quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad. El desarrollo natural de la conciencia tiende, con ayuda de la educación, precisamente a lo contrario: a la parcelación de la sensibilidad en campos y a la localización dentro de ellos del estímulo; naturalmente que ésta jamás llega a ser completa, pero el mero hecho de que alcancemos a distinguir entre idea, sentimiento y sensación es indicio de que el proceso se halla en una fase muy avanzada.*¹

La distinción aludida entre idea, sentido y sentimiento afecta a la pintura tanto como a la organización de la vida y a un pensamiento al que le han enseñado a articularse en datos intuitivos y datos instrumentales, lo que nos impide volver a sentir desde la ingenuidad, recordar eso que hemos olvidado. En la escuela hemos aprendido que si no puedes nombrar una cosa, esa cosa no existe; en otra escuela, que si no puedes pintarla, no la entiendes y puede que ni siquiera sea.

Así, la pintura —como la poesía para Gil de Biedma— debe superar ese divorcio administrativo que separa las cosas y lo que con ellas y en ellas sucede de sus posibles significados a través, dice, de un *proceso de mitificación* que permita que los elementos constituyentes de la pintura —de la poesía— operen en otros cam-

pos al tiempo que contaminen otros géneros. Alcanzada tal posibilidad y relacionada en su justa medida con la experiencia diaria —donde no se ha superado este divorcio— se genera una *sensibilidad continua*, una integración en la que es posible confundir, aun precariamente y con ciertos límites, las cosas con su significado, la pintura con lo cotidiano.

Merece la pena tomar aquí prestadas otras palabras de José Bergamín en las que se hace evidente de otra forma este *continuo sensible* cuando intenta precisar eso a lo que él llama la “musaraña de la pintura”.

*No busquéis en los diccionarios a esta musaraña a que vengo ahora a referirme. No es un bicho viviente. No es animal ni espíritu; teniendo, sin embargo, como tiene, algo de las dos cosas. Es, como la quimera de Balzac, como la idea platónica, un extraño monstruo invisible que escapa a toda figuración plástica, como a toda definición poética. La musaraña de la pintura es ese monstruo, de cuya existencia real duda el pintor mismo, pero en cuya esperanza o pensamiento vive, y de cuya sustancia de fe alimenta sus teorías. A las musarañas de la pintura no las encontraremos por eso en los museos. [...] La musaraña, que no es ni musa ni tela de araña en el pensamiento del pintor, es aquello en lo que el pintor piensa sin saber cómo ni por qué, cuando no está pintando; pero de cuyo vago pensamiento originará su pintura misma. El pintor que sigue pensando en esas sus musarañas cuando pinta, no pinta, enmaraña o enmusaraña el lienzo o tabla o pared, sobre la que deja, de ese modo, vagar su pensamiento. La musaraña del pintor no coincide nunca en el tiempo y en el espacio con su obra pictórica.*²

El pretendido *continuo* propiciado por el mantenimiento de la ingenuidad infantil para Gil de Biedma se desarrolla también a través de la figura etérea de la *musaraña* de Bergamín, algo así como el pensamiento del pintor que viene y va en las noches de insomnio, en las tardes de siesta, durante el desvelo de la mañana antes de ponerse a pintar la propia fascinación que permite crear y ver salir de uno otra cosa: algo que no estaba, la transposición de ese pensamiento anterior, posiblemente ni siquiera relacionado con la pintura o lo pintado sino con la vida misma, que queda pegada a la tela.

La vinculación de la vida con la obra debe entenderse como algo inherente al que hace, porque al hacer se es y ser ya es suficiente. La musaraña de Juan Olivares le lleva a pasear por todos esos sitios donde siempre hemos estado: en la vida, en la calle, en la Luna, pero también conoce la historia y la literatura y la música sensual y piensa la pintura desde la perspectiva que supone haber pasado por la escuela para poder distinguir idea, sentido y sentimiento y, sobre todo, con la confianza de saberse capaz de reencontrar cada día la libertad de quien sabe sin darse cuenta, de quien no impone sino que se deja arrastrar al límite de los problemas plásticos fundamentales en los que nada importa lo que no sea pintura, en los que lo que no es pintura tiene ese lugar especial. Sentirse después de tanto tiempo fuera de la escuela permite devolverse la sinceridad si es que alguna vez la perdimos, sin tapujos pero con el respeto a rendir cuentas con uno mismo.

Con los días, en las horas más intensas han ido surgiendo los gruesos trazos únicos y las manchas que se solapan y la línea contundente que se enreda en la tela como el rosario de la aurora en manos de beata y las composiciones arriesgadas en las que la mirada paciente disfruta de los detalles, se pierde en el exceso delicado del papel, en la desmesura y la frivolidad de las combinaciones del color. Sin

buscar ni por asomo el parecido con la realidad, Juan Olivares ha conseguido llenar la pintura de vida porque, como sin quererlo, una mañana se encontró carmín en los ojos, mientras, los cuadros se convertían en apetecibles territorios del vacío, en bordes como labios desde donde planear el viaje por la extensión inabarcable de la pintura: de la pintura que sigue viva, por cierto. Cuánto tiempo, todavía, y lo que queda.

Jaime Gil de Biedma. "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. ED. Crítica, col. Filología; Barcelona, 1980. Pág. 51-55.

José Bergamín. "Musaraña de la pintura (Aguja de navegar bultos, sombras y claridades)", en *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. ED. Júcar, col. La Vela Latina, Ensayo; Madrid, 1974. Pág. 135-168.

Ricardo Forriols, octubre de 1999.