



# Wallace Putnam: crisis con la pintura

## La búsqueda de la transcendencia

Kristina Una Amadeus



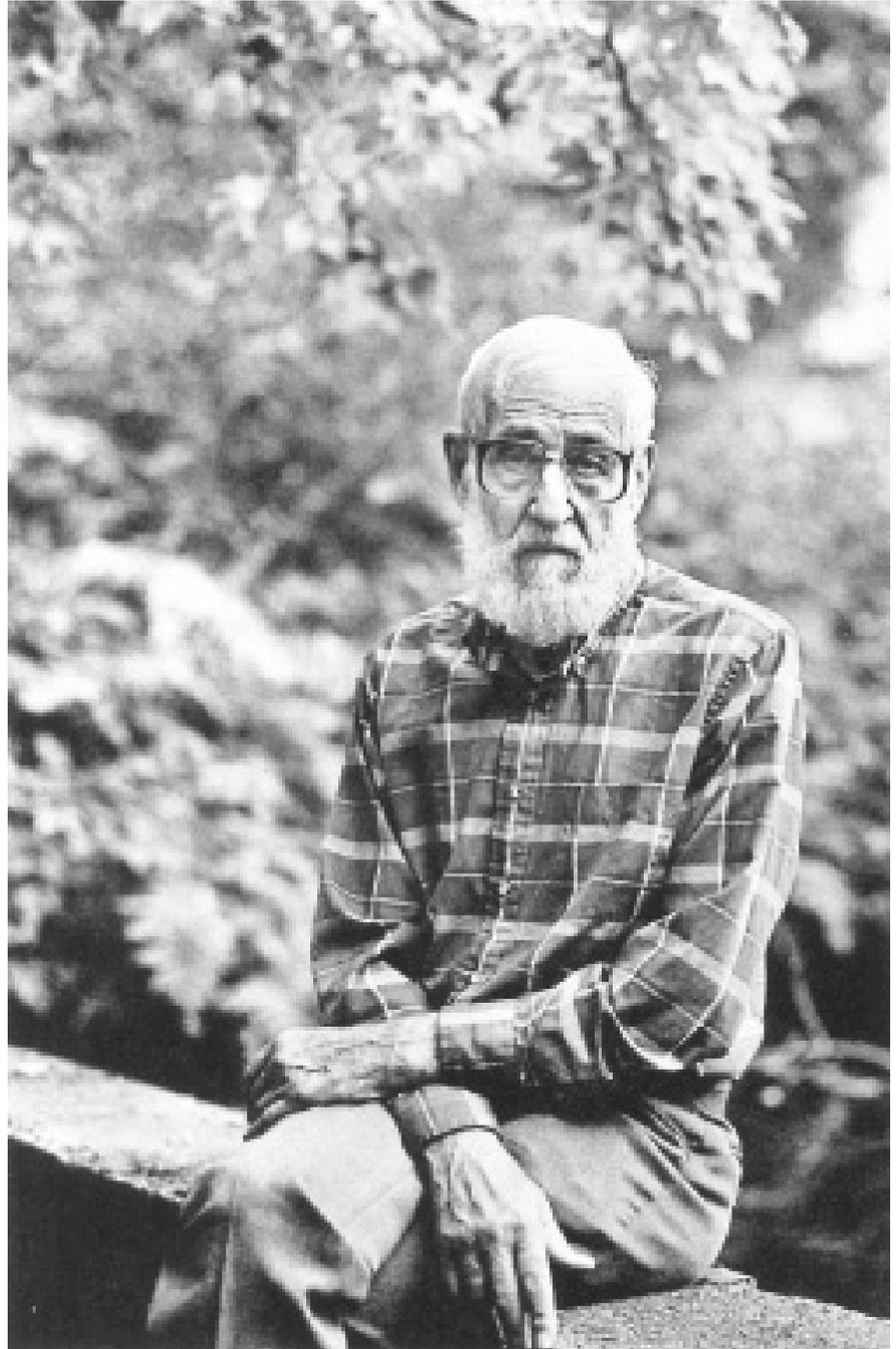
Apasionado, así es como yo lo vi. Un hombre apasionado con la pintura, apasionado con el arte y apasionado con todos los caminos que llevan a lo Divino. Sobre todo, tenía pasión por la vida. El «sí a la vida» se había convertido en su lema. Incluso a una edad muy avanzada, su imaginación seguía ardiendo con sueños de juventud, se metía de lleno en la vida. Cuando no estaba pintando o dibujando, estaba preparando sus lienzos o escribiendo; o trabajando en el jardín; o cortando leña; o construyendo con paja y musgo nidos para los pájaros para el invierno; o reparando cualquiera de los objetos rotos de la casa. Hiperactivo y patoso, era torpe con las cosas pequeñas y frágiles: sus platos estaban descascarillados, sus tazas no tenían asas y sus libros llevaban restos de manchas de té, prueba evidente de su amor por ellos. Raramente se sentaba tranquilamente, y era tan sólo para contemplar en televisión a su equipo de baseball favorito —los Mets—; o para escuchar música clásica, sentado tieso, concentrado con tal intensidad que parecía cataléptico. Todo lo creativo capturaba totalmente su atención, y era incapaz de pintar o de escribir si estaba sonando música.

A los setenta y ocho años lo filmaron patinando con soldadura en el estanque helado de su casa con toda la gracia indolente de un Baryshnikov. E, incluso con noventa años, seguía caminando con la elegancia de un adolescente, controlando con su reserva bostoniana ese entusiasmo creativo que lo guiaba sin descanso.

Wallace Putnam y yo nos conocimos en julio de 1985, en el centro de la orden sufi Nematollāhi en Nueva York. Había aceptado una invitación para conocer al Maestro de la orden, el Dr. Javad Nurbakhsh, aprovechando una de sus escasas visitas a los Estados Unidos, y no me habían dicho todavía que estaba en Washington, y que no podría acudir a Nueva York. Así que me senté tranquila sobre una alfombra persa intentando meditar, esperando conocer al Dr. Nurbakhsh en cualquier momento. Junto a mí estaba sentado un hombre mayor, las piernas cruzadas con sorprendente facilidad para su edad. Alto, vigoroso, con el pelo blanco y una larga barba blanca, sus ojos azul intenso ardían como los de un profeta del Antiguo Testamento. Teniendo en cuenta lo que yo sabía, podría haber sido el Maestro. Ciertamente así lo parecía, de modo que escuchaba atentamente mientras hablaba. Sin embargo, me di cuenta, cuando gesticulaba que sus dedos estaban manchados con pintura. Estuvo hablando sin parar, animadamente, a veces perdiendo casi la respiración, durante una hora o más sobre su arte. Y era Arte con mayúscula.

Se describió a sí mismo como «un hombre mayor, loco por la pintura». Aunque yo era entonces para él una total desconocida, no le impidió revelarme que había estado toda su vida atormentado con la creencia de que su misión era salvar al mundo a través de su arte. Entendía que tenía la misión de crear, mediante su aprehensión de lo Divino en lo mundanal, pinturas que iluminaran y acer-





WALLACE PUTNAM  
(1899 - 1989)

caran a los seres humanos a lo trascendente, ayudándolos así a llegar a ser verdaderamente humanos. Pero un momento después se contradecía a sí mismo diciendo que sentía que el mundo era absolutamente perfecto tal como era. No había necesidad de cambiar nada. El demonio podía ser incluso un demonio perfecto y tener su sitio perfecto. Varias veces expresó su deseo de que muriera su ego —el mundo de «primero yo», como él lo describía. Esperaba que entonces, después del tiempo dedicado a una búsqueda espiritual que había empezado cuando tenía diecinueve años, debía, con toda seguridad, estar próximo a alcanzar su meta.

Al ver una mancha de pintura amarilla en el hueco de su oreja pensé que se trataba probablemente de un *damnish* y no del Maestro, pero seguía intrigada y un tanto desconcertada. La mayoría de los miembros de la orden Nematollāhi tratan de abandonar sus egos sentándose en silencio en comunión con lo Divino, pues la meditación silenciosa es una característica conocida de esta orden sufi. Por eso no estaba preparada para un monólogo torrencial y fogoso sobre el arte como camino hacia la Divinidad. Estaba a la vez encantada y espantada; encantada por su pasión, y espantada por su olvido total de la necesidad de guardar silencio mientras otros meditaban. Cuando me enteré más tarde de que estaba algo sordo, entendí que le resultaba más sencillo hablar sin parar que esforzarse para oír lo que otros tenían que decir. Pero eso no era lo más indicado para los que trataban de meditar. La ansiedad desesperada que escuchaba aquel día en la voz de Putnam se debía a su miedo porque su obra, después de 70 años de una dedicación completa a la pintura, le parecía ahora destinada al olvido. Su marchante había muerto hacía tres años, y todos sus esfuerzos para promover él solo su pintura habían fracasado.

Aquella tarde demostró ser providencial para ambos. Viajé a su casa en Northern Westchester a la semana siguiente, y quedé cautivada tras contemplar unos trescientos cuadros suyos. Putnam halló en mí

a alguien destinado a hacer que su obra fuera mejor conocida. Y aunque no lo imaginaba en ese momento, yo tendría el privilegio supremo —y el placer— de poder observar a un gran artista pintar, y redescubrirle diariamente, casi hasta el final de sus noventa años de vida.

No había imaginado que me conmoviera de esa forma mi primera mirada sobre su obra: al principio minimalista, pinturas casi monocromáticas, serenas y atemporales, formas apenas esbozadas en la superficie de la pintura; luego, la emergencia gradual de colores más complejos empastados en amplios barridos; y luego, a partir de los sesenta años, producto de una emoción controlada, su caos fluido. «¿Es suficientemente salvaje?», se preguntaba a sí mismo con frecuencia. «¿Es tan salvaje como un de Kooning?»

Me dolió pensar que alguien tan dotado fuera todavía un desconocido para la mayoría. Cuando mencionó que había conocido a Mark Rothko, le pregunté si Rothko había llegado a ver sus primeros paisajes oscuros interpretados simplemente con tres bandas de tierra, horizonte y cielo. Putnam pensaba que podía haberlos visto pero no recordaba si había hecho algún comentario sobre ellos. Le señalé —y él estuvo de acuerdo— que su trabajo era el reverso del de Rothko, que parecía haber comenzado con luz y color solamente para penetrar luego tanto artística como espiritualmente en la oscuridad. En ese momento de su vida, Putnam no estaba ya interesado en utilizar la pintura para expresar esos estados sombríos; estaba enamorado de la luz y de la Vida, y la madurez había dotado a sus pinturas de la incandescencia de una alegría infinita.

Putnam me dijo ese día, que debería haber sido predicador, y que se daba perfectamente cuenta de la similitud entre su misión espiritual y su uso expresivo del color, y la obra de Van Gogh. Y Putnam, de un modo un tanto extraño, encontraba consuelo para su fracaso en alcanzar el reconocimiento público, igual que ocurriera con Blake y con Van Gogh, en que pensaba que ese fracaso refle-

jaba la pureza de la misión común a los tres.

Unos cuatro meses después de conocer a Putnam, éste me sugirió que si me mudaba y compartía su casa, podría sumergirme en su obra y podríamos empezar juntos a hacer que se lo conociese mejor. Oí esto como un grito de ayuda, y no tan sólo como algo relacionado con la promoción de su obra. Durante mi visita, me había dado cuenta del desorden y del abandono general en el que se hallaba su casa, llamada The Icehouse. Me pareció también, por el color ceniciento de su piel, que no se alimentaba bien y, según él mismo confesaba, estaba viviendo con una dieta de huevos, fruta, galletas y cereales. Daba la impresión de que las comodidades y los pequeños placeres de la vida iban poco a poco desapareciendo de su existencia. Así pues, recogí mis cosas y fui en coche hasta su casa desde California, cruzando todo el país. Mi plan era trabajar con Putnam dos días a la semana, para así poder continuar con la novela que estaba escribiendo. Si hubiera sospechado que los dos días se convertirían en siete, y que, al hacerme cargo de un desafío así, dejaría casi por completo de escribir, no habría ido.

Los cinco años siguientes no fueron fáciles para ninguno de nosotros. Cuando lo conocí, doblaba exactamente mi edad (Putnam tenía 86 años y yo 43). Wallie era viudo y había estado deseando tener una nueva esposa y, yo no lo sabía, pero apenas unos meses antes se lo había propuesto a una asombrada joven de veinte años, una hora después de conocerla. Su monólogo aquella tarde en la reunión en el centro sufi había sido su manera de cortejarme. Pero mi interés se centraba en su obra, no en tener un romance con él. Se avino finalmente a mi ayuda, a regañadientes, pero nunca me perdonó del todo que lo descartara como pretendiente.

En las pequeñas intimidades cotidianas del trabajo compartido, descubrí que Wallie era esencialmente un hombre a caballo entre dos siglos. Habían influido en él Gerard Manley Hopkins, Thoreau, Emerson, Melville, y Tolstoi. Pero, en contraste con

esto, estaba también interesado en temas que eran notablemente actuales: el teatro No y la danza ritual hindú, los dibujos de los indios Hopi, Joseph Campbell, Carlos Castaneda y el renacimiento de Harlem. Nacido en el último año del siglo diecinueve y educado en las primeras décadas del veinte, vivió el período más importante de transición en el arte occidental, consiguiendo interiorizar y hacer propias las nuevas tendencias. Planeó al borde de un universo creativo que unos cuantos grandes artistas habían abierto antes. Tenía a su disposición los experimentos de éstos y estas fuentes fueron las que lo ayudaron a moverse sin esfuerzo entre el poder visionario y misionario de Blake y de Van Gogh (que manifiestan lo divino con formas y colores chocantes), y la complejidad de formas, de expresiones y de conceptos abstractos que se hallan en las obras de Picasso, Matisse, Duchamp, Kandinsky y Mondrian.

Tuvo ventajas e inconvenientes el entrar en la vida de Wallie cerca del final de la misma, pues en esa época no tenía otra alternativa sino pensar retrospectivamente acerca de sí mismo y de su obra. La mayor ventaja para mí residía en el análisis estructurado que hacía Wallie de sus propias motivaciones creativas, junto al hecho de que estaba en posesión de la mayor parte de sus pinturas. Esto significaba que pude disfrutar de la contemplación de sus 65 años de trabajo, y ser testigo de la totalidad de sus impresiones. Como además guardaba sus pinturas en unas estanterías relativamente inaccesibles—que habían hecho desistir a la mayoría de los marchantes de una búsqueda completa—, esto fue, de modo fortuito, otra ventaja para mí, pues allí seguían estando muchísimos cuadros pintados a lo largo de muchos años. Una selección tan amplia y tan completa me permitió comprobar por mí misma la totalidad de su obra de creación, así como los numerosos conflictos de transición. Me costó convencer a Wallie de sacar cientos de obras del calamitoso almacén en que las tenía. La excentricidad de Wallie a este respecto era curiosamente parecida a la

de Albert Pinkham Ryder (uno de los primeros pintores a los que admiró), que era famoso por guardar cuadros en pésimas condiciones debajo de su cama. A Wallie le gustaba la idea de almacenar su trabajo en un húmedo cobertizo de madera, con los cristales de las ventanas rotos, y parecía satisfacerle, paradójicamente, que la madre naturaleza actuara sobre su obra, con la lenta desintegración de sus cuadros bajo los excrementos de los murciélagos y los orines de las ratas, la lluvia y el polvo. Mi primer trabajo importante fue ponerlos a salvo.

Mientras íbamos llevando poco a poco los cuadros a un taller que se acababa de ampliar, me iba describiendo la historia de cada uno, dónde lo había pintado, lo que pretendía y por qué. Estaba en una edad en que repetía las mismas historias varias veces. Fue durante estas sesiones diarias cuando me di cuenta, por primera vez, de que Wallie sentía, en contra de sus deseos, que su vida creativa y su vida espiritual no estaban unificadas, sino que eran dos caminos divergentes que lo sumían en una ansiedad por su insoportable contradicción. Destinado a salvar el mundo, prestaba, sin embargo, poca atención a los problemas diarios de los demás. Tenía una visión humanitaria universal. Comerse el trozo más grande del pastel o echar indebidamente montones de basura a un arroyo durante cuarenta años, no le importaba. Su misión era salvar el mundo por medio de la pintura, y no dar de comer a una persona o cuidar el medio ambiente, aunque teóricamente era partidario de todos los proyectos altruistas.

Se fue haciendo cada vez más evidente que el fondo del dilema espiritual de Wallie residía en su imperiosa necesidad de reconocimiento público, y en su creencia de que los artistas son avatares creativos. ¿Podrían sus cuadros y su pretensión de que fueran inmortales—unos objetos que, para los sufíes, son productos del ego, sin valor— conciliarse con la meta sufí de aniquilamiento de todos los aspectos negativos del ego? ¿Fue su desasosiego, además de su necesidad obsesiva de pintar y de conseguir el reconocimiento, la razón

por la que tantas veces tomó decisiones que imposibilitaban cualquier oportunidad de ser más conocido, incluso internacionalmente? ¿Por qué coexistían en él el anhelo por la transcendencia y esa necesidad de celebridad pública?

En términos junguianos, a Putman lo impulsaba el poder imparable de los arquetipos, una fuerza interna que lo empujaba a trasladar a su pintura todo aquello que le hubiese impresionado, tanto en la vida real como en la ficción. Wallie estaba en un continuo estado de exaltación. Se sentía elegido. Desgarrado espiritualmente entre la pintura y la iluminación, Putnam no tenía sin embargo más elección que pintar, y pagó caro «el regalo divino del fuego creativo» con una sensación de tormento que le acompañó a lo largo de toda su vida.

Solía decir: «Aquéllos a los que Él más ama, los somete más a prueba». Y se esforzaba en considerar su falta de celebridad nacional como una bendición.

La desesperación de Wallie me afectó, pues me veía a mí misma sometida a un dilema similar. Reconozco que compartíamos la misma trampa: una búsqueda espiritual que se manifestaba como salvar a otros, cuando en realidad el proceso era un acto inconsciente e involuntario de salvarse uno mismo. Si en el sufismo se trata de morir a los apegos que nos atan, tanto materiales como espirituales, tenía yo entonces que morir no solamente a la «necesidad» de ayudar a otros, sino también a la necesidad de reconocimiento y de elogios por ello, y Wallie tenía el reto de tener que morir a la vida póstuma (que él deseaba).

Wallie dijo a menudo que había temido que los sufíes le pidieran que dejara de pintar, y añadía que sabía que si hubiera podido dejarlo, la Senda sufí le habría resultado mucho más fácil. Consideraba el seguir pintando como una manifestación de orgullo y temía un castigo divino bajo forma de ceguera o de parálisis. Aunque era contradictorio con lo que muchos sufíes le habían señalado que eran dos caminos incompatibles— el «Arte

como Camino» (título que dio a un libro inédito) y el sufismo —, pintar era para Wallie un componente natural e integral de su vida espiritual. Esto no es así para todos los artistas, y quiero aquí hacer una distinción entre «la pintura» y «la pintura auténtica». Una obra de arte auténtica denota más de lo que aparece en su superficie; posee un significado o nos impacta con una realidad de forma tal que manifestamos, y certificamos de hecho, el efecto que nos produce, percibiendo de manera distinta cosas que dábamos anteriormente por conocidas. El arte mayor (considerado mayor *porque* es auténtico) mejora nuestra capacidad de percepción y, al hacerlo, nos cambia. Si el arte puede cambiar al espectador, ¿cuánto más hondamente debe transformar al pintor, que ha estado luchando con una visión emergente a lo largo de semanas, de meses y quizás de años? En los mejores cuadros de Putnam (los que tienen carácter auténtico) se puede observar esta lucha agotadora, que conlleva la consciencia de un enorme campo metafísico del ser y la búsqueda para trascender el sentido intelectual de las cosas. Bajo el efecto de los mandatos apremiantes de su intuición poética, Wallie intentó con cada pincelada representar las cualidades ilusorias de lo que es percibido como real, mientras se refería al mismo tiempo, indirectamente, a las realidades interiores divinas de lo existente. Estaba sometido de forma inmisericorde a esta pelea con la imagen y sus misterios.

Lo que es sorprendentemente similar en la práctica sufí y en el proceso de creación artística es la ruptura de los velos de la identidad y la revelación gradual del ser. Durante esta ruptura, que no sólo ocurre en la meditación profunda sino también en el acto auténtico de pintar, el ser creativo del artista no es su ser egocéntrico en busca de recompensas materiales, sino más bien un ser entregado a una comunicación espiritual profunda e inquietante. Que Wallie experimentara el proceso de pintar como un sacrificio visionario, como un tormento y como un camino hacia lo Divino, es porque su yo

estaba expuesto a sí mismo en el acto de crear, y se anonadaba a sí mismo en el trabajo. El «morir antes de la muerte», que es una de las metas establecidas por el sufismo, encontraba su equivalente en las reveladoras «muertes» creativas de Wallie producidas por su inmersión en el trabajo.

Los sufíes persas medievales, que desde antaño reconocían y admitían el poder de la intuición creativa en el proceso espiritual, profundizaban en sus meditaciones con el arte de la poesía y de la música. A lo largo de los siglos, estos sufíes crearon una poesía del alma, recitando poemas del *Masnawi* de Rumi, y la vibrante música extática que escuchaban conducía a muchos místicos sufíes al estado de anonadamiento del ego (*fanā*). ¿Por qué iba a afectar en menor medida a Wallie este poder de renovación del Ser y esta auténtica consciencia liberadora, cuando estaba pintando sus visiones reales? No estoy sugiriendo que alcanzase un estado permanente de iluminación, pero sí señalo que el proceso de elucidación del ego, con sus indicios y sus señales, sigue desarrollos similares en ambas vías.

Aunque algunos estudiosos del sufismo señalan que arte y sufismo no son compatibles, sí se identificaron totalmente en Wallace Putnam, exactamente lo mismo. Me parece que sufrió innecesariamente por esta dicotomía sugerida entre los dos caminos y siento ahora que estas ideas y la inspiración para tranquilizarlo no se me ocurrieran mientras estaba vivo.

Me he preguntado a menudo si Wallie se daba cuenta de que sus pinturas eran más un vehículo para su propia trascendencia, que un método para cambiar el mundo. No tengo ninguna duda acerca de que consiguió trascender la realidad ordinaria en el mundo del arte. Se interesó, aunque brevemente, por la «realidad no ordinaria» de Castaneda, trasladándose a ese estado que Kenzo Osada le había indicado a Wallie como prerrequisito para pintar: «No tener deseos, no tener ideas».

Wallie deseaba, por un lado, un estado de unidad serena con aquello que consideraba como la Gloria del

Mundo, aunque, llevado por una «pasión despiadada por la creación que sobrepasaba cada deseo personal» (en palabras de Jung), su manera de participar y de honrar el mundo que lo rodeaba era correr al estudio y pintar. Sólo expresándolos era como podía Wallie darle sentido a los acontecimientos que le conmovían, ya fuesen reales o literarios. Era incapaz, trágicamente, de participar en un diálogo con otros sobre aquello que les interesaba, o de hablar de otra cosa que no fuera arte, a pesar de que este tipo de conversaciones le hubiesen aportado esa armonía con los demás que tanto anhelaba. Esto no quiere decir que no le interesaran los demás ni sus vidas. Por el contrario, disfrutaba escuchando los acontecimientos ajenos a su mundo limitado y el más trivial de los instantes adquiría a menudo para él una profunda significación.

Un día en que paseaba por el bosque con Humphrey Noyes, un poeta amigo, Wallie encontró una pelota de tenis oculta entre las hojas marchitas del otoño. La llevó a casa, le pintó unas alas, y la arrojó al cielo de invierno, dejándola libre. De su vuelo resultó un poema y por un momento Wallie se ratificó en su idea de que, al estimular un entendimiento creativo compartido, su arte podría salvar el mundo.

Wallie era simplemente incapaz de enfrentarse a las ideas tan sólo con palabras, aunque lo intentó valientemente toda su vida. Estaba, por ejemplo, comprometido apasionadamente en la defensa de los derechos humanos al igual que su esposa, la gran fotógrafa Consuelo Kanaga. Era absolutamente antirracista. No había condescendencia alguna en su amor hacia los afroamericanos y los pueblos indígenas. Siempre habló de su coraje, de su fuerza y de su gran nobleza, en una época en que la mayoría de los americanos eran incapaces de percibirlo así. Wallie interiorizó su situación, a su propia e inimitable manera. Después de leer la obra de James Baldwin *The Fire Next Time (El fuego la próxima vez)*, se sentó inmediatamente y llenó un cuaderno de dibujos a tinta para ilustrar este

texto y lo llamó *Black and Beautiful* (*Negro y bello*). Aunque ellos mismos vivían en la pobreza, su esposa y él enviaron en 1954 unos cientos de dólares, y quisieron incluso vender sus bienes, para dar de comer a un escritor negro que se estaba muriendo de hambre, Eluard Luchell McDaniel, (el tema de *Negro Sleeping*), que estaba siendo vilipendiado y puesto en lista

entre religiones organizadas y mitologías, escritas con tanta elocuencia por Joseph Campbell, dieron origen a la creación por Wallie de las *Series de Jesús*, de la *Pictografía de la loba* y de *Ven a bailar con el dragón*. El pintar series de cuadros le permitió dominar conceptualmente los libros que leía, y entender los mitos que describían. Incorporaba el material de esos libros

lado derecho de su cuello, los hombros sobresaltándose, el brazo derecho extendido, el pincel sujeto en la punta de sus dedos, bailaba hacia adelante y hacia atrás, y las imágenes eran lanzadas sin esfuerzo de su cerebro a su brazo, y de éste al lienzo. El movimiento era como un ballet, y el giro certero y leve de su muñeca daba origen a las más hermosas pin-



La gloria de las nubes a través de los árboles, 1973, Wallace Putnam. Cortesía de la Fundación Putnam

negra, por causa de su lucha a favor de los derechos civiles en el cuerpo de Guardacostas de los Estados Unidos.

El deseo de Wallie de plasmar sus experiencias literarias le llevó a pintar varios ciclos narrativos, algo que ningún artista moderno dedicado a la pintura ha hecho jamás, que yo sepa. En esos cuadros, el observador puede capturar la esencia de una historia en un instante. Es así como se enfrentaba a las dificultades intelectuales de los libros de Castaneda. Las poderosas paradojas simbólicas

dentro de sí mismo a través de la actividad motora de pintar, y mediante el reto de sacar de su inconsciente a la luz la imagen más adecuada.

En el tiempo que pasamos juntos, uno de mis mayores placeres fue observarlo cuando pintaba. La excitación física de Wallie era palpable. De la nada, iban saliendo, radiantes, imágenes de su delirio creativo. Wallie tenía una relación casi sexual con los lienzos y con el espacio que confinaban, penetrado ahora por el poder de su visión. La barbilla alzada mientras flexionaba los tendones del

celadas caligráficas que jamás haya visto. En esos momentos, Wallie era realmente un *damish* giróvago, transformado por la fuerza de la pintura, sintiéndose finalmente uno con lo Divino. A veces, parecía casi abrazar el lienzo cuando lo ponía de lado, o boca abajo, para asegurarse de que se comportaba como una imagen abstracta desde cualquier punto de vista. Al terminar, normalmente embadurnado con pintura amarilla, Wallie volvía tambaleándose de su estudio de la colina, exhausto. Se tiraba en el diván de la sala de estar, se tapaba con una

vieja manta gris, y se quedaba dormido en el acto, como un niño. A veces, se quedaba quieto por un largo período, con su barba blanca erguida, y parecía una efigie grabada en una tumba; me temía entonces lo peor, y le despertaba. Desconcertado y algo confuso, Wallie volvía rápidamente al estudio para asegurarse de que no había soñado la obra maestra que acababa de crear.

Hablaba a menudo de Milton Avery, y se ponía de manifiesto su entusiasmo y su alegría por el trabajo de su amigo mientras describía la pobreza y los problemas de creación que habían compartido en su juventud. Wallie fue siempre generoso en elogiar el éxito de Avery, pero se entristecía porque no le había ocurrido a él. Wallie me dijo que había sido él, y no Henry McBride, quien había descubierto a Avery. Según Wallie, McBride había plagiado un artículo que Putnam había escrito en su día sobre Avery para el *Hartford Courant*, y lo había publicado como suyo, sin cambiar una coma. Wallie escribió con entusiasmo sobre Avery porque sentía que eran estéticamente afines. Avery y él se habían aproximado porque tenían una visión similar del color y de la forma, la abstracción figurativa. Si sobre Wallie influyó Avery (lo que queda por demostrar), pudo haber sido por poco tiempo, y sólo como un mentor sobre un neófito. Wally no fue nunca, de modo alguno, un seguidor de Avery. Wallie tenía su propia forma de ver.

En Avery, cada paisaje es como un bodegón, o sea, nada se mueve, todo permanece quieto, en calma. Las colinas, los árboles y los océanos existen antes de que hayan sido creados el viento y el movimiento. Tras esa primera forma de ver compartida con Avery, Wallie se sumergió en un mundo de trazos rápidos y de movimiento sin esfuerzo. Es suya la forma tomando forma. Si se aleja uno de uno de sus cuadros, al volver a mirarlo, alguna de las líneas parece haberse movido. La obra de Wallie *Blake's Tyger* es un acontecimiento cinético. El murmullo de la muchedumbre frente al silencio de la bendición de Cristo impregna su *Jesús entrando en Jerusa-*

*lén*. Colores sin mezclar, vibrantes y luminosos, llenan mágicamente de movimiento los espacios vacíos. Uno de los aspectos más impactantes de las pinturas de Wallie es la frescura y la inmediatez de su trazo. Y para ello hay una explicación muy sencilla. Wallie nunca corregía una pincelada pintando sobre ella o cambiándola. Si no le gustaba un trazo, simplemente borraba todo el cuadro, ponía el lienzo boca abajo, y empezaba de nuevo. Por esta razón tienen sus pinturas tanta espontaneidad. Cada trazo es original.

Que se conozca mejor a Avery que a Putnam puede deberse a que Avery permaneció fiel de principio a fin a su visión original. Wallie en cambio, se hallaba permanentemente en busca de un nuevo vocabulario de expresión, una exploración incesante que lo llevó a veces a descartar lo que acababa de descubrir casi en el mismo momento de hallarlo. Jeffrey Wechsler, restaurador mayor del Museo de arte Zimmerli de la Universidad de Rutgers, me dijo en una ocasión que, en su opinión, gran parte de la obra de Wallie llevaba cuarenta años de adelanto sobre su tiempo y que estaba, por tanto, constantemente fuera de lugar. La mayoría de la gente fue incapaz de entender su trabajo y de estar al corriente de los muchos asuntos que conformaban su lucha diaria. Sobre todo, no consiguieron aprehender su deseo de crear imágenes figurativas que pudieran dar soporte a las mayores abstracciones. ¿Estaría en lo cierto el crítico americano William Seitz que veía en Wallie el eslabón entre Avery y Rothko?

Wallie fue osado a lo largo de toda su carrera de pintor. Jamás transigió con sus convicciones. Se implicó totalmente y arriesgó con cada cambio de dirección. Siempre que un cuadro no se adaptaba a su exigente forma de ver, Wallie lo convertía sin vacilar en una marina. Siempre consideré estas obras como sus «pinturas relajantes». Disgustado e incómodo por no haber logrado plasmar lo que había visto tan claramente con su visión interior, buscaba en el lienzo que acababa de emborronar, un pájaro, una roca o una ola. Cuando al fin

hallaba uno, el cuadro tomaba rápidamente forma. Creo que seguía este procedimiento porque los paisajes marinos evocaban para él el paraíso seguro y temprano de su infancia, en brazos de su padre a la orilla del mar. Esas franjas de mar y de cielo estaban irremediabilmente unidas a un recuerdo excesivamente breve de amor paternal. Su padre murió cuando Wallie tenía once meses de edad. Esto podría perfectamente explicar por qué fue tan profundamente atraído hacia caminos espirituales dirigidos por eminentes líderes masculinos como Krishnamurti, Ramakrishna, Bapak y Nurbakhsh.

Wallie siguió pintando hasta cinco meses antes de su muerte. En el invierno de 1988/1989, trasladé sus lienzos al cuarto de estar donde trabajaba en sus breves brotes de creatividad. Sus tres últimos cuadros representan, oportunamente quizás, personajes masculinos. *Cantando al caminar* muestra a un hombre joven, con la parte superior de su cabeza convertida en luz mientras camina entre colinas en sombra. *Lao-Tse encarando la muerte* muestra una figura, cubierta con una capucha azul, que contempla unas montañas chinas que se hacen eco de la forma y del color de su capucha. En estos dos cuadros, las figuras se integran con el paisaje, y sugieren la eterna búsqueda de Wallie para fundirse en la Unicidad de la creación. Lo más enigmático, sin embargo, es que en el último cuadro de Wallie (titulado por mí *El círculo completado*) el personaje masculino no está en absoluto integrado en el paisaje que le rodea. Está sentado sobre una roca, y sus brazos alzados enmarcan el orbe del sol poniente. Uno de los primeros recuerdos de su infancia era el de un bebé sostenido en alto estirándose para agarrar lo que pensaba ser una naranja, pero que era en realidad el sol. Este sol se convirtió en un jeroglífico en los cuadros de Wallie, y representa a lo Divino incluso en sus cuadros no abiertamente espirituales. En el reverso de una versión anterior ya destruida de *El círculo completado*, estaba un cuadro titulado *Uno que podría ser santo*, que supondría que Wallie había

conseguido finalmente la Unicidad. ¿Es esta unidad lo que Wallie intentaba ilustrar? Si es así, ¿por qué dibujó el personaje con unos trazos negros tan duros, que sólo sirven para destacar aún más la figura frente a lo que la rodea y a la luz que, a primera vista, parece haber aprehendido? ¿Estaba Wallie señalando deliberadamente el reconocimiento de su fracaso espiritual?

Una tarde, a comienzos de 1989, cerca de la hora en que comenzaba a pintar, encontré a Wallie sentado a la mesa, mirando fijamente a la nada. Parecía taciturno. Cuando le pregunté qué le pasaba, no me contestó inmediatamente, pero al rato dijo: «Ahora me doy cuenta de que toda mi vida espiritual ha sido un error». Incluso insistiéndole, se negó a dar más detalles. Yo no tenía ni idea de lo que había querido decir, pero en un hombre de 90 años de edad que había dedicado casi toda su vida a lo espiritual, parecía una frase trascendente. Me reconfortó al menos que no dijera que su vida como pintor había sido un error, porque para mí, era ahí, en la manifestación externa de su búsqueda interior, extática aunque atormentada, donde sin duda alguna había triunfado.

Wallie era un gran admirador de Jung, y no creo que le importara que resuma mis pensamientos sobre su obra dejando hablar a ese autor. Jung escribió: «Una gran obra de arte es como un sueño, porque con toda su aparente obviedad no se explica sola, y es siempre ambigua; ...para captar su significado debemos dejar que nos modele, como modeló al artista. Conoceremos entonces la naturaleza de su experiencia primordial. Él ha penetrado en las profundidades sanadoras y redentoras de la psique colectiva, allí donde el hombre no está perdido en la soledad de la conciencia, con sus errores y sus sufrimientos, sino donde todos los hombres son llevados por un ritmo común que permite al individuo comunicar sus sentimientos y sus esfuerzos a la humanidad en su conjunto».

¿Cumplió Putnam sus objetivos? Esto es algo, por supuesto, que sólo podrá decir la posteridad. Me gusta

pensar que murió seguro de que sus cuadros seguirían hablando por él.

\*\*\*

Tras pedirle el editor una explicación más amplia del contexto que rodeaba la frase de Putnam —«Ahora me doy cuenta de que toda mi vida espiritual ha sido un error»— se recibió de la autora la siguiente aclaración de las circunstancias que la rodearon.

### Aclaración

No me pareció apropiado al escribir el prólogo del libro de Francis Naumann sobre la obra de Wallace Putnam, explicar los acontecimientos que lo llevaron a su afirmación: «Ahora me doy cuenta de que toda mi vida espiritual ha sido un error», porque no tenía los conocimientos ni el espacio suficiente en ese trabajo, para explicar y tratar adecuadamente las sutilezas del sufismo y del *adab* (cortesía espiritual). Pero en esta revista sobre sufismo, cuyos lectores no necesitan que haga para ellos una exégesis del sufismo, siento que puedo compartir los sucesos que llevaron quizás a Putnam a expresar lo que dijo.

El día que precedió al de esta afirmación sorprendente, había recibido la visita del señor Niktab —uno de los *shejjes* de la Orden muy querido con quién Putnam sentía gran afinidad y cariño. Como Putnam estaba demasiado débil para trasladarse a Nueva York, le había pedido al Sr. Niktab el favor de que se acercara a su casa en Westchester. Aunque el Sr. Niktab no se hallaba tampoco en su mejor estado de salud, accedió, sin embargo, a ir a verle a The Icehouse, acompañado de varios *darwishes* de la Orden.

Putnam había dispuesto en su salón dos sillas juntas, una para él y otra para el Sr. Niktab, en las que se hallaban frente a los *darwishes* que se habían acomodado allí donde habían encontrado un sitio, algunos en el diván y los más en el suelo. Mientras servían el té, el Sr. Niktab, a través de un intérprete, había contestado

muchas preguntas sobre diferentes aspectos del sufismo. Mientras estaba preparando algo de comer, al lado en la cocina, oí sin querer como Putnam comentaba que, aunque él sabía que eso le estaba ayudando, sentía que yo era demasiado insistente cuando le señalaba la forma en que él podía mejorar su participación en las reuniones en el centro sufi. Con el tiempo, me doy cuenta de que él estaba en lo cierto, aunque en aquel momento yo no lo habría admitido.

Durante el primer año que pasé con Putnam, tras mudarme desde California para ayudarlo en su trabajo, me llegó a preocupar el hecho de que en todos esos meses Putnam hubiera tenido solamente dos visitas. Me preguntaba si se había apartado él mismo de los que más necesitaba, sus hermanos y sus hermanas espirituales, al perderse en esos largos monólogos sobre su arte, no sólo cuando los otros estaban intentando meditar, sino aprovechando también cualquier ocasión para llevar la conversación hacia su propia obra. Estas charlas, en parte como resultado de sus años de soledad y debido en parte a su creciente sordera, daban desafortunadamente la impresión errónea de que Putnam no tenía ningún interés en lo que los demás podían ofrecer. Y a mí me parecía que, tras conversar brevemente con él, los demás lo evitaban.

El haber percibido esta situación me enfrentó a un conflicto, porque el haberme dado cuenta de las faltas de Putnam, y no digamos ya el haberlas comentado, señalaba el grave fallo de mi propia evolución como sufi —un fallo más censurable que el suyo. Pero estaba profundamente preocupada por él, porque aunque podía ver que los demás *darwishes* eran educados con él, no buscaban su compañía, y Putnam no disfrutaba de la calidez de unas relaciones amistosas que necesitaba desesperadamente en esos años finales. Al recordar los días en que su esposa Connie vivía y The Icehouse estaba llena de amor, de risas y de amigos, Putnam era perfectamente consciente, y esto le entristecía, de que nadie venía ahora a visitarlo y ni siquiera le llamaban por teléfono.

Después de reflexionar sobre la situación durante varios meses, sabiendo que si se lo decía al Maestro estaría rompiendo el *adab*, compartí al fin mi inquietud con el Dr. Nurbakhsh, y le pedí consejo sobre cómo abordar esta situación. La respuesta del Dr. Nurbakhsh fue que podía expresar mi verdad, pero que debía hacerlo sin apasionamiento. Intenté seguir la instrucción del Maestro, hablando con toda amabilidad y dirigiendo a Putnam hacia los pasajes apropiados en los libros del Dr. Nurbakhsh, pero me doy cuenta con el paso del tiempo de que había sido demasiado persistente en mis esfuerzos.

Esta era la situación que Putnam estaba describiendo al Sr. Niktab. El Sr. Niktab, sin embargo, no le contestó inmediatamente. Pensando que no le había oído, Putnam repitió su queja otra vez. De nuevo, silencio. Al final, desesperado, intentando que lo comprendiese, Putnam dijo: «Mira, ella me atiza con un mazo, ¡un mazo, te digol!»

Tras una larga pausa, el Sr. Niktab contestó: «Mira Wallie, cuando estás amaestrando elefantes, tienes que usar un mazo».

Durante la hora siguiente de visita, Putnam se mantuvo relativamente callado, y cuando los visitantes se hubieron marchado se le veía melancólico. Algo después, aquella misma tarde, cuando le pregunté qué le preocupaba, Putnam me dijo que había creído que cuando fue honrado con la iniciación, eso ya significaba una garantía de iluminación. Sorprendida por su ingenuidad, sólo acerté a pensar que cuando Putnam recibió la iniciación (y eso sucedió cuando él era ya octogenario) podía estar ya sufriendo una pérdida de capacidad mental y no había asimilado la realidad de la situación. Le contesté a Putnam que sospechaba que la mayoría de los *darwishes* eran iniciados porque un Maestro veía que necesitaban ayuda en la Senda, y que no se trataba ni de una distinción honorífica, ni de un reconocimiento de haber alcanzado un estado elevado. También le dije que pensaba que algunos cuya iniciación es rechazada, no son rechazados porque no lo merecen, sino porque

no lo necesitan. Le pregunté a Putnam si creía que todos los *darwishes* del grupo de Nueva York, incluyéndome yo misma, iban a llegar a ser Maestros iluminados, y sólo entonces se dio cuenta de que no era realista pensar en la iniciación como una garantía de iluminación.

La búsqueda por Putnam de la iluminación había sido un largo viaje que había durado, por aquel entonces, setenta años. Putnam había tenido una poderosa experiencia espiritual a la edad de diecinueve años, mientras caminaba en la nieve, y en ella, con sus propias palabras, «había visto simultáneamente la Gloria del mundo y el Infierno del mundo», de un modo tan claro e incuestionable que, en ese momento, no existía nada para él sino lo Divino. El joven Putnam había caído en éxtasis sobre el lago helado, raptado y perplejo, y se había abrazado al hielo.

El triste estado de ánimo de Putnam tras la visita del *sheij* me hacía pensar que se había figurado que la visita del Sr. Niktab —un *sheij* que viene a ver a un *darwish*— era una confirmación del éxito de su larga búsqueda espiritual, y que había estado esperando oír del Sr. Niktab que ciertamente había alcanzado la meta de esa Unidad Divina vislumbrada en Boston tanto tiempo atrás sobre la nieve helada. Putnam expresó su pesimista afirmación acerca de su vida espiritual al día siguiente, tras la comida.

A lo largo de los años, he reflexionado muchísimo acerca de su afirmación. ¿Quiso decir que su creencia de toda la vida —el arte como Camino— estaba equivocada? ¿O que el error había sido su recorrido con cambios constantes de una tradición a otra? ¿O fue una lamentación porque, de haber sido menos ambicioso espiritualmente, podría haber llegado más lejos en la Senda? O simplemente, si el arte era un Camino, siendo maestro en la pintura (algo que Putnam indudablemente era) ¿habría llegado a creer que esta maestría tan difícilmente conseguida indicaba una maestría paralela e igual en la búsqueda espiritual?

Pasaron por mi mente tantas interpretaciones posibles de la afirmación de Putnam que no fui capaz de decidirme sólo por una. Su temprana epifanía, como una lámpara en el amanecer, le había guiado toda su vida, tanto en sus meditaciones como en su obra. Estoy convencida, por nuestro contacto diario, de que percibía verdaderamente lo Divino en la naturaleza, de que era transportado más allá de las palabras por el *samā'* (sesiones musicales), y de que su amor por su Maestro espiritual, el Dr. Nurbakhsh, era profundamente puro, y por tanto, en mi opinión, Putnam no estaba diciendo que lamentaba haberse lanzado al camino espiritual.

Han pasado una docena de años desde que todo esto ocurrió y todavía veo a Putnam con claridad, nagenario frágil, con su barba blanca, con sus manos nervudas, aún bellas, descansando sobre la mesa redonda, junto a la ventana, mientras fuera, un cardenal rojo se posaba en el rododendro y un ciervo de cola blanca pacía en la colina. Cuando le pregunté aquel día qué había querido decir con su declaración de error espiritual, Putnam, aparentemente incapaz de explicarlo más claramente, había permanecido en silencio. De hecho, desde ese día hasta su muerte, algunos meses después, habló muy poco.

Al recordar que la *Conferencia de los pájaros* de 'Attār, era el libro que más le gustaba a Putnam, me pregunto si su angustiada afirmación en The Icehouse señalaba el momento en que finalmente supo que cada uno debe completar el recorrido para saber que era innecesario —lo ilusorio es el sentido de recorrido hacia la Unidad. Y por tanto, cara a cara frente a la Gloria, maravillado y perplejo, el silencio era la única verdad que podía ofrecer.

