

Vicente Rojo: pintar la escritura

Federico Álvarez

Vicente Rojo es un hombre primordialmente interior. Digo “primordialmente” porque, claro, es también un hombre exterior en la medida en que lo es todo ser social. Pero lo suyo es la soledad antes que la relación, la soledad de su interioridad: algo que, aunque pudiera parecer contradictorio en un pintor, le permite, como al músico, *imaginar* valores estéticos con los ojos cerrados. Una cierta timidez, también, si timidez viniera de intimidad y no de temor. Y, en esa intimidad, una pasión serena e intensa, un clasicismo que, como en todo artista de talento, es capaz de negarse a sí mismo, de destruirse, haciendo de la “destrucción de un orden” un objetivo, una meta. Lo ha dicho y lo ha hecho más de una vez, pero ahora que, en su última exposición, pinta cartas a grandes figuras que admira, el respeto al destinatario le hace reunir la más clásica y acaso la más bella de sus muestras.

Podría pensarse que, tratándose de un pintor, esa imaginación es, redundantemente, el reino de la imagen visual omnipresente, y con ello se divorciaría (imagen *vs.* concepto) de toda abstracción conceptual. Es el viejo problema: los artistas (músicos, pintores, escultores, bailarines, actores y actrices) ¿son intelectuales?

Rojo nos da la respuesta aplicable a todo verdadero artista: esa imagen es en él también idea y, en tal medida, todo gran artista es un ideador, un intelectual. (Recordemos la frase tantas veces citada de Leonardo: *La pittura é cosa mentale*). Ahora bien, un filósofo se engolfa, solitario en un mundo de ideas, de conceptos, y esas ideas y conceptos son palabras. Palabras pensadas. ¿Son palabras pensadas las ideas de un artista? ¿Piensa palabras al

pintar o componer? No creo. Esas ideas que él piensa no son ideas verbales como las del filósofo o las del narrador: son ideas sonoras o ideas visuales. Las mentes de Stravinsky o de Klee se ocupaban asiduamente en esas ideas no verbales. Y Cézanne decía: “El contenido de nuestro arte está primariamente en aquello que nuestros ojos piensan”. Pensar con los ojos es pensar imágenes obviamente mentales. Son *ideas-imágenes*. Puede parecer un oxímoron pero está muy lejos de serlo.

La relación entre la imagen y la idea es casi ontológica si hablamos de un artista de excepción. Por eso, también, al igual que Stravinsky o Klee, Vicente Rojo no es un artista “romántico”. Aunque la sensibilidad está en el centro de toda esa capacidad ideadora, me atrevería a decir que hay en ella más inteligencia que sensibilidad, pero una inteligencia de lo sensible. Lo que Rojo inteligencia es lo que su cabeza ve. Y su cabeza no deja de ver calladamente lo que piensan sus ojos cerrados.

Contra todo cuanto se dice, la mudez de la pintura es una maravillosa facultad irrenunciable. La sinestesia de Cardoza y Aragón (“Cuida tu oreja, Vicente, hermano mío”) se refiere, a mi juicio, a la “audición” del ritmo de la pintura, del ritmo del silencio, como el propio Cardoza dice más adelante; no el ritmo sonoro y temporal de la música que suele llevarse la palma, sino el ritmo espacial visual objetivo: las rítmicas pisadas que un caminante deja en la arena: espacio *más* tiempo. Ahí está, en el cenit detenido de este caminante, con una riqueza y una intensidad asombrosas, la mirada de Vicente Rojo.

Es por todo esto por lo que Rojo es un pintor poderoso. En la pintura abstracta, o se es un pintor poderoso

(Pollock, Motherwell) o no se es pintor. En la pintura figurativa se puede ser “pintor de domingo” y hacerlo bien. En la abstracción creo que no, porque ¿qué significa ser un pintor poderoso? Significa, primero, ser un trabajador infatigable. Sólo por acumulación de trabajo se logra cambiar la cantidad en calidad y alcanzar la posesión de una intuición sensible pletórica y dispuesta. (Si para Friedrich Schlegel “la intuición intelectual es el imperativo categórico de la teoría”, paralelamente podríamos decir que la intuición intelectual-sensible es el imperativo categórico de la mejor práctica artística). Segundo: ser, de modo correspondiente, un artista reflexivo. Claro que hay que ser también —acabamos de decirlo— sensible, categóricamente sensible, pero no basta. En la pintura abstracta hay que ser tautológicamente capaz de abstracción. Hay que ser un intelectual: dar intención pensada a la línea, al color, a la estructura; a la emoción. (Pintar pensando —talento más entendimiento. Prohibido improvisar. Recuérdese el *dictum* de Eric Kleiber: “Los enemigos del arte son la improvisación y la rutina”). Y tercero (aunque bien sabemos que es una condición relativa, ancilar), saber, consecuentemente, escribir. Cada vez más, a todo lo largo de la Historia, la pintura y la música se acompañan con ventaja de la palabra. No hay que olvidar que es el único sistema interpretante.

Todo artista, todo ser humano inserto en la vida social, debería escribir bien (en nuestro tiempo Mondrian, Malevich, Kandinsky, Delaunay, Klee, Picasso, etcétera, manifiestan su inteligencia no sólo del modo directo e inmediato, que es el de la pintura, sino también de la manera mediata, abstracta y, en este caso, repito, ancilar, que es la autoconciencia escrita).

Se trata de una autoconciencia hacia dentro, a infinita distancia de cualquier explicación, descripción o ecrasis. Decía Voltaire: “La piedra de toque del poeta es la prosa”, cosa que muchos poetas olvidan y que otros muchos magistralmente practican. ¿Qué tienen los poetas que no tengan los pintores y los músicos? El uso privilegiado del lenguaje. En una cierta medida, y no de modo inexorable, la piedra de toque del pintor abstracto es la escritura, su expresión verbal. Puede parecer una disminución de la vivencia autoral estrictamente artística pero, por el contrario, es muchas veces su renovada vivencia interior. Rojo es un escritor muy capaz. Es decir, un excelente pintor que escribe muy bien. Es una faceta que se le conoce poco porque apenas publica nada (y es que hablo de escribir, no de publicar). Pero, cuando lo hace, pone la marca de una indudable capacidad de concentración. Y ahora —última de sus exposiciones de la serie “escrituras”— pinta cartas, utiliza la “caligrafía” seductora de su penúltima exposición, para escribir cartas. ¿No es la caligrafía (*kalos*, bueno; *grafos*, escritura) una abstracción?

Entre compositores se habla a veces de una denominada “caligrafía estilística”. Y es que, cuando componen sobre el papel pautado, algunos compositores tienen mejor “letra” que otros. Hay así partituras originales que adquieren, en efecto, un valor visual, estético, derivado de esa cuidadosa individualidad caligráfica del compositor; y otras en las que la compulsión creadora convierte los pentagramas en hileras de rayones aparentemente descompuestos.

¿Y entre los pintores? Se habló en otro tiempo de “abstracción caligráfica” cuando el pintor exhibía un cierto estilo preciosista, metódico, en el que se podría adivinar la herencia del arabesco, de la escritura cuneiforme, de las pictografías o de cierto geometrismo lineal o diminutamente figurativo que parecía nacer de una intuición de lo secuencial, en cierto sentido, pues, temporal, o de variaciones sistematizadas de manera relativamente arbitraria en el espacio. Pero yo siempre tengo una vieja reserva cuando veo que, en las artes (uso el plural, porque si no —ante el mal uso de tantos ensayistas— parece que estoy hablando sólo de pintura), ciertas categorías viajan de unas a otras borrando los perfiles que le dan identidad. Confieso, pues, que sólo excepcionalmente comulgo con híbridos mediáticos: pintura musical, escritura plástica, poesía escultórica, arquitectura poética, etcétera (Tarkovski, excepción genial: “¡esculpir el tiempo!”). Por eso, cuando Vicente Rojo me dijo contento que iba a iniciar una serie de sus pinturas bajo el rubro de “Escrituras” le dije embromándolo: “El pintor pinta, no escribe”. “¡Ya verás, ya verás!” me contestó. Y hemos visto, en efecto, dos muestras ya de la serie, como siempre en él, de nuevo innovadoras, llenas de sencilla brillantez, talento y belleza. E ideas.

Vicente Rojo había empezado su carrera de pintor, después de su primera etapa figurativa (que yo siempre añoro), con un abstraccionismo (los “Presagios”) compacto, grávido, serio, casi solemne (se trataba de los angustiosos presagios que conformaron el trágico patetismo de la cultura mexicana), con pocas figuras geométricas cargadas de materia (si la memoria no me es infiel), sobre fondos oscuros. Luego, su pintura fue adelgazándose y dinamizándose desde dentro, perdiendo gravidez, aligerándose y, al mismo tiempo, dando contenidos menos precisos, más ambiguos, pero sumamente expresivos dentro de su estricta riqueza formal. Cada pocos años nos deparaba siempre una sorpresa *in progress*... Todo se constituía en *obra*. No era posible semiotizarla, textualizarla; no podía haber aquí “muerte del autor”; detrás había un creador reconocible, un estilo de gran imaginación y riqueza.

La escritura nos dice cosas que calladamente escuchamos. Lo de Quevedo, tan repetido: “escucho con los ojos a los muertos”. Y lo de sor Juana: “Óyeme con los ojos, / ya que están tan distantes los oídos...”. El



medio de la pintura sustituye esas cosas oídas con la vibración del color; en el caso de Vicente Rojo, con una “frecuencia” media, con una intensidad sobria. Buen gusto, para luego, en ocasiones, romperlo y salvarlo. Elegancia, imaginación, equilibrio, destrucción y preservación...; y no cesar. Todo un dialéctico de la pintura.

¿Qué hace Vicente Rojo cuando pinta sus “escrituras” y sus “cartas”? Lo inmediato y fácil es decir que usa esas palabras metafóricamente, que esas pinturas no son escrituras, pero que a todos nos parece un gran acierto llamarlas así. Las perlas de tu boca no son perlas, pero entendemos y aplaudimos al poeta que lo dijo por primera vez. Como el poeta, Rojo ha inventado un nuevo valor de su pintura al convertirla en una nueva manera de “escritura”. Digamos que, al ver estas “cartas”, oímos en sus trazos calígrafos el rasgueo mudo de su pincel-pluma. Es decir, una escritura, por supuesto, de pintar: imagen visual que acaso se agobia en su silencio, pero que no pretende hacerse oír. Porque, ¿qué diría sino lo que se ve? ¿No componían los músicos románticos “canciones sin palabras”? Pues Rojo riza el rizo: pinta “escrituras sin palabras”. “Una escritura que no busca ser leída”, dice Verónica Volkow, en su inteligente y bello ensayo publicado en el catálogo de la exposición anterior (“Escrituras”). Y en el de la nueva y última (“Correspondencias”) Alberto Blanco habla muy atinadamente del “eco”. En efecto, en estas cartas hay un eco de la correspondencia entre el pintor y el destinatario. ¿De dónde sale este eco? Si pudiéramos concebir al icono como un no-signo, yo me atrevería a decir que hay en algunas de estas “correspondencias” una subrepticia iconicidad no codificada (el código va, en última instancia, por dentro, y sólo por dentro, del pintor). Las palabras de Cardoza que líneas arriba empezaba a citar: “la veo como música, la escucho como pintura” podrían haber sido el epígrafe de esa serie. O, con alguna distancia, las de Valéry: “*Dans le poète, / L’oreille parle, / La bouche écoute. / C’est l’intelligence*”.

Viendo estas líneas “escritas” de Rojo, esas cadenas de color, se me agolpan las ideas en la cabeza. Perdóneme el lector si me deslizo de nuevo, acarreado por esa idea del eco y del icono, hacia aburridos aspectos teóricos y los retomo a la vista de la vivencia concreta. Escribir es pensar, dijimos poco más arriba; las palabras —repetimos— se encadenan unas con otras al ritmo del pensamiento y adquieren sentido. ¿Y al pintar? Si no hay palabras en la pintura, ¿qué “escribe” Rojo? Los semióticos discuten hace años sobre si las artes no-verbales son o no sistemas de signos. La lengua (la escritura) significa, pero ¿significa el arte? ¿Se pintan significados? A veces, sí. En una tabla medieval la paloma *significa* “espíritu santo”; en la pintura de Picasso *significa* “paz”. Son signos, iconos. También en la obertura *1812* de Tchaikovsky, las notas de la Marsellesa insertadas en ella *significan* (icono musical) la invasión de Napoleón en aquel año. Pero en la inmensa mayoría de la pintura moderna y contemporánea, y más si es abstracta, la cosa se complica. Rojo puede llamar a sus cuadros “Lluvia sobre México” y Joaquín Gutiérrez Heras “Los cazadores” a su poema sinfónico. Pero si nos empeñamos en ver y oír en ambas obras el significado de esos títulos, fracasaremos o nos engañaremos. No tienen significado pero tienen sentido. Las sentimos como pintura y como música, no como discurso. Forster, el gran novelista, decía que gozaba infinitamente la obertura *Coriolano* de Beethoven hasta que le dijeron “lo que significaba”. Empezó entonces a dejar de gustarle porque, al oírla, se entrometían los supuestos significados verbales. Aviados estamos si pretendemos buscar las letras que se esconden en las “escrituras” y “correspondencias” de Vicente Rojo. Entonces, ¿por qué titularlas “escrituras”? Hay ciertamente una semejanza. Quien a la vista de los cuadros de la primera exposición de la serie no conoce el título de la muestra, podrá decir: “Parece una escritura”, y podrá seguir afirmando: “es como una escritura pintada”. Aumentaría, acaso, su interés al pasar de una “escritura” a otra. Pero nunca sería tan inge-

nuo, según dice Verónica Wolkow, como para pretender leerlas. Cuando uno ve una frase escrita en húngaro, pero no conoce la lengua, sabe que aquellas palabras tienen significado, pero no puede descubrirlo porque no conoce el código. El visitante a la exposición de Rojo sería igualmente un insensato si, como en los códigos estudiantiles secretos de la secundaria, pretendiera descifrar el código de su “escritura” para descubrir significados escondidos tras sus pinceladas. No. ¿Lo diré?: no es un lenguaje, aunque tantos hablen una y otra vez del lenguaje de la pintura, del lenguaje de Renoir, etcétera. La pintura es una disciplina artística autónoma y, aunque tenga muchas veces, acaso siempre, no pocos valores extraestéticos perfectamente legítimos e incluso, a veces, fundamentales, debe verse ante todo en su mismidad: como pintura.

Gran problema: la pintura es en primer término imagen visual, y la imagen es imaginación, sensación, percepción, y puede ser emoción, expresión, goce, vivencia... y todo ello junto. La escritura, por su parte, es, ya lo hemos visto, significado, concepto, y puede ser todo lo demás que aducimos para la pintura; pero hay que conocer un código y leer descodificando. Pedir un kilo de tortillas no es igual en español que en inglés, y si no sabemos alemán no entendemos los versos de Goethe. Pero ingleses y alemanes no necesitarán saber español para gozar *Las Meninas* o las “escrituras” y “correspondencias” de Rojo (es obvio que la música, y cualquier otro arte, obedece a la misma condición). La pintura, como la música, es directa e *inmediata*; no necesitamos, para sentirla y pensarla, eso que en la escritura es consustancial con las palabras; un *código* que, por su imperiosa necesidad social, es lo primero que nos enseñan nuestros padres desde niños.

En estas “escrituras” de Rojo la sobredeterminación formal de casi toda su obra anterior se aplica a una nueva sobredeterminación aparentemente más estricta que nunca, la cual se reduce a la línea recta o a la cuadrícula, y a una reordenación sobre ellas. O encima o debajo de ellas, de “letras” encadenadas. Sobre el ejercicio constreñido de todo diseñador tipógrafo (nombres de una tradición que Rojo conoce muy bien: Aldus, Caslon, Bodoni, Baskerville, Garamond...) el pintor goza en inventar un “alfabeto” infinito en el que no hay nada fijo. Cada “letra” es la de *otra* “escritura”: una escritura sin referencias, “despojada de sentido semántico”, dice Verónica Wolkow. El artista nos obliga a entrar en el reino de las comillas, una y otra vez, al mencionar el rubro de estas dos sobresalientes exposiciones. Su letra no es letra y su escritura no es escritura. Haga usted la prueba. Dibuje una línea recta sobre una hoja de buen papel y escriba encima de ella, o debajo o arriba de ella, otra línea que finja una escritura, casi una taquigrafía, en la que no se reconozca ninguna letra. Hágalo con buen gusto, con come-

dimiento, guardando un cierto ritmo no evidente, y coloreándola después con semejantes virtudes. Habrá seguido, en cierta medida, el *modus operandi* de Vicente Rojo. Luego compare su “escritura” con la de Rojo y comprenderá la distancia que hay entre un pintor de genio y el naufragio de quien se tira al agua sin saber nadar. Lacan se hubiera sentido feliz: significantes sin significados. Pero no hay tal porque aquí no hay, ni quiere haber, signos. Hay pintura hecha sobre un *asunto* ordenador, incitador, que va retrocediendo a medida que la pintura avanza.

En uno de sus notables ensayos sobre Pollock, Hubert Damisch dice que algunos trazos de este pintor están más cerca de la *caligrafía* que del *diseño*. Quiere decirnos que en realidad no hay dibujo (salvo, tal vez en una primerísima etapa de la creación personal), y que el *dripping* funciona como una caligrafía. No estoy seguro. Sería, en todo caso, una caligrafía compulsiva, repentista, como la de los compositores que luchan entre la velocidad de la imaginación y la lentitud de la mano. Escritura de taquígrafo que trata de no perder ni un acento del indetenible flujo de la imaginación. Recordando a los surrealistas lo dice Damisch también: “escritura automática”. Y yo añadiría “cadáver exquisito”. En Rojo no hay nada automático ni dejado al azar.

Si no conociéramos la obra de Rojo, pudiéramos quedarnos aquí, en el momento en que el péndulo está en su ápice clásico y el pintor se encuentra bajo la seducción de lo perfecto. Pero ya mencionamos su dialéctica negativa, su clasicismo tachado. Sus “escrituras” (y también algunos de los “mensajes” escultóricos de la segunda muestra) pronto empiezan a perder su ortografía, y rompen sin fragmentarla esa seductora secuencia multicolor. La luz pasa por ese prisma sorprendente que es el alma sensible-intelectual de su impresionante capacidad pictórica, y nacen algo así como las anti-escrituras. No sería Vicente Rojo si se hubiera detenido en aquella excelencia profesional y se hubiera conformado con la belleza sola de su diseño formal. Empiezan, rampantes, sus faltas de ortografía y su humor. Se acabó el niño aplicado. Aparecen oscuridades y reflejos, trazos que hieren, formas insólitas que avejentan la luz, burbujas que corrompen la perfección primera, líneas, antes claras, que se hinchan desde fuera o desde dentro (¿yuxtaposición?, ¿palimpsesto?), manchas calculadas que al crecer adquieren una identidad precisa y necesaria. No es Bacon (aunque sea Bacon uno de los pintores que reciban su reverencia en un “mensaje” de buen humor). Aquí, la destrucción del orden no da paso a una entropía purulenta y sangrante; hay un punto en que el desorden se detiene, un punto crucial que el pintor conoce: el punto en que el desorden encuentra su verdad y triunfa sobre sí mismo, y en el que la “escritura” desaparece para ser sólo asombrosa pintura.