

Lelia Driben

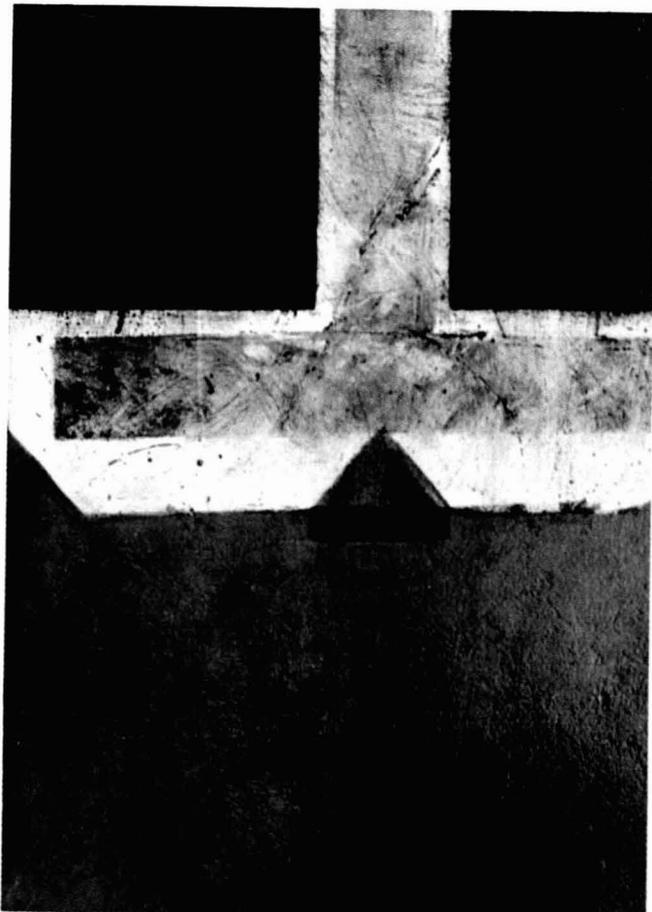
VICENTE ROJO: SEÑALES VUELTAS SOBRE SI MISMAS

En una entrevista reciente Vicente Rojo cuenta que el primer recuerdo de su vida coincide con el comienzo de la Guerra Civil Española. Tenía entonces apenas cuatro años: “Yo lo veía todo a través de la ventana de mi casa (...) se me aparece una imagen muy (...) nítida plásticamente: los camiones que pasaban con gente (de la resistencia) cantando o gritando mientras enarbolaban armas y banderas. (...) Los tonos dominantes eran amarillos, rojos, morados...”

¿Se trataba de una *señal*? ¿La *marca* casual de un destino que por entonces se anunciaba trágicamente con colores? Lo cierto es que en aquel momento, una ventana develaba la primera visión que registra la memoria de Rojo y Rojo estaba detrás de esa ventana que lo separaba y lo unía a esa visión. ¿Qué es un cuadro? Su formato puede ser un rectángulo abstracto y una ventana abierta hacia sí misma, a su propio interior en el que una línea, un trazo, el juego de colores, una zona texturada y otra desnuda, constituyen la expresión metafórica de una compleja cadena de imágenes y experiencias que entrelazan lo que Rojo llama “la fiesta y la tragedia”, su vivencia subsumida en el recuerdo.

Entre esos años infantiles y la actualidad, hay una historia llena de sombras y terror hasta 1949, momento en el que el pintor llega a México. Y a partir de ahí la lenta reconstitución y la práctica del diseño gráfico, el dibujo y los inicios en la pintura con cuadros figurativos que conformarán un primer período. A posteriori vendrá la serie de los “Presagios” en la que se disuelve toda representación para dar paso a las formas abstractas.

En la actual exposición del Museo de Arte Moderno nos encontramos con cuatro series. En orden cronológico: “Señales”, “Negaciones”, “Recuerdos” y “México bajo la lluvia”. Una colección de obra gráfica —de la que remarcamos las “Señales en el país de Alicia”— completan la muestra. Un gradual despojamiento de imágenes objetuales del mundo exterior, formas y emociones se observan en este conjunto. Para analizarlo es preciso remontarse a los trabajos del comienzo —ausentes en esta retrospectiva— en los que, aunque transformada, aún existía la figura humana; entre las formas de la pintura y las formas de la realidad exterior a ella se daba, un vínculo y un diálogo, justamente a través de la figura humana si no directo por lo menos datable. En la serie de las “Señales”, en cambio, la figura desaparece y dicha desaparición es un salto al vacío que Rojo atenúa tomando un elemento intermedio, la señal, que pertenece a uno de los códigos de comunicación inventados por la sociedad en la que la obra se inserta. A partir de esa incorporación lo que se establece es un lazo más indirecto con dicha sociedad: se trata de un sistema, el de la pintura, que habla con otro sistema, el de las señales (uno de los varios que existen), ambos componentes de la cultura que esa sociedad produce. Y la señal alterna



Señal 2. óleo 1966

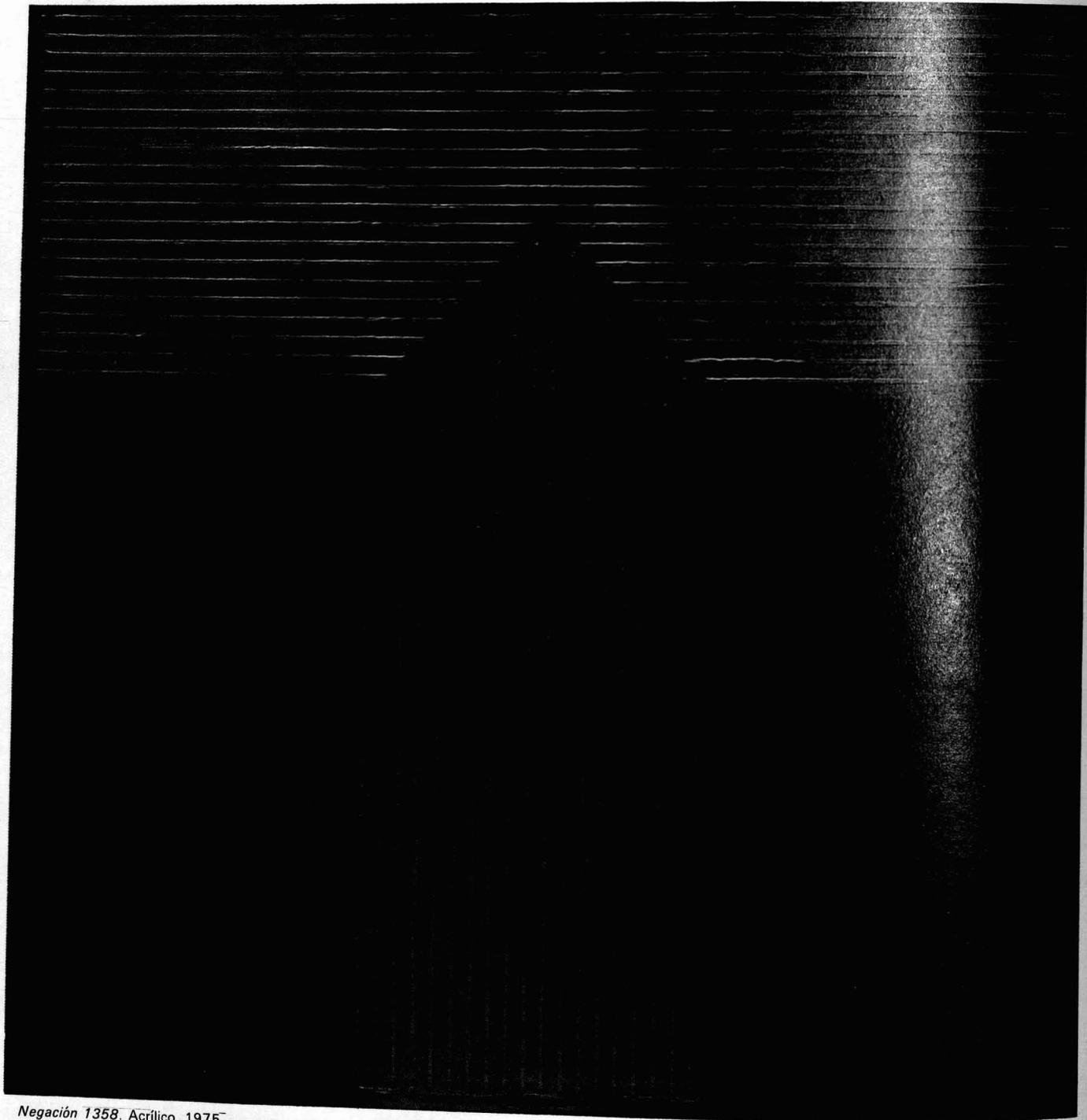
con la marca —esos desordenados trazos que viven adentro de las señales o en íntima proximidad—, marca que puede ser huella, la huella de una pulsión humana.

Tal recurrencia a rasgos de sistemas de comunicación continúa en la serie siguiente —la de las “Negaciones”— en la que el artista toma una unidad mínima del código de la lengua, perteneciente a lo que constituye un elemental esqueleto de ese código, el alfabeto. ¿Por qué la letra T para trabajos que se proponen como negaciones? Veamos: de todas las letras que posee el abecedario la T es una de las pocas que no puede tomar una forma redonda, una de las pocas que tienen líneas rectas y de ellas la que mejor se adecúa, compositivamente, al formato del cuadro (lo cruza, lo secciona, no lo repite escalonadamente como podría hacer la L). Hablábamos del despojamiento de la emotividad y de la anulación de la figura que se opera en la obra de Rojo; pues

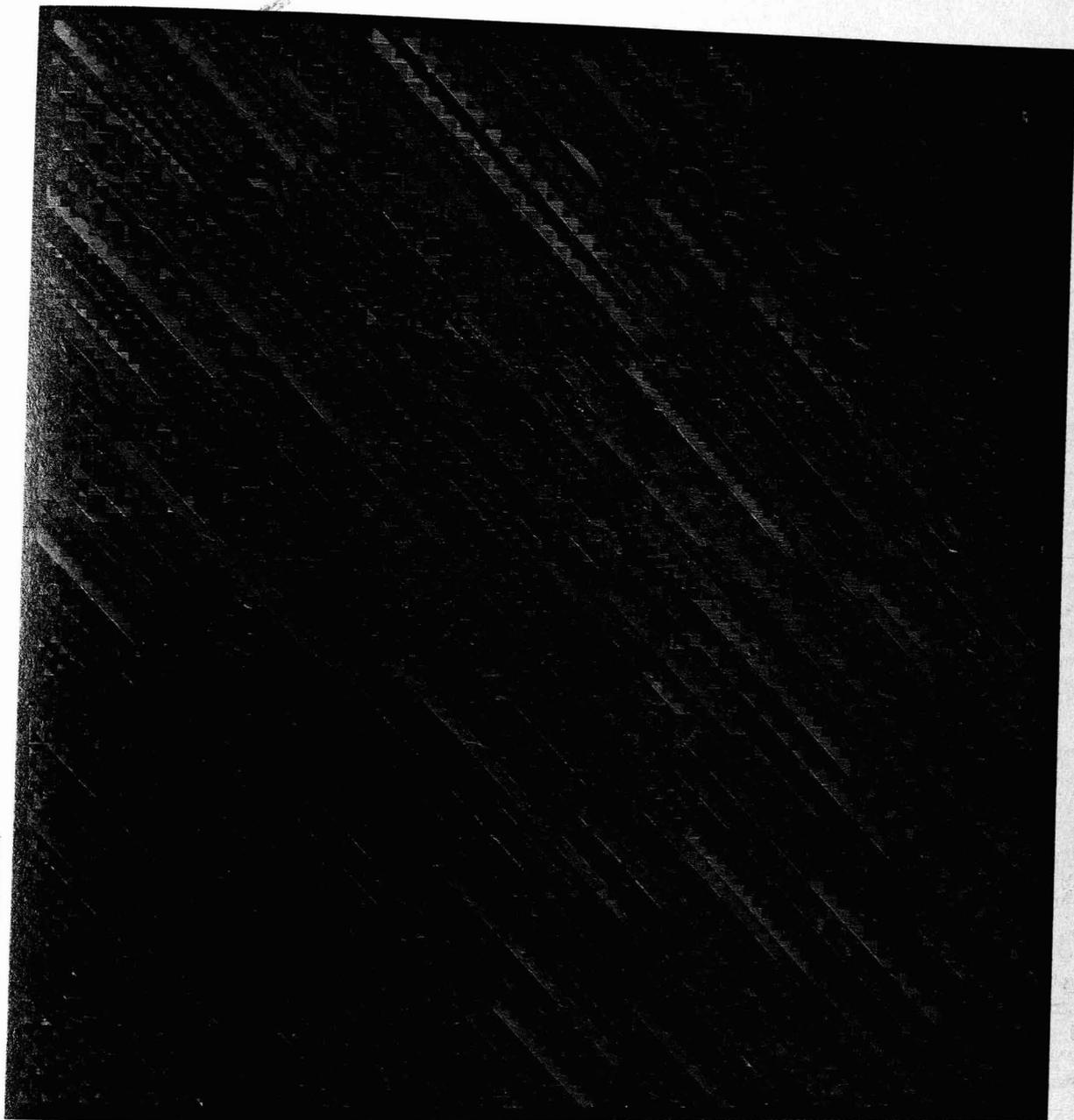
bien, se sabe que las líneas redondas o curvas son sugerencia de sensualidad y el último vestigio del cuerpo que conserva la pintura abstracta. Asimismo, la letra T no contiene líneas en diagonal y la diagonal, si se quiere, es una instancia intermedia entre la curva y la recta; o más exactamente, las diagonales contribuyen a dinamizar un esquema compositivo. Y volvemos a la pregunta anterior: ¿porqué la T para las "Negaciones"? Lo que se niega —negación que lleva implícita una afirmación de lo negado y del cuadro como realidad autónoma— es lo afectivo visible, la facilidad de formas generales atractivas por su capacidad de despliegue y movimiento, el mínimo eco de la presencia humana. La superficie pintada escamotea esa presencia, la vuelve ausente, abandona todos los objetos (su representación) que convencional-

mente la rodean, conserva como único sobreviviente a la T que, por otra parte, es un componente tan abstracto y arbitrario como cualquier otra línea de la tela. La anulación de toda referencialidad constituye a la obra y es su existencia lo que, por oposición, por contrapartida, afirma aquéllo y aquellos que están fuera de ella.

Por otra parte, dentro de los dos brazos de la T frecuentemente hay rombos, círculos, medias esferas, estrellas, formas que parecen flores u hojas de trébol, segmentados por líneas horizontales y verticales que componen cuadros sucesivos. Son dibujos geométricos que por su ordenada disposición se asemejan al tablero de un juego de niños. Vale decir: el diseño se impone, transforma todos los posibles significados en una cuestión lúdica y formal. Y aquí se introduce otra



Negación 1358. Acrílico, 1975

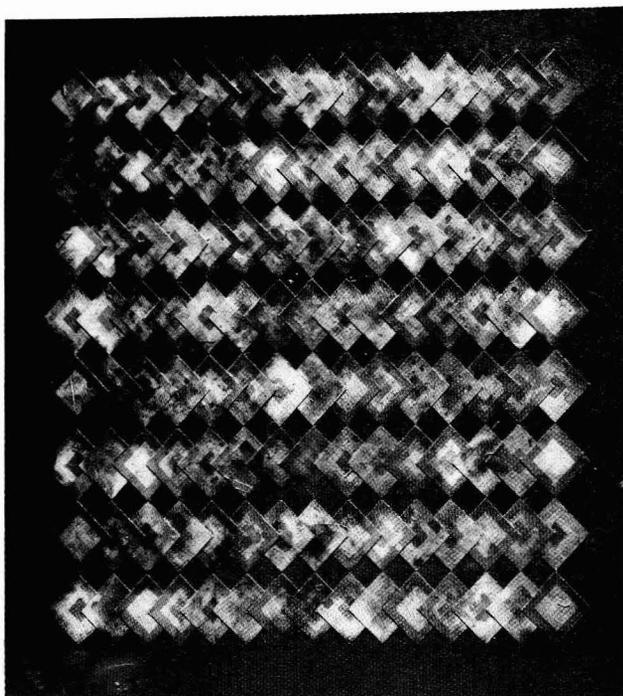


lectura de primera importancia que proponen los trabajos de Vicente Rojo. Si por un lado la señal y la T pueden ser considerados respectivamente como la parte significativa de un signo y una mínima unidad del código de la lengua, que emergen como rastros indicativos, intermediaciones, cables a tierra que echa la obra; por otro lado, forman parte de una retórica que es, sin duda, punto de partida en el proceso de elaboración de este artista: el diseño gráfico. El diseño es una especie de telón de fondo en todos estos óleos. Desde ese lenguaje la pintura avanza y se estructura según sus propias reglas. Pensemos: un letrero está dirigido a comunicar un determinado mensaje; en él el conjunto de las señales cumplen un objetivo preciso, el de comunicar tal o cual cosa, sin intermediaciones; igualmente, la portada de un libro posee indicadores de lo que conforma al libro: está el nombre del autor, el título, la editorial, un dibujo o reproducción alusiva; todo ello compuesto plásticamente en la superficie de la portada. Por el contrario, las señales de los lienzos de Rojo no funcionan como indicadores en el mismo sentido; conservan algo de la estructura del cartel en la medida en que se pre-

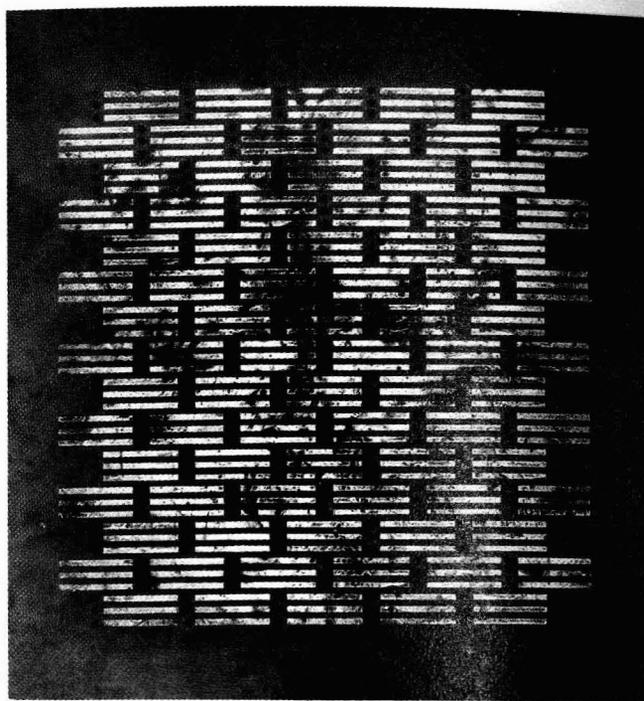
sentan como focos centrales de atención, pero dirigen su vértice al espacio vacío y se vuelven sobre sí mismas; fundan, en síntesis, su ambigüedad, su condición de formas artísticas que generan su propio contexto de relaciones con la materia, el color, la grafía, todo aquello que constituye la estructura del cuadro.

Los "Recuerdos": parodia de una escritura

Toda la serie de las "Negaciones" presenta múltiples variantes. Hay superficies en las que la T se diferencia del plano de fondo mediante un tratamiento que uniforma la materia en este último y concentra el dibujo y el trabajo cromático en las franjas de la letra. Así, dicha área expande círculos contrastantes que se tocan entre sí, se llena con los mencionados juguetes geométricos o posee rayas que producen virtuales vibraciones. En otras telas hay cubos de colores cálidos y variados, cubos texturados, puntos, cruces o líneas. Un asomo de desorden despunta en la chorreante T grisácea de la negación número nueve. Otro grupo prolonga el juego textural



Recuerdo 101. Oleo, 1976



Recuerdo 1427. Oleo, 1979

o el efecto óptico hacia todo el campo del cuadro. La negación número 38 insinúa apenas la T con escasos círculos tenuemente rojizos sobre un fondo gris. Por último, entre el interior y el afuera de esa forma principal hay a veces contrastes de color y otras un mismo tono. Es decir, la gran letra se perfila nítidamente y se desdibuja, aparece y desaparece. Preanuncia, así, la clausura de formas que se despliegan concretando áreas amplias, líneas que cruzando el espacio lo dinamizan aunque sea mínimamente y ofrecen diferencias de color, matices de éste y texturas. Un diseño, en suma, que ofrece a la mirada un recorrido dispar, la diversifica hacia una y otra zona de la tela. Un diseño al que el espectador aún puede asirse, encontrar cierta tregua.

Ese nexa se obtura en el sub-conjunto de los "Recuerdos". Allí un bloque macizo y muchas veces en relieve forma un cuadrado superpuesto al plano posterior, del que asoman los cuatro bordes como si fuera un marco. Y en el interior de ese bloque se aglomeran, perfectamente ordenados, líneas, rombos, cruces y cierta texturación. Aquí la mirada no puede espontáneamente saltar de un lado a otro, por el contrario, tiende a quedar detenida en la espesa zona cuadrada que se roba casi todo el campo del lienzo. Pero tiene otra posibilidad, la de transitar en líneas horizontales sucesivas, sobre todo cuando la red central está hecha con líneas o pequeños trazos. Y es en esos casos cuando, por su sutil apariencia de estructura sintagmática, dicha red puede ser vista como una parodia de escritura. Escritura que antes que componer descompone sus signos o no los realiza, se queda en la huella, en la marca; y de ese modo, desde el contexto de la pintura, del cuadro pintado, se recupera el aspecto gráfico, visual, corporal de la escritura, su trazado abstraído de sus significaciones.

En la primera parte de esta nota señalamos que junto a la gradual reducción de los rasgos figurativos y del manejo de formas amplias que hemos explicitado, la obra de Rojo anula paulatinamente las sensaciones fuertes que produce determinado tratamiento de la materia. En su lugar va ganando

terreno cierto juego, sensaciones de aire abierto, de serena simetría.

Retornemos a las señales: ¿un cúmulo de luz abierto en la extensión vacía de los azules, los morados y los negros?, ¿eso son esas flechas que aparecen abajo, en el centro o cercanas a la frontera superior del marco en uno y otro oleo? Sí. Y son también un polo que atrae la mirada y concentra en su textura tonalidades diversas y trazos de anárquica grafía. Por allí emerge, asimismo, alguna línea ondulante. En el ajustado esquema compositivo de estos cuadros la zona de las señales es un punto de desorden, puertas que la materia abre para liberarse y cerrarse a un tiempo, puesto que sólo puede explayarse entre los límites de su propia forma, afuera está la superficie uniforme y oscura que, por rebote, la regresa a sí misma.

En cambio, por su carácter de sostén plástico, su modo tenue de diferenciarse del espacio de fondo y, sobre todo, con su exacta simetría, antes que tensar la emotividad la T consigue equilibrarla, la deja respirar en una atmósfera que se concreta, a menudo, en colores claros y transparentes. La aspereza, la anarquía, son substituidas por el movimiento de tonos brillantes en las negaciones ópticas o por el juego de entretenimiento que provocan las pequeñas formas geométricas.

Finalmente, en "México bajo la lluvia" Rojo recupera la diagonal. En la pintura renacentista esa línea constituía un elemento decisivo en la composición del cuadro, pero sólo existía en relación, en estricta dependencia con la imagen y sus personajes; pasaba por detrás, por delante, confundándose y mezclándose con objetos y figuras humanas. Aquí, en cambio, se convierte en el motivo de la obra, es su protagonista. A través de la diagonal y su efecto óptico, sus múltiples tonalidades fusionadas, sus transparencias, se rearma la emotividad. Y, como si en una trayectoria elíptica retornara la ventana de la primera visión infantil, el cuadro recorta un fragmento de esa lluvia que cae y entrelaza el complejo tejido de la memoria de su autor.