



Fervor de la pintura

Juan Manuel Bonet

Fervoroso practicante de la pintura el uno, y fervoroso defensor de la misma el otro, Enrique Larroy y yo, que tenemos casi la misma edad, nos conocimos en 1973, en una época en que ninguno de los dos habíamos cumplido los veinte años, en que la teoría y la práctica, como se decía entonces, subrayaban la dimensión tautológica de ese arte, recurriendo a aquello tan redundante de la "pintura-pintura". La política, "gauchiste", por supuesto, lo impregnaba todo en aquella España, incluso la abstracción, y más en la Zaragoza telqueliana de Broto y compañía. Nuestro encuentro no tuvo lugar allá, que uno todavía no frecuentaba la capital aragonesa como lo haría con cierta asiduidad durante la década siguiente, sino en otra ciudad norteña, León, donde por aquel entonces un gran poeta bastante mayor que nosotros, y del que apenas se hablaba todavía, Antonio Gamoneda, convocaba, en una sala significativamente llamada "Provincia", una Bienal de arte, y las discusiones adjuntas a la misma y que dado el contexto español al que acabo de hacer referencia, no podían no ser tumultuosas, aunque terminarían en torno a una liebre con patatas. Poco tiempo después en 1975, Daniel, galería madrileña próxima a la Plaza de la Cibeles, y hoy desaparecida, donde se había visto la pintura de Luis Gordillo, Jordi Teixidor, Gerardo Delgado, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta o Carlos Franco, entre otros, presentaba el primer conjunto de obras de Larroy que tuve ocasión de contemplar, conjunto sobre el que publiqué una breve nota en el boletín Solución. Llamaba la atención, en aquellos lienzos, o en el que el mismo año fue incluido en la importante colectiva Buades Diez abstractos, el modo que tenía su autor de combinar el espíritu de sistema, y no ya la ironía, sino el humor más corrosivo; en efecto, en aquellas superficies coexistían una cierta poética muy de aquel momento, poética austera, "pintura-pintura", e inesperadas referencias al mundo, tan sevillanamente folklórico, de los Lunares, que daban título a aquella muestra, como lo habían dado también a la celebrada el año anterior en la Galería La Gavia de Gerona.

Han pasado más de veinticinco años desde entonces -"ça ne nous rajeunit pas", que dirían en Francia-, veinticinco años durante los cuales la obra de Larroy se ha afianzado, se ha visto en diversos espacios zaragozanos - recuerdo de un modo especial su magna exposición de 1987 en el Palacio de Sástago, puesta bajo el signo del paisaje, mientras en cambio no pude visitar la

que en 1994 tuvo por marco el Monasterio de Veruela- o madrileños -la Galería Sen de 1981 y la Fundación Valdecilla de 1983, en sendas colectivas de grupo, y en 1994, individualmente, la Galería 57, veinticinco años que han transcurrido para él principalmente en su ciudad natal, aunque ha habido también muy provechosas estancias en Madrid -su Casa de Velázquez, bajo bandera francesa y Roma -ese lugar maravilloso, de especial encantamiento, que es nuestra Academia-, y en 1989 una individual en la Galerie Diálogo de Bruselas, veinticinco años que pese a algunos episodios colectivos, como entre 1975 y 1979 el todavía muy militante CPZ (Colectivo Plástico de Zaragoza), y a ciertos lazos con otros miembros del gremio -de Sergio Abraín a Vicente Villarrocha, pasando por Dis Berlín-, han sido principalmente de trabajo en solitario, veinticinco años durante los cuales por mi parte he seguido esta obra en la distancia, pero siempre desde la amistad, desde la admiración, y desde una cierta complicidad, desde una cuantas convicciones tácitamente compartidas, entre ellas la de que no sólo es posible, sino que es necesario, que sobreviva el viejo arte de la pintura.

Entre *Bambalinas* -así de gráficamente titulaba la exposición de Veruela-, se han abierto paso, en el Larroy de los años noventa, una radicalidad y una pureza geométricas, casi minimalistas, que venían a ser si no negadas, sí puestas en entredicho, al igual que sucede con Peter Halley, por un muy especial sentido del color, un color ácido, irritante, malvado, de procedencia tal vez pop, y también por el recurso a ciertos artificios o "trompe-l'oeils" que evocan el cubismo, entre los cuales cabe mencionar el material que da título a *La casa de formica* (1994), y sobre todo la bambalina, la cortina teatral, la definición de un escenario. Entre las mejores realizaciones del pintor hay que mencionar *Munté* (1994 también), un lienzo de gran formato, rotundo, memorable, que logré incorporar a la Colección Argentaria, de la que yo era por aquel entonces asesor, y a cuyos responsables les di noticia de su presencia en la mencionada individual de la Galería 57.

Cuatro años más tarde, otro lienzo de gran formato, *Colorímetro impermeable* (1998), me recuerda, desde su título mismo, a las viejas vanguardias, a las que nunca terminaremos de interrogar. Por lo tubular de la extraña estructura geométrica verde que destaca en su parte izquierda -una estructura que vuelve a hacer acto de presencia en *Proyecto* (1998 también)- lo asocio con algunas realizaciones cruciales de Fernand Léger, de Iván Puni o del Jean Hélion constructivista. También con un cierto Luis Gordillo, y cabe recordar en ese sentido el feliz momento de fortuna crítica que conoce el teórico del "espacio-tortilla", más entre los abstractos que entre los figurativos, y tanto dentro como - y esto sí que es nuevo- fuera de nuestras fronteras.

Si subrayo *Colorímetro* y si menciono al Luis Gordillo que hoy interesa en Nueva York, es porque me parece el quid de la cuestión, en este Larroy fin de siglo, próximo expositor en Lausín & Blasco, una de las salas privadas más espaciales de Zaragoza, radica en su capacidad, patente ya en la época de los Lunares, y demostrada una vez más aquí, para algo tan gordillesco como es el salto mortal, sin red, quiero decir, para conciliar provechosamente contrarios, para salir airoso de situaciones en las que otros no sólo no sabrían desenvolverse, sino que naufragarían.

En la música de Erik Satie hay canciones infantiles o ragtimes. En las obras *merz* de Kurt Schwitters hay tickets de tranvías o mapas de ciudades de la Europa de los tranvías. En los versos de Frank O'Hara hay ruido de las avenidas de Manhattan. La pintura del Enrique Larroy fin de siglo, asiduo collagiste, sabe de estas contaminaciones. También en ella hay, aunque no se aprecie a simple vista, canciones, tranvías, avenidas, vida, en definitiva. Con sus verdes esmeralda, sus azules ultramar, sus naranjas butano y sus amarillos ácidos, con sus lunares de siempre y sus bambalinas de raíz cubista y sus formicas fifties, con sus ilusionismos y sus espejismos, con sus composiciones constructivas o minimalistas, ora laberínticas y vertiginosas, ora de una quietud casi monástica y zen, con sus títulos irónicos y enigmáticos -*El arquitecto no está en casa* (1998), *What problem? ... No problem* (1999)-, es, más que nunca, una pintura híbrida, inteligente, urbana, sofisticada, zumbona, desasosegada (Alicia Murría dixit), y a la postre un punto distanciada y escéptica.

Distanciamiento, escepticismo, y sin embargo, también fervor: hoy, como hace veinticinco años, ambos, pintor y crítico, seguimos pensando que no sólo es posible, sino que es necesario que sobreviva el viejo arte de la pintura.