



## Melodrama en color Alejandro J. Ratia

*"You are the Queen, your husband's brother's wife,  
But would you were not so. You are my mother"*  
Hamlet. Acto tercero, escena cuarta.

Suele pensarse del objeto artístico que todo en él es tal y como es irremediabilmente y que su poder, frente a otros objetos, procede de esta capacidad coercitiva. "Noli me tangere", le dice el cuadro a quien se acerca. Heinrich Wölfflin opinaba en 1915 que "toda obra de arte es una estructura, un organismo", que "en ella ha de ser todo como es, sin que sea posible variar nada"<sup>i</sup>. Por aquellos mismos años en que el teórico suizo opinaba tales cosas, otros imaginaban el cuadro como una máquina, mejor que como un organismo vivo, algo que, por lo tanto, se construye y que resultará así, tal como es, por una decisión científica pero arbitraria, perfectamente reversible. Mientras Duchamp se afanaba en "El Gran Vidrio", era su demanda una "pintura de precisión y belleza de indiferencia" (*peinture de précision et beauté d'indifférence*)<sup>ii</sup>. Es diferente imaginar la conclusión de un cuadro como su salida de la fábrica, o de la cadena de montaje, que como un parto, del que la criatura nace con todos sus pelos y señales, con sus irrepetibles huellas dactilares, e incluso con su pecado original auestas. Se trata, no obstante, de consideraciones escolásticas que conciernen a la existencia o no de un alma en el objeto, y que no varían en lo sustancial la exigencia de que la disposición de miembros o engranajes sea una muy concreta y venga dada.

Enrique Larroy es un pintor que todavía toma en serio los problemas ontológicos de su trabajo, pero que no considera inteligente hacerlo sin abundante humor. Frente a las alternativas entre el modelo biológico y el mecánico, ha propuesto alguna vez el rompecabezas. Con ello nos dice varias cosas, pero la primera es que el arte y la propia teoría sobre el arte, si bien es cierto que suponen un problema, no tienen porqué ser aburridas. Recordemos que los niños suelen complicarse la vida para superar el tedio, y que no otra cosa son los pasatiempos. La pregunta sobre un cuadro seguirá siendo el porqué ser eso que es, y eso que vemos, en lugar de no serlo. Su condición de objeto artístico, que hace que su ser sea distinto al de otros seres, será otro punto en entredicho. También podríamos plantearnos dudas parecidas sobre

un chiste, intentando dilucidar qué lo convierte en algo diferente de una historia ordinaria, algo que no tiene que ver con que lo cuenten bien o mal, ni con su lógica o su sinrazón. La ironía arroja en Larroy una interrogante peliaguda que, sin tal acompañamiento, puede provocar el envenenamiento como una píldora de cianuro. No prescindir de la cuestión sobre el sentido es un gesto al que debemos conceder valor ético.

El rompecabezas apareció hace tiempo en la obra de Larroy. Eran la época en que componía y descomponía fresas, de las exposiciones zaragozanas en Pata Gallo y en Muriel (esta última junto a Vicente Villarrocha), y que recuerdo bien y con razonable nostalgia. Fue a inicios de los ochenta, y mi interés por el arte pasa entonces de ser libresco a vivo, y los pintores resultaban ser de carne y hueso, y tan llenos de respuestas como de preguntas. Enrique Larroy era de los pocos aragoneses que interesaban entonces y que siguen interesando hoy fuera de su tierra. El mismo año en que muriera Franco, había participado en una notable colectiva en Buades, trascendental galería madrileña que fue un vivero de la nueva pintura. La muestra fue titulada "Diez abstractos". Pero aclaremos que la condición abstracta de Larroy no era entonces evidente, ni lo ha sido hasta el momento. Su pintura ha sido híbrida, jugando con lo figurativo como el gato y el ratón.

Pero volvamos al tema del rompecabezas. Por aquellas mismas fechas, las de la exposición de Buades, un maestro de pintores híbridos, Luis Gordillo, proponía dibujos que funcionaban como recortables, formas planas punteadas por allí donde debieran doblarse para componer cajas y extraños personajes bifrontes y arquitectónicos. Algunas de las pinturas del sevillano tendían a evolucionar como muñecas en enaguas sobre las que fueran probándose vestiditos –un tema que, por cierto, no es ajeno a Larroy, que aludía a ello en un collage del 2002 con el que participó en la colectiva "inVersus". Recojo algo que escribe el crítico Arnau Puig, quien ve a Gordillo como adalid de una "reacción anti-informalista, partidaria de regresar a un arte en el que el contenido no fuera lo determinante de un arte visceral, sino el simple soporte para una acción plástica, que es lo que gustaba a aquella generación: *pintar más que expresar*."<sup>iii</sup> Esa pintura que evitaba contaminarse con el expresionismo tenía un referente claro en el pop, y no en su versión hispánica y politizada, encarnada por los "Crónica", donde lo visceral seguía presente en el discurso aunque los medios no lo fueran, sino en el original anglosajón, inglés y norteamericano, que nunca anduvo lejos del magisterio de Duchamp (Warhol y Hamilton son los ejemplos incontestables). Enrique Larroy cuenta entre quienes demuestran cómo afrontar la abstracción después del Pop.

El modelo del rompecabezas nunca se ha ausentado por mucho tiempo de su obra. Las pinturas últimas resultan significativas a este respecto, aunque también contradictorias. Son, por una parte, las mejor trabadas y compuestas desde tiempo atrás. Han ganado en autonomía, y su carácter se serie pierde interés a favor de la individualidad de cada pieza. Su propia arquitectura ha sabido prescindir en ellas de la muleta de arquitecturas ajenas que, en su momento, su autor tomara en préstamo. Pero siguen pidiendo con insistencia que las calificuemos como un rompecabezas. Sus elementos se presentan en coyunturas transitorias, congelados en una transacción plástica interminable, tránsitos o diálogos, donde la posibilidad elegida por el artista o el azar resulta un final feliz de melodrama tras el que se esconde el germen de alternativas inseguras. De esto mismo hablaba en el 2002 Chus Tudelilla, refiriéndose a unas pinturas que son el precedente inmediato de las que se presentan ahora en la Sala Luzán: "el artista desarrolla el argumento de su pintura fundamentado en la interrelación de imágenes de abstracción y color según un

código interno cuyo suceder y resultado final tiene mucho de intuición y búsqueda de soluciones que nunca se presentan definitivas<sup>iv</sup>.

Pongamos como ejemplo "Transeúnte", un cuadro que hubieran podido ser dos pinturas diferentes, reñidas entre sí, pero que decidieron por voluntad propia no convertirse en díptico. De ahí el alejamiento entre el cuadrado negro y el naranja. El juego entre lo vertical y horizontal habla de tal crisis incruenta. Allí irrumpen, superponiéndose, los impertinentes ritmos amarillos, abrochando de derecha a izquierda la pintura con sus tres tiras rectangulares. Todo ello reclama su justificación dramática, pero la falsa memoria, que desearíamos construir con ella, está desasistida, y cada pista es contradictoria, como en el puzzle que hallamos revuelto, o como en el juego del mikado, donde cada palillo estará donde esté por una causa, pero desentrañarlo no es tarea fácil. La perfección de estas construcciones es, por principio, inestable. El punto de reposo halla un modelo en las ruinas, resultando a modo de una excavación inversa, y el trabajo del pintor sería así la búsqueda de un instante donde los escombros hallen su punto de equilibrio.

En varios cuadros, en "Banderas blancas", por ejemplo, cobran protagonismo ciertos rectángulos en blanco y negro, que parecen añadidos superpuestos, y que avanzan hacia el espectador como escudos de superficie cilíndrica. Su origen puede rastrearse en Léger, en los elementos con que construía sus "Contrastes de formas", o en Iván Puni, que no fingió estos efectos con la pintura, sino que introdujo superficies curvas, de chapa recortada. Otros rectángulos de mayor tamaño, sobre los que se superponen estos elementos fríos, están tratados al modo de Mark Rothko, mediante velos, creando efectos vibrátiles, aunque aquí los colores resulten irreales. Nunca el color de la naturaleza sino del simulacro. Nunca el color de las frutas, sino el de los caramelos. Se suma a todo esto el magisterio de Hans Hofmann, a quien Larroy ha tenido siempre en gran estima, un pintor de quien se aprende a conciliar opuestos, expresión y geometría. Si quisiéramos destacar algún argumento formal en todos estos cuadros, éste sería la lucha por un orden, aunque sea efímero, lucha por la ortogonalidad, que se expresa muy bien en "Insistentemente mareados", un gran tríptico, donde la gran cruz central detiene el vaivén de las formas que tras ella se agolpan, incluidos los bastidores dislocados.

En estas nuevas pinturas de Larroy la composición se hace una disciplina narrativa donde el azar actúa en buena parte como arquitecto. Los límites de las formas se han hecho más indóciles (nunca lo fueron) a la pura línea recta y hacen vivir la superficie. Las piezas del viejo rompecabezas recrean un teatrillo planimétrico, donde el color procura la ficción de la profundidad o de la cercanía. En sus cuadros de 1993-94, los que pudieron verse en el Monasterio de Veruela, por ejemplo, Larroy pintaba bambalinas. Alicia Murriá los calificó como "fragmentos de escenario en el que no sucede nada, que esconden algún misterio en su ausencia de acción; suspensión de espacio y tiempo, espacios anhelantes, desasosegados, congelación de significado que, paradójicamente, se proyecta hacia un horizonte más amplio"<sup>v</sup>. Aquella inmovilidad, marcada por una tajante verticalidad, de telón caído con ínfulas de guillotina, parece superada por un movimiento que tiene bastante de musical pero bastante, también, de inútil e insatisfactorio, cíclico y nietzscheano, porque cada cuadro concluido abriga la posibilidad de una variante (y pensemos esta vez en "cuadro" no como término pictórico, sino dramático, como esa parte de una representación que quedará determinada por un cambio en el escenario, bien por escamoteo, bien por añadidos).

Esta consideración dramática del cuadro la poseen algunos paisajes del XVI, en Durero o, sobre todo, en Patinir. Nos parece hallar en ellos un aire

antinatural, habituado nuestro gusto al del paisaje posterior. Los elementos vegetales y orográficos se presentaban en capas planas sucesivas, que retrocedían hacia el horizonte. Allí estaba, por lo tanto, el efecto del teatrillo, algo que rescatarán los surrealistas. Un Tanguy no sólo toma de Patinir y compañía sus motivos pétreos, también una forma de componer. Y ello se repetirá en Magritte, donde los elementos del paisaje se suceden también como telones de teatro. Véase "El tiempo amenazante", de 1928, en el que las nubes toman forma de objetos al fondo de una marina.

El artista ya ha dicho bastante con el título que ha decidido para su exposición: "Entrevistas". Debemos entenderlo como juego verbal, e imaginarnos al pintor perdido entre los sucesivos planos, tragado por su propia obra como en un escenario extraño. Y será bueno buscar más pistas en algo que Larroy dejó escrito: "La realización de mis cuadros es lenta y permanece en espera mucho tiempo, extendidos por el estudio. (...) Como a todo el mundo, me atraen los horizontes de colores. También me fascina lo inestable y lo acuático".<sup>vi</sup> Una breve cita que tiene un doble interés. Nos informa, primero, sobre sus procedimientos, que tanto énfasis ponen en la superposición, en un despertar lento de las formas al que contribuye la pintura al óleo. Y nos ilustra también sobre la iconografía oculta. En una visita a su estudio me confesaba su interés por el paisaje surrealista, por esos territorios extraños de Tanguy o de González Bernal, llenos de gradaciones y espejismos. Se trata también de los "horizontes de colores", a los que aludía el pintor en su escrito, ese espectáculo gratuito e inexplicable de las tardes más aburridas. Son las vistas que se entrevén en sus últimas obras. Pongamos por caso "Atolón", un lienzo más parco que otros suyos en cuanto a colorido, pero complejo en su estructura, donde todo se deja ver apenas, como por rendijas, y donde las formas geométricas se entrelazan, poniéndole sucesivas puertas al campo de un desierto metafísico.

Tras las bambalinas de antaño y tras los elementos recortados de hogaño se esconde un secreto que creo comprender un poco. Se ocultaba también tras aquella fotografía de una casa-palafito que Enrique Larroy utilizó durante un tiempo cual fetiche. Es un complejo edípico en el que la Modernidad hace el papel de madre. Complejo edípico o hamletiano. Quien lo padece lanza estocadas contra las cortinas (o las bambalinas) y atraviesa al pobre Polonio sin querer. Pretendía, en realidad, matar a la madre adúltera. Larroy nació en 1954, mientras Rothko pintaba sus mejores cuadros, y mientras Lucile Ball y Desi Arnaz se montaban sus primeras vacaciones en una caravana. El hijo de la Modernidad conserva en la mesilla de noche una foto de la vanguardia, madre desnaturalizada. Los años cincuenta aparecen como un territorio perdido irremediablemente. El barco vanguardista acababa de chocar con el dique de lo cotidiano y del mercado. La nueva época se entretendrá en recoger los restos del naufragio y celebrar un carnaval con ellos. El nuevo pintor abstracto toma siempre en préstamo sus formas, quiera o no, y es de agradecer que lo haga a sabiendas, porque la lucidez y la ironía son las mejores medicinas contra una nostalgia neurótica.

---

<sup>i</sup> Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Ed. Optima. Madrid, 2002. Pág. 141.

<sup>ii</sup> Marcel Duchamp. *Notas*. Ed. Tecnos. Madrid, 1989. Pág. 49.

<sup>iii</sup> En un artículo en *ABC*, martes 4 de septiembre de 2001.

<sup>iv</sup> En el catálogo de la exposición *No val a badar*. Editado por la galería René Metras. Barcelona, 2002.

<sup>v</sup> En el catálogo de la exposición *Bambalinas*. Editado por la Diputación de Zaragoza. 1994.

<sup>vi</sup> Son palabras de Enrique Larroy en el catálogo "El color invisible", editado conjuntamente por el Banco Zaragozano y la galería Lausín & Blasco. Zaragoza, 2002.