

REVISTA

# Vicente Rojo

## El juego de la doble memoria

...

NILO PALENZUELA

*La fidelidad del lago  
en la garganta del volcán*  
Carlos Pellicer

La pintura de Vicente Rojo se ha transformado de forma constante durante casi cuarenta años. Ha evolucionado por ciclos y series como *Negaciones*, *Señales*, *Estelas*, *Recuerdos*, *México bajo la lluvia*, *Escenarios*, *Códices*, *Volcanes* y *pirámides*... Pero aun con todas las diferencias que hoy podemos ver en El Colegio Nacional, en el Museo de Arte Moderno de México o en sus más recientes exposiciones [1], se repite de forma constante una misma actitud: su proximidad al comienzo, y esto desde el sentido que alcanzan sus preocupaciones más personales y biográficas al más arquetípico, simbólico o metafísico. Comparte así el lugar y las fronteras con ciertas tradiciones de la pintura moderna en México —su país de adopción desde 1949— y en Europa, este lugar sobre el que sangra un presagio y la duda de si adentrarse por completo en los laberintos de lo histórico o de alzarse al otro lado donde la nostalgia de la unidad y los fulgores del silencio encuentran su quietud. Es significativo que, en las pocas ocasiones que sale de su mutismo, Vicente Rojo haya recordado a pintores como Rufino Tamayo, Tàpies, Gunther Gerzso, José Luis Cuevas, todos tan distantes entre sí y, sin embargo, capaces de extraer cifras o señales del Origen, ya en su expansión hacia la historia, ya en su recogimiento poético y metafísico. También es revelador que, en los *Sueños compartidos*, el pintor recuerde en una de estas notas autobiográficas la importancia que ha tenido siempre para él la obra de Paul Klee, así como la íntima relación

de la música y la poesía, algo tan presente en el aficionado violinista y extraordinario pintor [2].

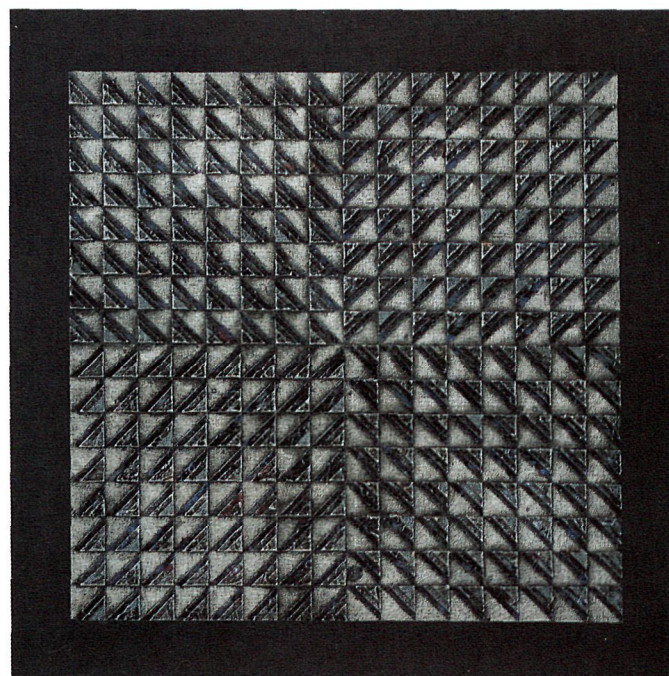
En efecto, como Paul Klee, el mexicano explora los paisajes de la infancia, halla signos y miradas, ojos que parten de un origen a veces incomprensible desde el lado de acá. Y como a la escucha de las variaciones musicales, de la imagen extrae señales, alfabetos, criptogramas, un rumor primigenio. No sorprende así que haya realizado *Señales en el país de Alicia* (exposición de 1972 en evidente recuerdo del libro de Lewis Carroll), objetos como *Escenario infantil* (1993) o serigrafías como *Jardín de niños* (1978) y *Quince volcanes para niños* (1994). Pero esta proximidad al origen varía a lo largo de su trayectoria, adquiere otros rostros, se metamorfosea sobre una persistente búsqueda en el ámbito de la pintura no figurativa. Aquel juego de dados en *El equilibrista* y aquellos ojos primitivos de *El flautista* (1958) se quiebran y retoman, se ocultan y reaparecen a lo largo de las vueltas de los días. Al principio pueden evocar a cierto Klee o al rigor de Ben Nicholson en su contenida fuerza geométrica, pero en seguida devienen intransferibles huellas de Vicente Rojo: de su tirada de dados, de su *coup de dés* [3]. Algunas de sus obras, las serigrafías sobre todo, construyen asimismo el espacio entre órdenes horizontales y verticales, como un *Victory Boogie-Voogie*, pero sus puntos son, si se permite, el salto al plano de la representación y del simbolismo, ojos, soles, Argos, las *altre stelle*, una *constellation*... También los lugares de una ciudad oculta y velada aún por el recuerdo.

Vicente Rojo llega a México en 1949 como quien se aproxima a

una "isla utópica" y en la que puede renacer [4]. En 1958 y en los años sucesivos realiza sus primeras exposiciones. La naturaleza de su pintura, en este giro hacia el comienzo, siempre cuenta con un espacio desplazado, contiguo, y mantiene toda suerte de contrarios y dualismos en el interior del lenguaje como principio insoslayable. "Las estrellas y el arado no son una contradicción —escribe de forma casi aforística en *Los sueños compartidos*—, deben ser también dos extremos que se junten". He aquí acaso la rareza y la singularidad de los *corsi* y *recorsi* pictóricos de Vicente Rojo. A cada vuelta, en medio de la teatralidad de los signos, en disfrazamiento permanente, haces de contrarios aparecen, se ocultan, se desvelan a través de un lenguaje cifrado. Cada retorno es una puesta en escena de la *maniobra* del lenguaje vuelto hacia el origen —o hacia el fin— ocultos, siempre enigmáticos, a la vez *topos* mítico y reencuentro con la memoria, a la vez espacio hallado y horizonte que ha de alcanzarse.

Abandonemos por un instante algunos de los sentidos de estas conjunciones. Recordemos el canto órfico de *El flautista*, y el rumor de las imágenes que se abisman en el centro de la memoria. Recordemos sobre todo su encuentro con México, el lugar imaginado y que brota en su trayectoria como una aparición ya conflictiva y paradójica, ya embozada en su hermetismo. Recordemos *Los presagios* (1959).

En efecto, en la segunda exposición de Vicente Rojo se puede advertir la compleja situación de una obra suspendida sobre contrarios, donde los signos, más que apariencias, resultan apariciones enigmáticas en medio de las conflictivas percepciones de la temporalidad, del mito, del signo pictórico. Entonces reúne una serie de cuadros ya alejados de toda figuración bajo la denominación de *Los presagios*. Los motivos de partida pueden hallarse en los relatos de los informantes indígenas de Fray Bernardino de Sahagún, los cuales se refieren a los vaticinios que anunciaban la llegada de los conquistadores españoles. Presagios tejidos sobre las referencias al fuego, al rayo, al agua..., esto es, entretejidos sobre una elementalidad cósmica y sobre un relato mítico donde tanto habita un pájaro ceniciento como el llanto. El mundo mexicano aparece entonces desde el comienzo de su trayectoria como el lugar de una topología imaginaria que adquiere enseguida las proporciones de un conocimiento radical y vertiginoso, que busca tanto la aparición del pasado abolido, como de un futuro ya cubierto por las cenizas del tiempo. El *Códice florentino* o las investigaciones que Miguel León-Portilla dedica a la visión de los vencidos por los españoles constituyen ese escenario que evoca tanto el comienzo como los primeros dominios de una historia ya occidentalizada. Estos presagios se urden así sobre recuerdos que vienen del otro lado del tiempo, asimismo ya abolido, pasados los dos o, si lo planteamos de otro modo, doble escenario: las huellas, los signos brotan y necesitan del reflejo de otros signos, tan pronto ex-

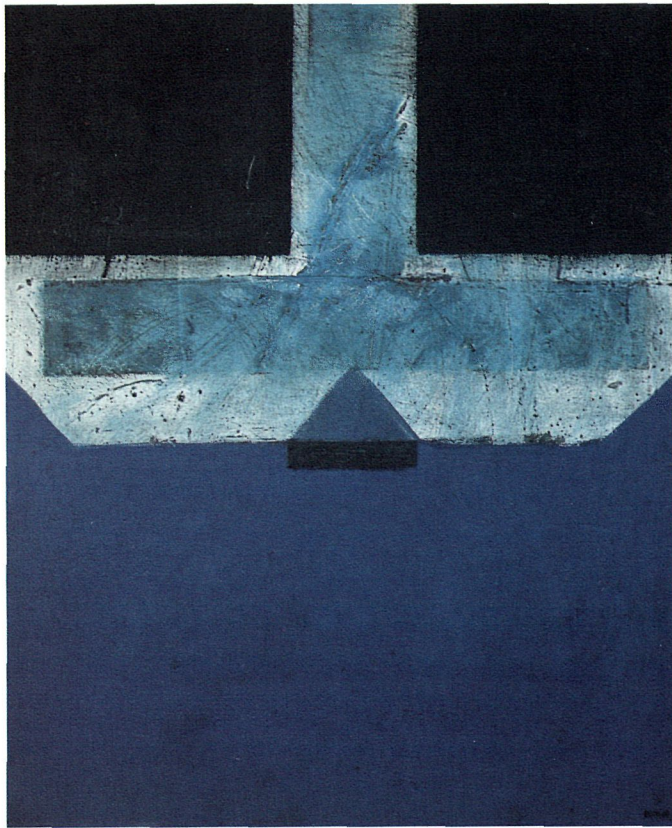


Vicente Rojo. *Recuerdo 1429*, 1979.

puestos como disipados en el vértigo de un conocimiento que sabe, en sí, que todo contrario necesita de su complementario. La pintura de Rojo, desde la modernidad, se muestra entonces en su punto de escorzo extremo.

Doble vértigo, un presagio, el llanto y la historia, el relámpago y el fuego, en un equilibrio extraordinario que es el centro oscuro e indescifrable de la forma misma, y que el lenguaje de Rojo nombra desde el principio. Como en *El equilibrista*, el orden ternario y el cuaternario que se observan en los dados superpuestos fundan el doblete de la unidad: el advenimiento de la constelación de las series, sus órdenes, y la presencia ingobernable de un caos azaroso y posible que crece desde el interior y que está siempre a punto de desbordarse.

Este viaje hacia el interior del mito y del *topos* imaginario, esta matriz mexicana de calado universal, es sin duda uno de los horizontes del lenguaje de Vicente Rojo. Sobre él avanza en espirales, en *corsi* y *recorsi* hasta hoy, hasta estos *dobles escenarios primitivos* que se han podido ver en Madrid o en la antológica del Museo de Arte Moderno de México, y en el que los códices antiguos o prehispánicos junto a las investigaciones de Miguel León-Portilla pueden suscitarse de nuevo. El mundo que lo recibe en 1949 tras la despedida de otro origen, el español, y su extranjería primordial y metafísica hacen del pintor, en verdad, uno de los pintores mexicanos más próximos al relato mítico y vivencial precolombino y su manera de atravesar la historia hasta el presente mismo, aquel relato que se nombra en las voces de la pintura o de la palabra poética y que, visto alguna vez como *contenido latente*, en-

Vicente Rojo. *Señal 2*, 1966.

laza los nombres de Posada, Frida, María Izquierdo, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Gunther Gerzso, Gironella, Rufino Tamayo..., Vicente Rojo [5]. Añadiría también otro nombre: el del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo.

Sin duda, estamos ante la obra de un pintor que se ha movido en torno a las pruebas radicales de la pintura moderna, y que si ha salido a menudo del mundo mexicano es para retornar a él en constantes metamorfosis. Acaso la "matriz" última puede nombrarse poéticamente con los versos del tabasqueño Carlos Pellicer que encabezan este texto:

"La fidelidad del lago  
en la garganta del volcán".

En efecto, con la "vertiginosa inmovilidad" que aquí se contiene.

Si las palabras de Carlos Pellicer pueden recordar la situación del lago sobre el que se asentó la ciudad de México y sus alrededores volcánicos, si remiten a un lugar abolido y, no obstante, agazapado en el interior del lenguaje (y de la ciudad) como sustrato primero, si remiten a la naturaleza volcánica y al fuego que amanece en *Los presagios* y que se ha venido desplegando hasta su obra última, también estas palabras abren el camino de la analogía para adivinar sobre este horizonte mexicano los sentidos contrarios de su pintura, entre el fuego y el agua,

entre la quietud y el desprendimiento que surge desde el fondo de la forma y desde la materialidad misma de la pintura.

El fuego, el volcán, el agua, la luz y el movimiento ascendente de la llama, el tiempo de la historia, sus dispersiones, sus horizontes; un origen que es el presagio de un advenimiento de la historia y el recinto de un mito, el retorno a una isla utópica y el fulgor de una aparición, una *práctica de vuelo*, según diría Carlos Pellicer. Redes, escenarios dobles, superpuestos, recogidos a cada paso en el eterno retorno por las obsesiones, las primeras percepciones, las primeras huellas del lenguaje y sus vértigos. Variaciones de Vicente Rojo.

Pero si todo avanza es una vuelta al comienzo, el pintor siempre ha destruido los órdenes alcanzados. Ha trabajado por series desde los años 60 hasta la actualidad: *Iconos*, *Geometrías*, *Mitos*, *Señales*, *Recuerdos*, *Negaciones*, *México bajo la lluvia*, *Escenarios...* A cada paso ha emprendido un proceso de serialización, ha adoptado las formas y las ha sometido a las pruebas de las reiteraciones y de las variaciones. Los sentidos iniciales cesan de este modo y se precipitan hacia su propio interior, hacia el más genuino vaciamiento. Como si el fondo abolido desde el que se parte tuviera ese mismo reflejo a su fin, esa misma ausencia encarnada por un instante en la materia y en los momentos detenidos de la memoria que cada cuadro evoca. Veamos en adelante las series *Negaciones*, *México bajo la lluvia* y los *Escenarios* últimos de *Códices*, *Volcanes* y *Pirámides*.

Ignoramos cuándo una forma surge para el lenguaje pictórico o poético, y cómo en torno a ella se acumulan sentidos que terminan por hacerla casi irreconocible. Es esto lo que acontece con la "T" de la serie *Negaciones*. Las primeras apariciones de esta forma se encuentran en *Respuesta 3* e *Icono XX* de 1964, en *El gran signo* y *Señal 2* de 1966 o bajo título tan expresivo como *Señal antigua en forma de letra* (1969). Procede, por tanto, de una época de aprendizaje en la que se va desvelando como forma autónoma y singularizada. En los años 70 la convierte en el motivo central de su indagación estética, metafísica y, me atrevería a decir, moral. Aparece en la exposición *El cuaderno escolar de Vicente Rojo* (1973) y, en general, en la series sucesivas de *Negaciones* que ocupan al pintor durante aquella década. Por su propia naturaleza alfabética podremos recordar a los cuadros-poema de Paul Klee, sólo que Rojo, aun cuando incluye letras (y cifras) en algunos de estos cuadros, no quiere urdir un discurso o una multiplicidad de signos, por muy enigmáticos que sean (al modo de *Einst dem Grau der Nacht...* de Klee, por ejemplo). Se conforma más bien con la detención en torno a una sola unidad, aunque su desarrollo posterior sea tan prolijo como los resultados de las alfombras tunecinas en los cuadros de Klee. Su ambición tampoco es menor.

La forma T se encuentra siempre, a excepción de las esculturas,

en medio de un cuadrado. Es una forma geométrica que se puede forjar con pequeños triángulos, con rectángulos, con diminutos emblemas, estrellas, cruces, pequeñas retículas, círculos, signos piramidales o banderas, con diversidad de colores, con variaciones constantes en el interior del cuadro. Serie de series, serie de una cadena infinita, Vicente Rojo reconoce en los *Sueños compartidos* su desmesurada ambición y su fracaso: "Negaciones surgió de mi intención, tan innecesaria como fallida, de que cada cuadro negara al anterior y al que le iba a seguir". Pero ¿se trata en realidad de un fracaso o no responde más bien a ese trabajo poético de indagación en los signos elegidos y a su vez sobrevenidos como un destino inexcusable [6], con su raíz temporal y su circunstancia precisa, conforme a la evolución personal y la proximidad a un origen que no quiere entregar por completo a la región de las apariencias? ¿No se tratará de la simulación de un fracaso, de la repetida puesta en escena de la que nace la diferencia de una obra como la de Rojo, en este su paciente trabajo, en este su *cuaderno escolar de aprendizaje pictórico*, pero también metafísico?

Volvamos a la forma. Veámosla en su devenir. Veámosla también en su recuerdo. Por su mismo carácter pertenece a una secuencia de signos: a un alfabeto. El sentido hermético brota enseguida si la relacionamos con los alfabetos del espíritu y la lengua *zaum* de Jliébnikov y Malevich o, del lado hispánico, con los *cifras* de Pablo Palazuelo. Su presencia dentro de este orden evoca siempre una condición espiritual, como un *abecedario espiritual* al modo, tomemos por caso, del religioso español de siglo XVI Francisco de Osuna. Pero el ascenso espiritual, su vocación de trascendencia, esta *práctica de vuelo* que se erige siempre en el territorio de la verticalidad, es aquí algo que enseguida trata de detener —o de contener— Vicente Rojo. La T viene a solventar (a variar, a repetir de otro modo) otro problema anterior, el de aquellas señales que, bajo apariencias de triángulos o de flechas detenidas en mitad del cuadro, proponían un movimiento ascendente, un oscuro vaticinio primordial: la presencia de un *Gran signo* que conduce a alzarse hacia el origen. La forma T curiosamente aparece durante los años 60 como cuña invertida, esto es, dejando atrás la horizontalidad.

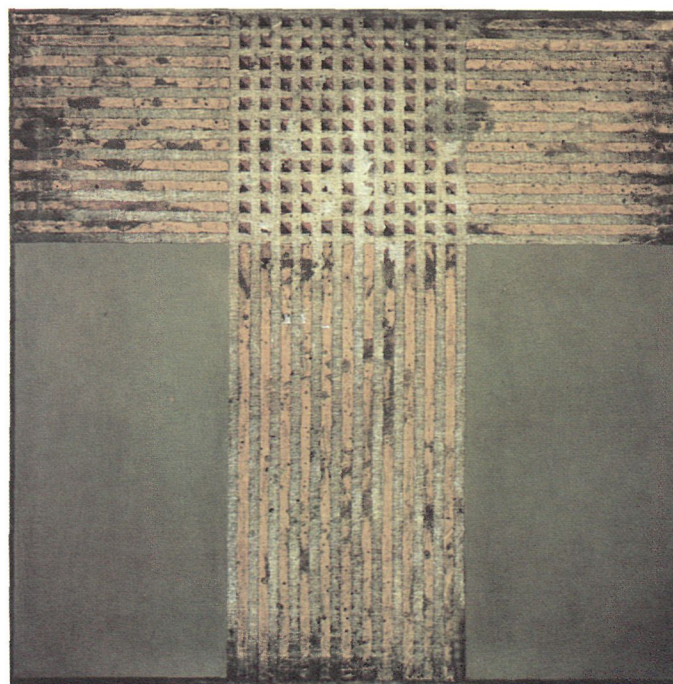
Este *ascensus*, que siempre puede entenderse como trascendencia platonizante, incluso de naturaleza religiosa (aunque sólo sea de manera tan contradictoria como los cantos religiosos de Carlos Pellicer [7]), necesita de su contrario: del reflejo que lo niega. A lo largo del tiempo, como una T, en la serie *Negaciones* aparece implícita, con una simplicidad sólo aparente, una infinita puesta en escena de problemas, de afirmaciones y de negaciones. Cada cuadro niega al precedente y al sucesor; brota de la diferencia que sin embargo repite una misma forma que atraviesa toda la serie: acordes y variaciones de un mismo motivo temático. Cabe preguntarse en torno a estas *Negacio-*

nes si no reiteran, con todas las diferencias que se quiera, el mismo problema que debatió el neoplasticismo, entre los órdenes ascendentes y los horizontales, con toda la orientación filosófica, estética e histórica que alcanzaron estos debates en la obra de Theo van Doesburg o Piet Mondrian. ¿No es este el orden ortogonal que reaparece en la serie *Barcelona*, en *Paseo de San Juan* o en las series dedicadas a las pirámides y volcanes mexicanos que vuelven como apariciones en su obra última? Se trata también de una actitud que desfonda, por así decir, todo aparente movimiento de la negación idealista y hegeliana. No se asciende a algún lugar, sólo la reiteración de un mismo movimiento que carece de finalidad teleológica si no es el vaciamiento que toda reiteración resguarda en sí misma, en su avance, en su retroceso, en su ciclicidad.

Vicente Rojo en 1974 afirmaba, bajo una perspectiva que puede entenderse teórica y estética, pero también moral —en la medida que abre una infinita escucha de lo otro, del *sueño compartido* con los otros:

Negaciones: Banalidades

Homenajes  
Lugares comunes  
Expropiaciones  
Infantilismos  
y otras inutilidades.  
La negación  
bien entendida  
empieza por  
uno mismo.



Vicente Rojo. *Negación 801*, 1974.



Ciertamente, Vicente Rojo cita, dialoga con otros lenguajes, se mueve en el eje de la temporalidad, niega, afirma y se niega. Ningún fin, sólo una señal suspendida en los giros de la memoria: sólo la forma que se hace y se deshace. La serie permanecerá inconclusa como la flecha eleática en torno a su diana, absorta ante las infinitas variaciones de la misma serie alfabética; será un fracaso, pero tendrá un sentido: constituye más que un problema teórico e intelectual, el camino de un alumbramiento. ¿No es ésta también la encrucijada –la T– de lugar mexicano del que parte y al que llega siempre el pintor? ¿No es también el fondo antiguo en las espirales del volcán o en el interior de la lluvia que ya se acerca? ¿No cabe en este juego de azar –y de oscuro destino– ese otro lugar de la memoria que reaparece en su *contenido latente*, el *topos* mítico donde orden y desorden construyen su teatro de los signos? No parece ocioso recordar que este signo, esta T, aparece en las ruinas mayas de Palenque con el significado del viento. “El flujo continuo del viento –escribe Mariano Rivera Velázquez para referirse a estas obras– es el jeroglífico maya IK, lo que nosotros llamamos la letra T de nuestro abecedario”. [8] ¿Qué significa entonces ese ir y venir del signo, qué sus vuelcos, sus giros, sus movimientos?

Banalidades, homenajes, lugares comunes, expropiaciones, infantilismos, juegos de la doble memoria. Es esto, me parece, lo que el pintor mexicano va a explorar en las series siguientes, en la que es su obra más hermosa, su obra más compleja y hermética también. Nos referimos a *México bajo la lluvia*, y a los *Escenarios* posteriores (*Códices*, *Volcanes* y *Pirámides* y su *Doble escenario primitivo*).

En estas series, en efecto, Vicente Rojo muestra las apariciones



Vicente Rojo. *México bajo la lluvia* 146, 1983.

primigenias, y los *reflejos* de los diversos órdenes ahora en constante alteridad. Realoja un orden y su destrucción. No hay un fondo de equilibrio sino la absoluta ebriedad de las imágenes y del color, de la geometría y el espacio, un tránsito constante de lo uno en lo otro en *México bajo la lluvia*, la *vertiginosa inmovilidad* que tiene a un lado el abismo del Origen y al otro el sentido de una encrucijada. Esta serie, que ocupa casi por completo la década de los 80, muestra los resultados de la paciente espera del pintor. La serie se abre con el rumor de un recuerdo: *México bajo la lluvia*, señala en *Los sueños compartidos*, “nació precisamente en Tonantzintla, un día que vi llover en el valle de Cholula, a principios de los años cincuenta. Tomé notas en 1964, pero comencé a pintarla en París, en 1980”. Y también aquí puede desplegarse el fondo mítico: como Tlaloc, el dios de la lluvia en la cultura mexicana, aquel que se manifiesta en el destello del relámpago, en el rayo y en el trueno; aquel también empujado por el viento, fuerza cósmica y dios junto al que suena el llanto de los sacrificios, y el dios que se zambulle en lagos y lagunas, allí donde creció México, *la-Ciudad-que-Está-en-el-Ombbligo-del-Lago-de-la-Luna* [9]. No existe, sin embargo, ninguna referencia inmediata a aquella visión en el valle de Cholula. Tampoco ninguna representación del dios precolombino ni de sus atributos que no sean los traídos por el recuerdo y la analogía: el reflejo.

Un proceloso movimiento se agita, además, en el interior de esta serie. Y se ha venido fraguando tanto en los trabajos anteriores como en sus indagaciones estéticas. En este sentido su colaboración con Octavio Paz en la realización y el diseño de los *Discos visuales* (1968) y en el libro-maleta *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) ha tenido gran relevancia pues evidencia la huella del autor de los *rotoreliefs* o del *Nu descendant un escalier* en el pintor mexicano (y en el poeta). Vicente Rojo realiza en esta línea, próxima a las espirales giratorias de Duchamp, *Señales en el país de Alicia*, del que no faltan círculos, espirales, signos radiales... El quieto y paradójico movimiento es, de este modo, una preocupación compartida y está presente en *Negaciones*, en obras como *Señal detenida* (1970), en *Pirámide suspendida* (1989), en la escultura *México bajo la lluvia D16* (1984), en el recuerdo de los rehiletes de la infancia, en los cuadrados con triángulos que giran en el interior del cuadro (en *Recuerdo 106* de 1976 o en *Recuerdo 1429* de 1979)... Este movimiento estalla en las líneas quebradas y oblicuas que descienden en *México bajo la lluvia*.

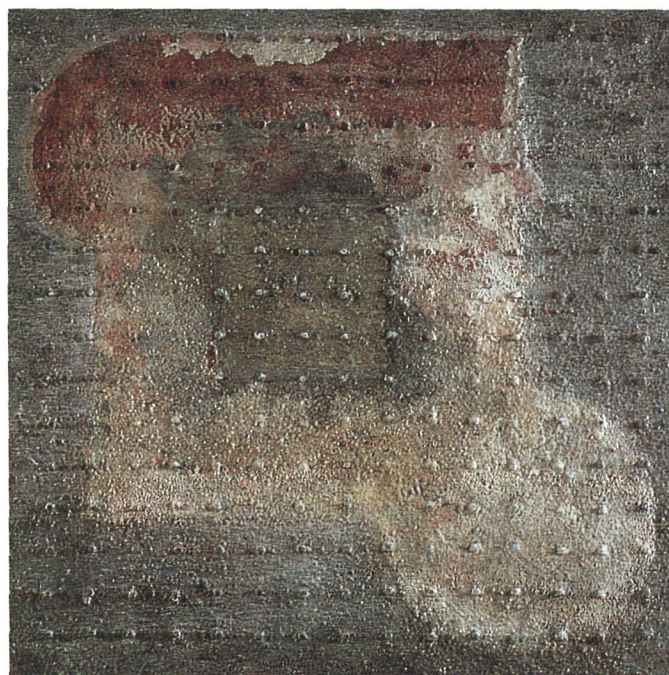
Estamos entonces ante estas superficies que se presentan con un ritmo de geometría y color sorprendente, como si la aparición del cuadro fuera la materialización misma de un ritmo espiritual en las espirales del tiempo y de la memoria. Es posible evocar a Duchamp y sus incursiones en los dominios del movimiento, pero asimismo, por su carácter musical y poético, la proliferación incesante de *Pastorale* (*Ryth-*

men) o las imágenes que brotan de *Teppich der Erinnerung* (Alfombra del recuerdo) de Paul Klee, su sentido casi órfico. Se trata, en verdad, de acordes poéticos y sígnicos que se prolongan en las serigrafías de *Las cuatro estaciones* (1980), *Música pluvial* (1986) o *Escenario para Mozart* (1991)... Se trata de un ritmo, cabría decir, de senderos que se encuentran, que descienden o se elevan, que se presentan en reverberaciones. En cierto modo podemos ver en *México bajo la lluvia* un espacio de intersecciones, como el lugar de la transparencia, de una infinita transparencia que se sobrecoge como el relámpago en el interior de la lluvia. No dejo de ver esta serie sin recordar de inmediato el poema *interseccionista* o *sensacionista* del portugués Fernando Pessoa, *Chuva oblíqua*, justamente publicado durante las primeras décadas de este siglo en la revista *Orpheu*. Asistíamos allí a un frecuente intercambio de motivos, percepciones, recuerdos, las pirámides egipcias, la lluvia, los bordes del papel, la música y esta *hora doble* y *el mezclado polvo*, la noche absoluta en la feria iluminada, lo interior y lo exterior en un instante de transparencia..., un sensacionalismo poético que parece también gravitar sobre las *lluvias de papel* del pintor mexicano [10].

Una pluralidad de órdenes se muestra en el interior de *Lluvia sobre México*. Y el doble juego de la memoria vuelve a desplegarse en sus *corsi* y *recorsi*: las líneas quebradas de las pirámides antiguas de México, las retículas pintadas y armónicas de un tapiz, los triángulos encadenados, las diagonales idealizantes de Theo van Doesburg, las formas y los colores dentro del cuadro como en el lenguaje *trasmental* de Malevich, los presagios, el juego de lo uno en lo otro, la conjunción del arte y la artesanía, la presencia de un lugar penetrable (acaso más que los *penetrables* de Jesús Rafael Soto), la visión de las pinturas en las construcciones románicas catalanas, el geometrismo del tejido con que cubren sus cabezas las indias otomías, conjunciones de órdenes, ritmos, intersecciones del espíritu, sensaciones...

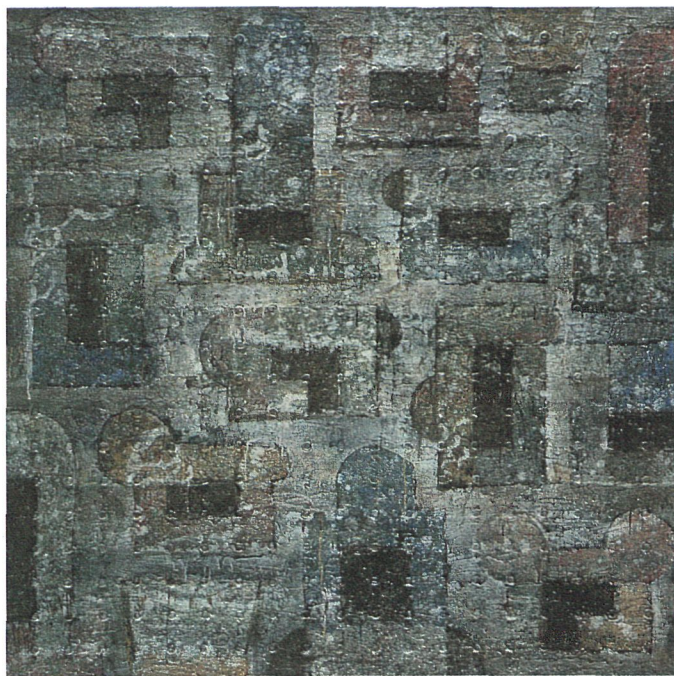
Sin duda, existen importantes cambios en el desarrollo de la serie durante los años 80. Y si en ella se agita esta ebriedad de la forma en su labrar casi de miniaturista, en medio de la proliferación y exuberancia, también del laberinto gráfico comienzan a salir al final de esta década los jirones y desgarros de un caos. El pintor vuelve así a su lugar primero.

La serialización se da ahora en el juego de la doble memoria, la que brota del arte donde se mueve la pintura moderna de Rojo (y ya su trayectoria toda) y la que surge del pasado [11], de los códices antiguos, de los libros de pinturas y jeroglíficos del México antiguo. Las series se agrupan bajo el título genérico de *Escenarios* o *Escenarios secretos*, y en su interior se encuentran obras como *Volcanes*, *Pirámides*, *Códices*, *Laguna perdida*, *Doble escenario primitivo*.... De nuevo, el retorno del mundo mexicano y la constitución de un *lugar* de convergencia. Se-



Vicente Rojo. *Códice 84*, 1994.

ries, repeticiones, variaciones... En la repetición, ha escrito Gilles Deleuze, "se da el doble juego místico de la perdición y la salvación, todo el juego teatral de la vida y de la muerte". Nada, en efecto, más próximo a la radical actitud de Vicente Rojo en torno a sus creaciones y negaciones, a su vaciamiento de la forma y a sus sueños compartidos. Las series espléndidas que surgen ahora tienen su *escenario*, topologizan un lugar de reflejos y de presagios. Del pasado llegan las imágenes de las pirámides mexicanas, las extintas lagunas, los volcanes... De los códices prehispánicos, el *designio* del poeta anónimo en lengua náhuatl: *dentro de ti vive, dentro de ti forja un libro de pinturas*... [12] Pinturas, signos herméticos, alumbramientos... Con una extraordinaria dimensión poética conforma ahora, por decirlo en el *Códice florentino* y con uno de los testimonios recogidos por Fray Bernardino de Sahagún, *un espejo horadado, un espejo agujereado por ambos lados*, donde se ofrece, como en los *huehuehtlahtolli* (testimonios de la palabra antigua [13]), un estado de conocimiento. Capaz de mantener erguidas las diferencias o de abolirlas por completo, Vicente Rojo las comparte en su primer impulso, en el doble *escenario*, *secreto* y *primitivo*, de la pintura, y *construye* su juego, su golpe de dados, su azar, su destino... Repasamos entonces las calles, las encrucijadas, el laberinto, los acordes, las intersecciones, los volcanes que se metamorfosean en pirámides, los códices que se borran, los destellos de la lluvia, círculos, rombos, ojos, las formas suspendidas, los reflejos..., y advertimos este permanente recomenzar del fuego, del aire, de la lluvia, de los presagios..., el encuentro de mundos diferentes



Vicente Rojo. *Laguna perdida*, 1991.

que se desvelan en una súbita transparencia, entre opacos signos, entre órdenes cubiertos por Vicente Rojo, desvelados por Vicente Rojo.

Recordamos entonces el origen y el fin, la espiral que gira y se reencuentra, el punto de partida y el de llegada, la isla, la ciudad hallada, el juego y el doble fuego de la memoria. Y recordamos dos voces poéticas que se encuentran entre los escenarios vitales de Rojo, el de su origen catalán y el de su condición de mexicano; recordamos el universalismo sin fin de José Gorostiza y la visión del instante de quebranto en que la forma se consume como una inteligencia en llamas, ese instante que atraviesa la pintura de Vicente Rojo, y recordamos la visión de Carles Riba en *Del joc i del foc* que bien puede ilustrar el sueño pictórico y vital del pintor:

Tota la vida  
et veuré com sorgires  
de tu mateixa,  
nua i nova com l'alba  
y vera com un somni. [14]

[1] En el mes de junio de 1996 expone en El Colegio Nacional de México, en agosto en el Museo de Arte Moderno. En España ha podido verse su obra en fechas recientes en ARCO 96, en el espacio de la Galería López Quiroga. Asimismo una exposición de su *Obra gráfica (1969-1995)* tuvo lugar en el Museo Casa de la Moneda (Madrid) durante los meses de febrero y marzo de este año. Con anterioridad, en 1985, se celebró una amplia muestra antológica en la Biblioteca Nacional de Madrid. En fechas posteriores expone en la Galería de Soledad Lorenzo.

- [2] *Los sueños compartidos* constituye el texto del discurso de ingreso en El Colegio Nacional de México, leído en 1994. Publicado por la misma institución en 1995, con "Salutación" de José Emilio Pacheco y "Respuesta" de Manuel Peimbert.
- [3] Max Aub presenta la exposición individual de Vicente Rojo en 1962, y escribe un bello texto, "Vincent, le rouge", donde recuerda *Un coup de dés mallarmeano*, el poema-constelación, y la ausencia de todo relato, hecho que, junto al sentido musical, va estar ya presente a lo largo de su trayectoria. El texto de Max Aub está recogido, junto a numerosos textos críticos encabezados por "El laberinto rojo" de Antonio Saura, en *Vicente Rojo*, catálogo de la exposición de 1985 en la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por el Ministerio de Cultura, 1985.
- [4] Así describe su visión de México en *Los sueños compartidos*, cit., p. 33. México, en efecto, el país del exilio de su padre, se convierte desde su llegada en el lugar de Vicente Rojo, desde la cultura y sus dimensiones universales, al ámbito más íntimo, el lugar donde encuentra a Alba, donde nacen sus hijos, donde pinta, trabaja en el diseño gráfico, y donde se hace, como indicó Carlos Monsiváis, imprescindible.
- [5] Por este contenido mexicano latente, José Pierre lo menciona junto a estos otros pintores en "Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y el surrealismo", aun cuando Rojo no tiene mucha relación con los surrealistas, salvo el aprecio por la pintura de Gunther Gerszo (y esto en una época en la que Gerszo no tiene ya nada que ver con el movimiento de André Breton). Destacaría sólo una coincidencia: su anhelo de suprimir la distancia entre los contrarios, entre los dominios del arte popular y el culto, por ejemplo. El artículo de José Pierre se encuentra en el catálogo *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- [6] El tema lo abordé en "Apariciones de Vicente Rojo", en *La Jornada*, México, D.F., 1 de abril de 1994. Véase en este sentido también las valiosas aportaciones de Juan García Ponce, *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- [7] Al hablar de la palabra *reflejo* y de los *juegos de espejos* que siente en el centro de todas sus obras, Vicente Rojo señala entre contrarios: "Así es como yo he sentido, frente al arte profano, la necesidad de arrodillarme y llorar, y frente al sagrado, de saber hacerlo, la de bailar".
- [8] Véase "La mirada de sí", en *Vicente Rojo*, cit., pp. 100-102.
- [9] Véase Fernando Benítez, *Los indios de México*, IV, México, D.F., Ediciones Era, 1985, pp. 14 y 218.
- [10] Vicente Rojo realiza en serigrafía y collage la serie *LLuvia de papel*, en 1989.
- [11] En este sentido véase el texto de Cuauhtémoc Medina, "Vicente Rojo: el pasado que no es pasado", en *Vicente Rojo, Escenarios. 1989-1994*, Museo José Luis Cuevas/Instituto Cultural Cabañas, Ciudad de México/Guadalajara, 1994.
- [12] El texto aparece recogido, y traducido, por el gran estudioso de las culturas indígenas Miguel León-Portilla (el mismo que con su libro *Visión de los venidos* animó la exposición *Los presagios*), en "Algunos forjadores de cantos de nombre conocido", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 261-262 (México, D.F., septiembre-octubre de 1992), p. 24.
- [13] Véase el Estudio introductorio de Miguel León-Portilla en *Huehuetlauhthlli. Testimonios de la antigua palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1993. El bellissimo texto que habla de los antiguos sabios vale la pena reproducirlo parcialmente, como comentario al margen de los *códices abiertos* de Vicente Rojo:
- El sabio: una luz, una tea, una gruesa tea que no ahuma.  
Un espejo horadado, un espejo agujereado por ambos lados.  
Suya es la tinta negra y roja, de él son los códices, de él son los códices.  
Él mismo es escritura y sabiduría.  
Es camino, guía veraz para otros [...]  
Pone un espejo delante de los otros, los hace cuerdos, cuidados;  
hace que en ellos aparezca una cara (una personalidad).  
Se fija en las cosas, regula su camino, dispone, ordena.  
Aplica su luz sobre el mundo.
- [14] En traducción de José Agustín Goytisolo:
- Toda la vida  
veré cómo te alzaste  
desde ti misma,  
nuda y nueva como alba  
y veraz como un sueño.