

**Francisco Castro Leñero:
aventuras de la abstracción**

Bolívar Echeverría

Los juegos visuales que Francisco Castro Leñero pone ante nuestros ojos se inscriben dentro de esa voluntad de forma que ha inspirado al arte del siglo XX y cuyas muy diferentes estrategias formales componen algo que Teresa del Conde ha denominado lo "clásico contemporáneo". Se trata de toda una tradición artística propia de nuestro tiempo: "la tradición del rompimiento con la tradición", como lo formula Juan García Ponce. De este modo, paradójicamente, con el llamado "arte moderno", como arte que se define y afirma a sí mismo en el rompimiento con su tradición, se da en verdad un arte que rompe con la modernidad. El "imperio del logocentrismo" es uno de los ejes principales de la construcción moderna del mundo de la vida; por ello, el rasgo característico de las artes en la modernidad (incluida la poesía) ha sido el sometimiento de su capacidad de crear formas a la dictadura de la vía lingüística de la producción de formas. Es justamente contra este rasgo de su tradición moderna que el "arte moderno" dirige el golpe central de su ruptura. "Clásica", en este sentido, la obra de Francisco Castro Leñero pertenece a esa aventura ya centenaria emprendida por el arte de la pintura, que se propuso abandonar la tutela ejercida por el logos sobre la esthesis; aquella tutela de la semiosis lingüística sobre todas las demás fuentes de producción y consumo de significaciones, que hace que las cosas entre las que nos movemos, para ser percibidas, tengan primero que estar ahí en calidad de dichas o entendidas. Logocracia que obliga, por ejemplo, a que toda representación pictórica de las mismas tenga siempre, en mayor o menor medida, algo de "pintura de programa" o, para exagerar, de ilustración del nombre de la cosa representada, de comentario pictórico sobre el sentido lingüístico de la misma. La aventura de la "pintura moderna" es verdaderamente una aventura porque, en sus momentos más radicales, ha pretendido nada menos que explorar las posibilidades de representar el mundo como si estas estuviesen concentradas exclusivamente en el registro de lo pictórico. Es decir, porque ha pretendido atenerse en su trabajo de representación a la capacidad que tienen unas líneas y unos colores extendidos sobre una tela de volverse significativos por sí mismos, sin recurrir a ninguna consistencia simbólica supra-pictórica que quiera venir en su "ayuda".² Las estrategias en las que se ha probado esa voluntad de forma artística propia de lo "clásico contemporáneo" han sido, como sabemos, múltiples. El juego visual que nos propone Francisco Castro Leñero en sus cuadros resulta sin duda de una adopción decidida de aquella entre todas que conocemos como "la vía de la abstracción". ¿Qué debemos entender por esto? Una pintura es "abstracta", suele

decirse, porque en ella la parte proporcional de la subjetividad del artista que entra en la composición de la consistencia visual del cuadro es mayor en alto grado que la parte correspondiente a la objetividad de lo representado. Porque entonces la figura realista de lo representado dentro de la percepción "normal" se ha descompuesto completamente (diluido, cristalizado) en una interacción no figurativa, informal -"abstracta", precisamente- de colores, líneas y texturas. La pintura abstracta sería tal porque en ella impera lo subjetivo, porque la expresividad del artista ha avanzado tanto en la alteración de la representación realista del objeto, que ha llegado a desdibujarla completamente, a desentenderse o hacer abstracción de ella, a convertirla en simple material de su realización.

Pero a la pintura abstracta puede vérselo también como un cierto tipo de juego pictórico.

Un juego cuya primera y principal regla es una especie de voto: el "voto de abstracción". Un voto tan exigente como los votos de pobreza, castidad y obediencia de los monjes medievales. Reclama de quienes quieren acceder a la experiencia estética por la vía de la percepción exclusivamente visual un "poner entre paréntesis" el nexo que se establece de manera natural entre el sentido -inventado- de lo representado con el sentido -espontáneo- de lo vivido. Se procede como si no existiera ninguna relación entre la identidad visual de los objetos en tanto que re-creados pictóricamente y la identidad visual de los mismos en tanto que objetos de la vida pragmática cotidiana. Cualquier similitud del cuadro con los hechos reales debería tenerse, en principio, por un puro accidente o una simple coincidencia. Sólo una vez que se ha cumplido con esta primera regla del juego de la pintura abstracta, sólo después de que se ha rebasado o trascendido el plano de la percepción "normal" del mundo, sólo entonces se abre el lugar apropiado para el hecho de la representación abstracta, para la acción de recobrar la visibilidad del mundo por la vía del arte.

Esta "regla" o "voto de abstracción" se mantiene con rigor incluso -y con mayor razón- en aquellos casos en que es precisamente esa cotidianidad pragmática la que constituye el objeto a representar. Así sucede, por ejemplo, en la serie Noche y día, en el diptico San Marcos o en las telas en torno a Mercado sobre ruedas ("Juegos", "Acertijo con fuente", "Juego de simetría", "Amarillo y rojo"). El mosaico interrumpido de las ventanas iluminadas sobre el fondo de la noche, los largos soportes en forma de escalera, que se entrecruzan por un rato, apoyados sobre el muro, las manchas que el puesto del mercado ha dejado sobre el piso embaldosado, estas imágenes de la vida real sólo son el "modelo" del pintor en la medida en que alguna situación o algún acontecimiento de la vida social (que siempre es lo mismo pública que íntima) les ha enajenado de lo que son; extrayéndolos de la experiencia de la vida pragmática, para convertirlos forzosamente en símbolos de sí mismos.

Cada tela lleva un nombre. Son nombres de objetos ubicados en el espacio o en el tiempo de la percepción exterior ("Ciudad", "Canción", "Poniente", "Desnudo", "Mercado"), de realidades de

consistencia psíquica (“Memoria y olvido”, “Acertijo”, “Fondo y forma”, “Problemas”), de entes simbólicos (“Juegos”, “Día y noche”, “Punto y línea”, “Blanco y negro”, “San Marcos”), etcétera. ¿Se trata de los nombres propios de las cosas representadas? Sin duda que no, si por nombre va a entenderse la marca que identifica a un objeto con su presencia en la cotidianidad predominantemente pragmática de la vida: lo que está pintado en ellas, de ser el caso, parece haber atrapado al objeto del título en un nivel de presencia diferente, en el que el mismo objeto se parecería muy poco a su versión cotidiana. El nombre del cuadro es tomado más bien, de manera figurada, como una metáfora que invita a “entrar” en él; como un reto a la imaginación, como una pista que indica el camino que debe sugerírsele a la mirada para su trabajo de sintetización del juego visible que tiene ante sí. La sugerencia en unos casos puede ser abierta y en otros críptica; aquí puede ser directa y allá figurada, unas veces puede ser explicativa, seria, y otras lúdica, desorientadora... Como la escalera de Wittgenstein, la metáfora propuesta por el nombre dado a una representación abstracta tiene la particularidad de realizarse desvaneciéndose.³ Porque invitar a que la mirada “entre” en el cuadro es lo mismo que invitarla a abandonar el recinto donde ella habita naturalmente y donde todo lo que mira está ya nombrado, sacarla hasta el umbral donde comienza lo innominado y echarla afuera, a la intemperie de la invención.

La correlación entre “fondo” y “forma” es un objeto de orden conceptual cuya representación más realista es sin duda la de un esquema binario como el que prevalece en cuadros que de hecho se intitulan “Forma y fondo”, “Problemas de fondo y forma”, “Estructuras y señales”, etcétera. En general, el esquema es la representación visual más propia y adecuada de un objeto conceptual como la idea de “relación”. Pero un esquema es más efectivo en la medida en que es más simple, que presenta menos impurezas o “ruidos”, que es más abstracto, y esto es algo que de ninguna manera podemos decir de los cuadros mencionados. La tensión bipolar que prevalece en la percepción de los cuadros antes mencionados -entre el espacio y los cuadrados suspendidos en él, en el primero, entre la serie de placas superpuestas y el trasfondo oscuro sobre el que se entretajan, en el segundo-, es sin duda esquemática, pero está lejos de ser una tensión pura o carente de ruidos. Por el contrario, las impurezas, las “informaciones supérfluas” -que comienzan en la consistencia translúcida de los colores y terminan en el enigma del ordenamiento de las figuras, pasando por la arbitrariedad “excesiva” de la selección cromática- más allá del dibujo, son precisamente los verdaderos motivos de esa tensión; sin su corporeidad, ésta no existiría.

De lo anterior hay que inferir lo siguiente: el esquema binario que prevalece en los cuadros mencionados no es una representación del significado de la palabra “relación” como un objeto mental,

sino del significado de la misma pero como una experiencia vivida. La objetividad representada en ellos es diferente de la objetividad puramente conceptual, retratable en un esquema de intenciones técnicas; no está ahí sólo para la contemplación, sino que está involucrada de lleno en la concreción de la vida.

La mirada de Francisco Castro Leñero es abstracta, dice Juan García Ponce, pero no sólo porque el lo quiera así, "sino porque la realidad también es abstracta". La regla primera y principal del juego pictórico abstracto no es una regla fácil de cumplirse; para que ello suceda son necesarias circunstancias muy especiales, capaces de conectar entre sí una sensibilidad individual de vocación abstraccionista con una objetividad social que tiende por sí misma a adoptar una forma abstracta de presencia. A lo largo del pasado histórico, la sensibilidad abstracta ha estado siempre presente, en mayor o menor medida, en los productores de obras de arte, pero no siempre tuvo ante sí una realidad que también lo fuera. En nuestro tiempo, en cambio, esta ya larga época de crisis de la modernidad capitalista, los objetos convertidos en mercancías se encuentran impedidos de dar a sus consumidores el disfrute del valor de uso que prometen, y deben dejarlo siempre en suspenso, "entre paréntesis", sin que este valor pueda salir del terreno de lo intercambiable o indiferente. El mundo de la vida social se caracteriza por haber hecho de la abstracción una dimensión ineludible de la práctica cotidiana. Los pintores de sensibilidad abstracta, como Francisco Castro Leñero, saben la manera de captarla y representarla.

En Territorios ocupados, el campo se representa sobre toda la extensión del cuadro, visto como a vuelo de pájaro. La irregularidad de su orografía se manifiesta en la coloración discretamente desigual de los distintos parajes imprecisos de la superficie pintada. Se trata sin duda de un campo de orden territorial, de un mosaico de zonas irregulares, de figura y tamaño diferentes. Se percibe que es una suma de territorios particulares, porque la superficie se encuentra ligeramente cuadrículada por varias líneas con aspecto de linderos -¿de senderos?- que la cruzan en todas las direcciones. Y sobre todo porque aparte de este vago tejido de los linderos, reafirmando o transgrediendo, sobresalen otras marcas: una serie inconexa de barras -barreras- negras, bien definidas, que se superpone violentamente en el mapa de manchas y líneas. Un dramatismo intenso se instala así sobre la tela; un dramatismo que surge del comportamiento ambivalente que mantienen los linderos naturales -cuya cuadrícula se dibuja con imprecisión espontánea sobre el terreno respecto de las barreras que caen y dominan sobre ellos. No por suave el trazo de los linderos sobre el terreno deja de prefigurar la violencia insoportable de las barreras; parece incluso insinuarse a ella, invitarla. Al mismo tiempo, sin embargo,

es evidente que el escenario topográfico se espanta frente a ella, parece sufrirla y rechazarla. En “Memoria y olvido”, otro cuadro de escenario igualmente topográfico, la tensión dramática se da de manera parecida gracias a que, en él, una de las delgadas barras casi paralelas que atraviesan a lo largo la superficie del cuadro, se ha roto. Estas barras serían la metáfora del flujo posible de la memoria y los trozos de ella, caídos sobre las demás, trastornan su coexistencia paralela. En efecto, al detener o desviar la trayectoria de las barras paralelas, se esboza una figura. Representación abstracta del hecho de que es un cierto olvido el que permite al flujo de la memoria adoptar la forma ambivalente del recuerdo, de ese fruto del recordar que, para darle al pasado una figura actual, definida, debe sin embargo denegarlo. Sirva el énfasis en estos dos cuadros para llamar la atención sobre lo que parece ser el sesgo personal de la voluntad de abstracción en la pintura de Francisco Castro Leñero: la búsqueda de aquel plano o escenario en el que el mundo de las cosas se da y puede ser representado como un universo hecho de huellas o rastros -restos, promesas- dejados o sugeridos por dramas que fueron ya sufridos o que están aún en el deseo, que amenazan desde ahora o que son añorados todavía. Hay, en la exposición, momentos culminantes en el cumplimiento de esta voluntad pictórica: desde aquellos, como “Renglones”, “Largas distancias” o “Verde y blanco”, en que esa búsqueda alcanza un punto de equilibrio o se desata a partir de él, hasta la inquietante perfección con que el equilibrio se satisface al sintetizar los escenarios del Tríptico de ciudad, pasando por el desgarramiento que la abate en “Verde y rojo”, “Reflexión paralela” o “Blanco y negro”.

Varios, diferentes son los caminos que prueba Francisco Castro Leñero para llegar a la representación pictórica abstracta del mundo de la vida, es decir, para atrapar en una composición de líneas, colores y texturas, la consistencia del escenario y el drama de lo vivido sobre él. De ellos, el que Francisco Castro Leñero transita con mayor maestría lleva a través de un procedimiento que podríamos llamar de meta-simbolización de uno o varios de los aspectos cualitativos de la imagen -figura, color, intensidad y textura, grado de presencia relativa, ubicación diferencial en escenario bidimensional, consistencia del trazo, etcétera-. Tal procedimiento parece basarse en una especie de "traducción" de lo que es "decible" a través de una de esas cualidades al "lenguaje" de otra de las mismas. Se trata de la permutación de los criterios de valoración propios de una por los que pertenecen a otra: contigüidades de figuras geométricas que son a veces "discretas" a veces "chillonas", como si fueran tonalidades de color; colores que son espaciosos y abiertos o estrechos y cerrados como si fueran superficies; superficies planas o profundas como si fueran volúmenes; espacios jerarquizados como si fueran juegos cromáticos, etcetera. Es algo que puede reconocerse en otros cuadros de esta exposición en los que prevalece también el esquema binario antes mencionado, como serían, por ejemplo, “Verde y rojo”,

“Blanco y negro”, “Verde y blanco”, y que permite un mayor acercamiento a la comprensión de cuál es la naturaleza o en qué consiste la abstracción en el caso de la pintura de Francisco Castro Leñero. En “Verde y blanco”, el contraste entre estos dos colores, simétrico del contraste entre el azul y el amarillo, y en principio intercambiable por él, sólo alcanza su poder simbólico en la medida en que, al ocupar la superficie del cuadro, es capaz de comportarse meta-simbólicamente respecto de la oposición entre el arriba y el abajo, marcada por la línea del horizonte. En las dos otras telas, este mismo procedimiento se vuelve más complejo; a tal punto, que, en la primera, el lugar del blanco, y en la segunda, el del verde, ha sido ocupado por todo un complejo de figura y color. Negro, rojo, verde, azul, no son, por supuesto los colores indiferentes de la escala cromática. Pero tampoco son solamente los colores sometidos a la simbolización natural o espontánea de la vida en general. Son los colores de la experiencia vivida en una situación singular o, mejor dicho, ellos mismos son esta experiencia en tanto que vivida concentradamente en la dimensión de lo visual. Experiencia que, por lo tanto, exigía ser "dicha" en las formas de la pintura, y -según una necesidad retroactiva ineludible- de la manera en que solo Francisco Castro Leñero es capaz de "decirla".