

ENVOLVER LO QUE NO HA DE VOLVER

[Segunda aproximación a la idea de drapeado en la obra de Lucía Vallejo]

ÓSCAR ALONSO MOLINA

El taedium vitae, el hastío después del goce están ligados a las artes, como las ramas de los árboles al tronco. El arte siempre prefiere el deseo. El arte es el deseo indestructible. El deseo sin goce, el apetito sin hastío, la vida sin muerte.

Pascal Quignard -El sexo y el espanto-

A veces pensaba yo en lo informe. Hay cosas, sean montones, masas, contornos o volúmenes, que en cierto modo no tienen más que una existencia de hecho: sólo las percibidos, pero no las sabemos; no podemos reducirlas a una ley única, deducir su totalidad del análisis de una de sus partes, ni reconstruirlas mediante operaciones razonadas. Podemos modificarlas con gran libertad. Apenas tienen otra propiedad que ocupar una región del espacio... Decir que son cosas informes no es decir que no tengan formas, sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita reemplazarlas por un acto de trazado o reconocimiento claros. Y en efecto, las formas informes no dejan otro recuerdo que el de una posibilidad...

Paul Valéry -Degas

Danza Dibujo-

Viejo empeño el de la piedra por parecer flexible y ligera, por expresar desde el trozo bruto de su masa el mundo plano y plegado de las telas, con su caída y movimiento, con su gracia adaptándose a los cuerpos que cubren, mientras quizá un poco de viento las alienta

o el agua las pega a ellos. Es una de las líneas en constante transformación de la historia de la escultura: la capacidad técnica y las conquistas expresivas que la disciplina fue manejando en cada época para lograr que los tejidos esculpidos contaran formas distintas de la experiencia de cubrirse, de velar, de envolver o forrar...

Desde la técnica de "paños mojados" de la estatuaria clásica, al drapeado infinito de la *Santa Teresa* de Bernini, donde el cuerpo prácticamente desaparece en ese torbellino, en una inmensa rosa mística de pétalos arrugados; desde el trasfondo geométrico en los plisados paralelos del arte egipcio o del románico, al *Cristo Velato* de Sanmartino, en la capilla Sansevero, piel sobre piel... La roca sometida una y mil veces a una idea de flexibilidad que, como en alquimia, aspira a volver dúctil su dureza por medio de una transformación espiritual, insuflando ánima a lo inerte.

Pero Lucía Vallejo parece empeñada justo en lo contrario: en que sea el tejido, bien lienzo de algodón, lino o arpillera, el que adquiera la rotundidad y contundencia de lo pétreo, haciendo lo posible para que sus esculturas consoliden definitivamente el conjunto de dobleces y arrugas elegido, buscado y cuidadosamente compuesto. Un instante detenido de esa manera en apariencia aleatoria en que los paños han caído, que permanecen así para los restos, sólidamente, inertes. Sin embargo, en este proceso de la composición de la forma, los referentes de su trabajo con frecuencia

se giran más hacia momentos y figuras de la disciplina pictórica. Van der Weyden y Van Eyck, Zurbarán y Caravaggio, las tablas góticas, Fra Angelico y El Greco, el mundo barroco y el del Manierismo... Incluso el tratamiento superficial a que las somete, con su atención al dorado, los craquelados y la pátina, o sobre todo con su elección del color, la artista aborda antes cuestiones propias de la naturaleza de la pintura que de la neutralidad del material habitual en la escultura.

Y es que, en efecto, el trabajo de Lucía Vallejo parece más lógico interpretarlo dentro de esa corriente, hoy ya bastante extendida y bien divulgada, por la cual la pintura ha buscado una nueva reformulación expandiéndose, hibridándose, contaminando y dejándose contaminar por su compañera disciplinar desde los tiempos más remotos. En la senda de grandes nombres como Ángela de la Cruz, o de otros más jóvenes como Guillermo Mora, Miguel Mont, Irma Fernández-Laviada o Roberto Coromina, entre otros muchos y por referirnos sólo a nuestra escena nacional, el lienzo y el bastidor se han visto sometidos a un desmantelamiento sistemático a la búsqueda de sus límites estructurales: la instalación, el objeto, la escultura...

El plano de la tela, lo mismo que el área que delimita, deja de circunscribir un recorte material que por medio de la perspectiva y trampantojos se abre al ilusionismo para, asumiendo radicalmente la lección de la modernidad tardía (Greenberg y los formalistas), cerrar

esa ventana abierta a otros mundos posibles, especulados, recreados, aludidos, y echando las contraventanas obligarnos a mirar la superficie en su propia especificidad material. Más allá, en estas últimas generaciones, los artistas a quienes nos referimos han desarrollado el proceso con ironía y cierto aire de juego, componiendo modelos todavía más complejos en su referencialidad, y la propia "contraventana" que cerraba el plano del cuadro, en busca de una representación eminentemente plana, opaca, infranqueable y hermética (clausura de la representación), aparece ya en sus propuestas desarticulada de las más variadas maneras: descuajeringada, se astilla, enrolla, desmonta y rompe en mil pedazos, separando sus elementos minuciosamente, ordenadamente, obligándonos a concentrarnos en los componentes de la pintura en cuanto que estructura integrada: el grosor y la longitud de los listones que forman su bastidor; los metros cuadrados de tela que se tensan sobre ellos; la cara de la misma que aparece imprimada, frente a la que no lo está, y nos muestra por tanto la naturaleza del tejido: su trama, su urdimbre, las características específicas de la hilatura; el color que la cubre como materia ya independiente, etcétera...

En el mismo sentido, el "cuerpo" disperso y múltiple de la anterior integración objetual del cuadro-lienzo, obtenido tras semejante desmontaje/deconstrucción, desaloja al mismo tiempo la pared a que se le asocia tradicionalmente, esparciéndose por el suelo,

acumulándose allí, amontonado o cuidadosamente despiezado; en otras ocasiones es tratado como un material acumulado, mientras que a menudo lo vemos flexible, estirado o deformado humorística, paradójicamente plegado a rincones o esquinas, colgando de los techos de la sala o hecho trizas y disperso a lo largo de los pasillos, obligando a la vieja disciplina a someterse a posturas impropias de su antiguo estatus, renunciando a su seriedad académica.

Lucía Vallejo nos tenía acostumbrados también en medio de este proceder, a un movimiento de sus superficies desligado de todo elemento referencial: la tela, en su recorte, alcanzaba unos volúmenes y cierta complejidad de drapeado, pero mantenía completa su autonomía con respecto a cualquier otro elemento estructural que no fuera el espacio que había de acogerla. Sin embargo, en algunas de las obras recientes que muestra ahora en la Galería Pilar Serra, el paño, o los paños, entablan un diálogo muy cerrado con otros cuerpos rígidos; y en este diálogo reciente se hace si cabe más evidente la libertad de movimiento de unos paños que ya no remiten a la noción de cuadro. Tratados como formas y materiales independientes (en ningún caso asistimos a que una misma pátina o un color uniforme, un tratamiento cubra indiferente la superficie de los pliegues y de la geometría de estos listones o poliedros), estas nuevas obras recuperan de alguna manera el carácter escultórico que la autora había sustraído en origen a su trabajo, al establecer relaciones de contrarios que evidencian viejos temas de la forma

escultórica como la rigidez y la plasticidad, la geometría y lo informe, el movimiento y el estatismo, el peso y la ligereza, o el contraste entre materiales (recuérdese a Torner), propios de la escultura abstracta moderna.

Más allá, en algún momento del recorrido veremos flotar una gorguera o cuello de lechuguilla, y unas golillas de muñeca asociadas, flotando en el vacío, sobre fondo oscuro... Se trata de una pieza de singular efecto escenográfico, que se deslinga con ello del conjunto seleccionado con su inmediata alusión a un cuerpo ausente marcado claramente por un cuello y unas manos inexistentes (gorguera y puños mantienen entre sí una relación previsible con respecto a la posición que ocupan en un cuerpo humano ergido). Aquí se nos pone sobre aviso con claridad, como ya pudimos comprobar hace muy poco, en su reciente exposición en las salas de la Tabacalera de Madrid, cuando presentó la instalación *Memento mori*, habitada por formas antropomorfas envueltas en tiras de lino, al modo de las momias, que los aventados pliegues de las telas de Lucía Vallejo, esos planos huecos, pomposos hasta el fasto, hinchados por un espíritu invisible, reclaman cada día con más nitidez el cuerpo que en algún momento abandonaron, antes que como referencias al mundo pictórico de Pantoja de la Cruz, del que efectivamente han tomado la inspiración inicial. Si los referentes específicos que hasta la fecha habíamos visto aparecer en sus trabajos, como los que corresponden a las ropas que se conservan de Boabdil, al conjunto público de los

burgueses de Calais, a los personajes del descendimiento de la cruz de Roger Van der Weyden, Ofelia ahogándose, la Victoria de Samotracia, etcétera, se trataban más como citas cultas, pequeños atisbos *figurativos* y textuales a codificar por el público iniciado, en el presente el cuerpo escamoteado lo es ya como cuerpo genérico: el ansia de las telas por arropar un vacío que las habita en el interior.

Lucía Vallejo habla en los últimos tiempos, con frecuencia creciente, de la muerte, de la sensación de vacío que conservan los que aquí quedan frente a la pérdida de los seres queridos, los que se van dejando otro vacío... De esa manera ella misma apunta al vaporoso espacio emocional de la melancolía antes que al luto. El dolor luctuoso deja paso al duelo silencioso, y esa suave tristeza que atraviesa la elegancia formal de sus piezas es, sin duda, una forma de erotismo soterrado, de canto a la vida, que no tiene que ver con el cuerpo pleno y el goce de los sentidos, sino con el abandono tras haber secretado la esencia de la vida. Querido cuerpo, que la tela que te cubre en vida o en el sudario te sea leve...

Ó.A.M. [Madrid, junio de 2017]