

LA MANO

COMO HUELLA DEL HOMBRE EN LOS TIEMPOS LARGOS DE LA HISTORIA

por Antonio Fernández Alba

Cada lugar tiene su propio tiempo.

H. Rosenberg

Acostumbrados como estamos a interpretaciones lineales del acontecer artístico, cualquier reflexión alusiva a una actitud más global e interdependiente bien pudiera suscitar recelos del lado de las consabidas propuestas formales y de las consagradas analogías de carácter funcional, o reanudar, a la inversa, el discurso (y no precisamente «del método») o el recurso a la insistencia sobre aquella retórica reduccionista que allá, por los años cincuenta, entretuvo a artistas y críticos en una búsqueda infructuosa en torno a la «integración de las artes» (necio propósito de resucitar el viejo ideal platónico en cuanto a la formalización de un universo de perfecciones arquitectónicas).

No se nos oculta hoy que tales consideraciones se debían, de una parte, a cierta incapacidad o simple funcionalidad del lenguaje crítico, y obedecían, de otro lado, a una inclinación panfletaria muy característica de una época que buscaba, con patente «oportunismo», integrar el arte nuevo en el círculo de la utopía.

El arte, hemos aprendido algo después, es un proceso de conocimiento y también de compromiso del hombre con la realidad (con su realidad). No es un hecho tan gratuito y marginal como algunos pretenden; es, más bien, una necesidad o, al menos, un auxilio para reconstruir el mundo y transformarlo con los materiales de la realidad misma. De aquí que el producto artístico no pueda en nuestros días entenderse como «objeto aislado». Su apariencia espacio-temporal tiende, por el contrario, a interpretarse como una forma de la estructura de la historia (en el preciso sentido en que hoy se orientan determinados enfoques estéticos).

Situaciones radicales de la crítica eluden la tempo-

ralidad en la obra de arte, justificándola por un análisis más descriptivo del «compromiso», cuando el tan cacareado «arte del compromiso», así entendido, no deja de ser, en última instancia, una confusión semántica de la época (no menos alucinante que lo fue en otros periodos), acuñada en la sola pretensión de dar con la diferencia entre «forma» y «significado».

De una obra como la de Eduardo Chillida, poco o nada se puede decir, si no es con riesgo de incurrir en periféricas insinuaciones «críticas» (época es la nuestra de éxtasis o amenazas, de complejos y retorcidos discursos para señalar torpemente lo que es evidente en la mediación de las cosas entre sí y en su relación con el hombre).

Parece como si en un frente estuviera la creación, ejemplar, concreta, objetivada, del escultor Chillida, y en el otro, la confusa ceremonia de la perífrasis circunstancial que de tiempo en tiempo ha de acomodarse a referencias ajenas. No sin ironía, supo Malraux señalar el suceso, en el acto inaugural de la *Exposición A. Malraux y el Museo Imaginario*: «Muchos documentos, libros, fotos..., me conciernen. No tendré tiempo para estudiarlos. No importa, pienso lo que pensaba Picasso de sus exposiciones: todo esto concierne a alguien que se llama como yo.»

¿Qué puede agregarse al comentario de la escultura de Chillida? ¿Qué añadir a tanto discurso como el que en torno a su obra se ha vertido, y por tantas plumas ilustres, en un tiempo como el nuestro en que, de acuerdo con Foucault, «las novedades son imposibles y las tradiciones están comprometidas»?

Es frecuente, y mucho más tratándose de un escultor, centrar el análisis de la obra plástica en una de sus

manifestaciones más patentes (el espacio) y con ello eludir o marginar aquella otra dimensión (el tiempo) que propicia y hace posible su misma realidad espacial. En la obra de Chillida hay tiempo, un tiempo condensado, un «tiempo largo» de reflexión. El quehacer de Chillida invita inmediatamente a la reflexión y viene a poner muy de manifiesto cómo la escultura, lejos de ser analogía o referencia a otros lenguajes o modos expresivos, constituye un sistema autónomo de signos que, si por sí mismos entrañan formas ejemplares de organizar el espacio, no dejan de aludir a la temporalidad o de precisar su encuentro con el tiempo (ese «encuentro con el tiempo» que tanto enfatizan muchas de las «novísimas» corrientes estéticas).

Qué duda cabe que el énfasis con que algunas de tales corrientes acentúan la primacía del proceso sobre el resultado, supone una mayor atención a la temporalidad que a la espacialidad, como algo intrínseco a la propia obra: la decadencia del «objeto artístico», la escasa valoración de las «formas del espacio» por las que hoy discurre la arquitectura, la hostilidad hacia la perfección o durabilidad de la obra de arte, la defensa de un «arte de lo efímero»..., son datos elocuentes del interés, primordial o exclusivo, que el «proceso», como reflejo de un fenómeno temporal, merece al artista de nuestros días.

Es digno, en todo caso, de señalarse que el auge de la temporalidad (de que tanto se pagan muchos de los actuales «conceptualistas») había sido adivinado, y con gran sutileza, por los hombres del cubismo. Fueron, efectivamente, los cubistas quienes, al valerse de la «simultaneidad» como visión definitivamente integradora de un previo proceso de disociación, dejaron en sus lienzos la marca de la «temporalidad» (que luego había de trasladar al concierto de las tres dimensiones la «arquitectura racionalista»).

En este punto es donde debe situarse el quehacer de Chillida y dejar constancia de sus peculiaridades, de sus diferencias. Los pintores cubistas disociaban en el tiempo el mundo de las apariencias para luego recomponerlas en el espacio. Cabe, pues, hablar de dos etapas sucesivas y complementarias que a la postre originaban un cuadro único. Chillida, por el contrario, asume la integración espacio-temporal desde el origen de la obra. En el punto de partida de cada escultura, palpita la reflexión temporal que madura en el proceso y se traduce, una vez consumada la obra, en condensación y «longitud». No es el suyo, a diferencia del de los «novísimos», un tiempo de «improvisación», sino una duración lenta y permanente, una verdadera «maduración». No es tampoco, al modo cubista, una forma segura de transcribir «simultáneamente» la disparidad de aspectos de las apariencias. Es, más bien, un tiempo, lento, largo, del entendimiento, que permite ordenar en un objeto nuevo la síntesis de «objetos tradicionales y objetos originales». Ni la pirueta formal hacia lo antiguo, ni el elenco novedoso de la vanguardia; el tiempo largo de la historia misma, implícito en la forma tradicional, es el que aquí asume la capacidad de generar el espacio, inscribiéndole en un gran paréntesis de «reflexión y conocimiento» y asignándole una entera libertad de expresión en tal grado, que cabría señalar que el tiempo no prefigura el espacio, sino que hace posible su interpretación (la búsqueda, por ejemplo, en las formas primigenias de la «cultura vasca» o sus encuentros con las formas mismas del mundo natural, dejan en la obra de Chillida huellas patentes de ese largo discurrir de la historia).

El espacio, materialmente construido, posee sus leyes propias; el tiempo, lugar imaginario, nos trae, con la heterogeneidad de sus referencias, la configuración de otras muchas configuraciones y realidades espaciales. El espacio se configura como respuesta concreta a una alusión temporal. Mediante su análisis y confrontación, reconstruimos su función, su proceso y su mismo origen, como reflejo implacable de un amplio espectro temporal. (¿Acaso la vida del hombre no es puro fenómeno temporal, aunque su referencia inmediata sea el espacio?)

Se ha insistido bastante en que el fenómeno del espacio es cuantitativo, mientras que el del tiempo es cualitativo, y también en que la costumbre tiende a convertir la cualidad en cantidad. Es, pues, menester, contravenir el dato de la costumbre y subvertir los términos del planteamiento habitual. Así las cosas, la interpretación del espacio escultórico se haría a través de «una mirada temporal», siendo tal visualización la que nos pondría en contacto con los valores más significativos de la obra. Dentro de esta óptica, las esculturas de Chillida nos hacen patente una mayor «condensación del tiempo» que la de la materia (aun siendo ésta no poco condensada). Y es, precisamente, la condensación del proceso temporal la que nos obliga a un recorrido en torno a los «espacios de Chillida». No parece fácil una lectura integral de cualquiera de sus esculturas, sea por planos o por aspectos de volúmenes; sólo la «simultaneidad (y no de los aspectos aparienciales) puede permitirnos contemplar en el tiempo todo el valor significativo de cada una de sus obras (análisis que nos lleva a concluir que la clave interpretativa de un signo no puede deducirse únicamente de su forma, como con harta frecuencia se pretende establecer).

Con no escasa precisión, ha sabido P. Francastel salir al paso de esa consideración «formalista» del arte: «El pensamiento no surge de ningún orden formal preestablecido a nivel de expresión, ni siquiera ningún orden formal es suficientemente necesario como para ser determinante (...) Como todas las artes, cada una con sus procedimientos, constituye un sistema de significación irreductible a cualquier otro y, no obstante, sometido a las mismas leyes de inserción en la realidad y en el pensamiento que rige en todos los otros códigos constituidos de una manera permanente, en la medida en que materializan una conducta, un modo de ser del hombre.»

La meditación en el tiempo a que nos introduce la escultura de Chillida, nos revela un espacio no sujeto a un requisito propiamente formal, sino a la materia misma, transformada por la acción reflexiva e intelectual del hombre.

Los espacios de Chillida, fundidos y refundidos en el tránsito de la temporalidad, abrigan las formas más primarias de la «protoarquitectura», en tanto que el tiempo (su tiempo) no traduce el apocalipsis en que se encierran las épocas de crisis, ni airea las utopías retóricas con que se aderezan los «nuevos cambios». Aquí domina, ciertamente, la materia, pero ella es también la dominada, la enriquecida en el espacio por la energía del hombre, por la mano como huella en los tiempos largos de la historia.

Merced a la obra de Chillida, renace la dimensión más olvidada del arte en general, o deformada por los sobreañadidos retóricos, y con ella resplandece su dimensión más esencial: su inserción en el tiempo, su propia duración y maduración en el largo discurso de la historia. ◀◀