

Cosas mentales*

Jaime Moreno Villarreal

Aunque Manuel Felguérez confiesa que cuando volvió a París en 1954 a los 26 años de edad, el escultor Ossip Zadkine —maestro suyo en La Grande Chaumière— no lo retuvo en sus cursos por estimar que poseía ya un lenguaje propio y podía seguir por su cuenta, él asimiló por entonces, seguramente a través de su maestro, una enseñanza fundamental del cubismo escultórico, según se hace evidente en las obras que realizara a partir de 1955-1958: la equivalencia entre lo sólido y lo vacío, entre la presencia y la ausencia. El arte escultórico de Felguérez nunca se ha desprendido de ese principio.

El modelado, para él, ha sido desde entonces un ahondamiento en la materia. Tocar, entrar, revelar, son nociones de un juego de manos que transforma la contemplación en tacto. Felguérez cuenta que visitaba a Constantin Brancusi, quien le abría las puertas de su estudio para dejarlo mirar mientras trabajaba. Podemos imaginar la pasión que este inusual aprendizaje contemplativo confirmó en el joven escultor que, durante la década de los cincuenta, fundiría abstracción y sensualidad en una notable variedad de piezas modeladas. Las concavidades y el vacío en esas obras son básicamente cálidos, acogedores, sustentados en lo orgánico y lo corporal. Felguérez seguía a Zadkine y Brancusi, pero también a Hans Arp y Henry Moore; se hallaba colocado en la línea que iba del Dadá y el cubismo hasta la escultura biomórfica. Sin pretender ser un académico, siempre ha sido un artista con escuela. Su escuela es la escultura moderna del siglo xx.

La entrada del vacío se considera la gran innovación de la escultura en este siglo: desde la irrupción de ese volumen inverso o negativo, la escultura cambió conforme el cuerpo masivo se iba abriendo, despejando y estrenando como sustancia volátil. Tal como apareció en la obra de Alexander Archipenko, en 1914, el vacío se consiguió por medio del apareamiento de formas cóncavas y convexas. Las concavidades se abrieron en huecos y agujeros que contribuían al ritmo y al volumen tanto como las protuberancias.

* Este ensayo forma parte del catálogo *Libertad en bronce*.

Según lo ha intuido el crítico Rudolf Arnheim, por primera vez *el aire* se convirtió en una sustancia material, tan material como la tierra o la piedra, capaz de soportar tensiones y apuntalar fuerzas.

En la obra escultórica de Manuel Felguérez, el aire parece constituirse efectivamente en energía motriz: enlaza ritmo y volumen, espacio y color, dando ligereza y volatilidad a sus planos. Tanto en su obra monumental como en sus piezas de taller y de formato pequeño, Manuel Felguérez ha experimentado, siguiendo esta orientación, con forma y espacio. Después de esa primera etapa de modelado en los cincuenta, incursionó entre 1959 y 1970 en la escultura mural, con bardas, celosías y ensambles. El estudio del plano en holgadas dimensiones lo introdujo a otra volumetría. Para Felguérez el plano es tanto soporte como descanso, pero siempre base de cálculo.

Más adelante, instalado en un constructivismo que nunca olvidó la pasión por lo orgánico, durante las décadas de los setenta y ochenta fue creando un mundo de objetos escultóricos en hierro con los que diseñó un verdadero arte combinatorio, a partir de ciertos elementos geométricos básicos, y por medio del uso del color, indagó en los espacios múltiples. Luego de su pasión primera, manual, por el modelado, su segunda pasión escultórica se reveló en las matemáticas, en el cálculo de proporciones y fuerzas.

Ahora, Felguérez vuelve al modelado con ocho piezas en bronce que representan diferentes momentos de su trayectoria, por lo que permiten apreciar la variedad de modos que ha desarrollado; ahí están el artista figurativo y el abstracto; el analítico y el emotivo; el orgánico y el geométrico; siempre a la búsqueda de la verdad de la forma. Asombra la magnitud que toda su obra escultórica y pictórica significa a la luz de estas piezas; es quizá el artista mexicano que más ha indagado en los lenguajes formales.

En Felguérez, la dialéctica de lo cóncavo y lo convexo se desenvuelve en dialéctica del despliegue y el repliegue; cada pieza desdobra una idea que vuelve sobre sí misma y que el escultor abraza. El cuerpo de la obra queda conformado tanto por lo que está como por lo que no está, es crestas y cuencas, huecos y macizos, mientras que los bordes interiores vivifican movimientos según ritmos de torsión.

Muchas de esas piezas apuntan sus vértices a lo alto, a veces abren ojos o ventanas, suelen ser verdaderos miradores u objetos astronómicos concentrados en escudriñar el cielo. Señalan ostensiblemente ritmos y direcciones a la contemplación. A través de los "marcos", las "flechas" y los "lentes" que ostentan, el escultor se remite deliberadamente a la función del espectador activo ante una forma viva. Algunas piezas describen curvas o bóvedas, y en ellas el cuerpo humano mide proporciones con el cielo—arco erótico

y firmamento—. Se trata de una dinámica que estimula desde luego la creación de planos. El espectador que visita y aun “inviste” con sus evoluciones la obra, queda incluido en su espacio múltiple y multiplicador.

Conviene aquí aludir a esas figuras que se han hecho emblemáticas de la forma cóncava; los cuerpos reclinados de Henry Moore. También Moore es deudor de la innovación cubista, según lo expresa su sentencia: “Un agujero puede tener en sí mismo tanta forma —significado— como una masa sólida”. En sus figuras reclinadas hay dos elementos que clarifican toda la concepción: primero, las articulaciones del codo y la rodilla, que despejan el paso al interior de la pieza; segundo, el arco masivo, recipiente, del cuerpo. En la escultura de Felguérez aparecen ambos reinterpretados, la articulación y el arco, abstraídos, aislados, fundidos, produciendo un cuerpo y un movimiento centrados en el campo de visión, en el acto de ver y de ser visto: ¿somos nosotros los sujetos, los que rodeamos y contemplamos la pieza, o es ella la que se alinea y escruta el universo, mirándonos de soslayo e irónicamente. Estos objetos escultóricos se “ofrecen” y se retiran, retan a la posesión y acarrear abandono, son carne metálica.

Felguérez no representa con llaneza el cuerpo; alude a él sintéticamente. La corporalidad de sus piezas se debe más bien a una singular moción de acogidas; las esculturas “reciben” al mismo tiempo que “dejan pasar” la mirada. El acoplamiento incluye al espectador en el espacio, de modo que la interacción adquiere la forma de un verdadero flujo: sensaciones de danza, rodeo y abrazo se equilibran. Esta escultura llama al tacto por su pulimento y por la cualidad vibratoria de sus torsiones. A las cualidades biomórficas —de sugerencias sobre todo femeninas—, el artista añade constantemente una voluntad constructivista que marca con toda claridad líneas de torsión y de relieve sobre los conceptos geométricos de partida; círculos, triángulos, cuadrados, que dan marco fijo a la pieza o se van disolviendo orgánicamente.

La obra queda “acoplada” a su entorno. Se diría que involucra entonces un gesto arquitectónico en el sentido más amplio; y esto es cierto, geoméricamente cierto. Ese acoplamiento funde los dos volúmenes tradicionales de la escultura, el de la obra y el del sitio, en un movimiento perpetuo. Su dinámica nos previene de la tentación de seguir considerando el emplazamiento de la pieza como pura ornamentación o monumento dentro de un espacio más o menos homogéneo; lo que la pieza libera y potencia es, en cambio, una pluralidad de espacios; a través de sus planos y sus involuciones se multiplica entre el dentro y el afuera, participa de la totalidad terrena, se mueve con el día y con las estaciones.

Ya sea por el costado geométrico y constructivista —que alude a la tecnología y a la sistematicidad de la obra— o por el costado biomórfico —que

se resuelve en tacto y voluptuosidad—, las esculturas de Manuel Felguérez son formas para ver el mundo; no sólo por lo que cada una de ellas sintetiza en cuanto a tensiones, direcciones, ritmos y espacio, sino además por su capacidad de transporte. Las piezas de Felguérez nos mueven en torno y más allá de su masa, y esto se debe a su notable cualidad aérea; en su contemplación nos elevan; en su proximidad nos trasladan; son sueños de la materia y sueños de la idea, frutos de la sensibilidad y la inteligencia, cosas mentales que atrapan ideas.



Con Rufino Tamayo, durante la exposición Muestra antológica.