

# VIGENCIA DE LA FIGURA HUMANA

POR: FRANCISCO ZÚÑIGA

Honorables miembros de la Academia, señoras, señores:

Es para mi un honor el formar parte de esta Academia de Artes, y tener en el futuro la oportunidad de diálogo sobre el Arte y las Ideas. No intento un discurso para abundar sobre mi trabajo, sino expresar, con cierta lógica, la parte consciente de una experiencia que sirva como aproximación a la escultura, ya que la parte importante de un escultor es la obra misma y lo que a su lenguaje concierne.

La escultura se presenta como un medio de expresar la identificación ya sea con lo real, ya con lo imaginario, verificando así la relación de un individuo con el mundo sensible.

Cuando llego a México, en 1936, tengo ya un concepto propio de la escultura, formado a través de mis lecturas y la práctica de la talla libre en el taller de mi padre. Esto lo demuestra la *Maternidad*, escultura realizada en piedra, en tamaño mayor del natural, realizada en 1935; esta pieza fue clave para mi trabajo posterior. Como no tuve una verdadera formación académica, me liberé de muchos trucos retóricos; de ahí la necesidad de acrecentar conocimientos que afirmaran una orientación y no quedarme en la realización de variantes decorativas o convenciones estilísticas. Me integro al ambiente artístico de México, trabajando en la talla directa que venía practicando desde 1932, lo que afirma un método de cambio personal, en lo que respecta a las formas tradicionales de la escultura, en el modelado o en el paso por puntos a partir de un original, por ejemplo. Precisamente la talla directa había sido puesta en práctica hacia 1910 por Bernard Brancusi y, después, Gaudier-Brzeska, como un entendimiento masivo de volúmenes y planos, como renovación de conceptos y formas.

En México, trabajaron con estas ideas en diferentes etapas: Luis Ortiz Monasterio y Carlos Bracho, Guillermo Ruiz y Rómulo Roza en la Escuela de Talla Directa (1927-1937). En aquel tiempo, realizaba la escultura dentro del material, como bloque cerrado o redondo, con insistencia frontal, dándole después la vuelta, tratando de integrar todos sus lados dentro de formas cúbicas, esféricas o cilíndricas virtuales, según el término de Cézanne. Esta experiencia me acercó sensiblemente a todo arte arcaico, y en la medida en que somos no sólo presente y porvenir incierto, sino también producto de nuestro pasado, se volvió evidente que la riqueza del arte prehispánico jugaba un papel de fermento en la eclosión de un arte nuestro que no le debiera todo al Renacimiento.

En el Museo de Arqueología de la calle de Moneda, edificio colonial, oscuro, inadecuado pero asombroso, conocí y dibujé cada pieza, atraído por el rigor formal, por la intensidad que emana de su mundo de geometría simbólica, principio fundamental de todo arte arcaico. Pero también por el temblor humano de las figurillas de Jaina o las caritas sonrientes totonacas. En el mundo prehispánico no todo es simbolismo tenebroso como tiende a entenderlo nuestra cultura occidental. Al viajar por pueblos y mercados, encontraba a esas mujeres, vendedoras de frutas y flores, contemporáneas chicomecóatl, tan reales como las esculturas de sus antiguos retratos prehispánicos.

A esos niveles, la abstracción que hay en toda escultura es más real que la realidad misma. Es la clave de la vitalidad de un arte y, quizá para mí, el móvil profundo que guía

mi trabajo. La escultura ha sido siempre la expresión de algo que existe en la realidad de la naturaleza humana. Mis lecturas eran: *Abstracción y naturaleza* y *Esencia del estilo gótico* de Worringer, traducción al español de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, o bien *El crecimiento orgánico de los elementos naturales* de Ghyka, que incluso posteriormente utilicé para mis clases en La Esmeralda. También la *Psicología del arte* de Malraux. En esos textos encontré ideas y análisis sobre arte que sirvieron de modo determinante a mi formación y a mi confrontación crítica con los colegas de entonces.

Por diez años todo fue afirmación del oficio y colaboración en la obra monumental de algunos escultores que tenían trabajos oficiales. En el ambiente existía una, intensa polémica con el arte comprometido de los muralistas, comprendíamos que el arte no está alejado de preocupaciones sociológicas o psicológicas. Después de una etapa del Muralismo y del arte público, de la colaboración con artistas y arquitectos en trabajo de equipo, de casi anonimato en la ideología progresista del poder, reaccioné contra todo eso, comprendí que las fuentes que nos habían alimentado quedaban al margen y la escultura limitada a una función decorativa. El arte didáctico, contrariamente a lo que comúnmente se piensa, funciona mal frente a la realidad de la sobrevivencia, y no son los programas bien intencionados, sino algo más, lo que nos inquieta, lo que está realmente en la base de nuestras preocupaciones primordiales.

Mi objetivo era construir una escultura fuera de las tendencias actualizadas, que una vez fueron rupturas revolucionarias en los conceptos y en las formas, aunque de ninguna manera estaba cerrado a la información cultural del mundo ni a la confrontación. La escultura, sin embargo, parecía quedar a la zaga de las otras artes.

La figura humana me interesa profundamente como valor en sí mismo y es la base de mi trabajo, el problema es de siempre. Así, pues, ¿cómo hacer, partiendo de la referencia, del modelo vivo, una escultura que tenga una vitalidad autónoma y no sólo una forma bien construida?

Dice el crítico de arte Carlo Julio Argan:

*"En la primera mitad del siglo XX, la historia del Arte se caracteriza por la coexistencia contradictoria de dos tesis: El juego dialéctico del clasicismo en tanto que representación, y lo no-clásico en tanto que función."*

La primera tesis se refiere a la representación formal de una concepción global del mundo, como consecuencia histórica del espacio y del tiempo, y que es propia de la naturaleza del hombre. Definiendo, por el contrario, la no-clásica es la que rechaza toda experiencia histórica, tomando esta experiencia a partir de cero, privilegiando más la experimentación y los instrumentos de este proceso.

Mi orientación conceptual se funda indudablemente en la tesis primera del proceso artístico, donde los aspectos formales pueden cambiar según el lugar y la época, más no la sustancia y la estructura. La escultura permanece ante todo escultura, cualquiera que sea su plan, técnico o figurativo, temático o teórico, para encontrar otros valores que son justamente su esencia, como voluntad de forma y expresión. Toda técnica, en este caso la escultura, constituye un modo particular de experimentar la realidad. De todo el rigor intelectual del cubismo –Brancusi sobre todo– hasta la forma pura de Arp, hay un desarrollo formal y lógico.

Mi orientación toma otro camino en la expresión, la densidad, la intensidad en la transportación interior de una figura. Si antes trabajaba de afuera hacia adentro como en la talla directa, corría el peligro de quedarme en la superficie. Brancusi decía: *"Es imposible para alguien expresar lo real imitando la superficie exterior de las cosas"*, ahora trabajo de adentro hacia afuera, partiendo de un armazón o esqueleto, tratando de construir las formas con otra tensión de las estructuras. En una escultura se puede ver y tocar lo sensible, que en su totalidad, en su integral pureza, excede visibilidad y tangibilidad. Es-

te es mi propósito. Es por esto que la abstracción que hay en toda escultura, como lo dije antes, sobre lo prehispánico, no es fácilmente discernible o perceptible y más cuando se está habituado a los estereotipos de una crítica banal. No creo que las tendencias en arte sean programas a los que debemos someternos, sino más bien la contradicción dialéctica de esas tendencias lo que resulta positivo.

Es motivación suficiente una forma como resultado de la observación de la realidad, por la depuración sensible de una geometría orgánica de las formas naturales, sometidas a leyes físicas de equilibrio, equilibrio entre mente e instinto, entre teoría y emoción. Ahí intervienen los aspectos psicológicos, cierto patetismo, que hace vigente la concepción angustiada de una obra. Esa vitalidad que viene desde el interior de una forma, hasta comprender su tridimensional realidad. Las dimensiones, la temática reducida, el espacio circundante ya que la escultura tiene la virtud de generar un propio espacio, son elementos primordiales para mí. No esculpo la naturaleza, pero sí una escultura de la naturaleza humana, insistiendo en cada dimensión adjetiva de construir una forma de la figura humana.

Tal vez mi mundo sea el de la representación indígena femenina y de poses que están en relación con viejas culturas de Mesoamérica, esto es una motivación emocional imperante y de la cual reafirmo precisamente un cierto lado irracional, los valores psicológicos, la herencia. Relaciono todo esto, simbólicamente, con lo geológico, lo terráqueo del origen. Más aún, lo erótico; de ahí la exageración de los pechos, los vientres y las caderas. La naturaleza en ese sentido es inagotable porque la vida crece y muere. Pienso en esos modelos en yeso que en el taller permanecen bajo la lluvia, se van erosionando, envejeciendo. Por otro lado, existen también formas de una gran vitalidad que despiertan la necesidad de exaltar su sensualidad. Formas en pleno crecimiento, como dos facetas de un mismo movimiento. Aquello que tienen de extraordinario esos dioses antiguos perdidos en la selva, partidos por un árbol que va buscando su camino, dioses imponentes y carcomidos a la vez. Sería ideal que pudiera combinar y concentrar en una misma escultura esos dos aspectos como objetivo plástico, recuperar valores contrarios, realizándolos, afirmándolos.

Las figuras en cuclillas son una masa esférica sustentada por dos puntos de apoyo: las piernas flexionadas. Este es el tema del quehacer cotidiano, y hasta el de parir. Las figuras recostadas, somnolientas o relajadas con una marcada sensualidad de animal echado. Las figuras sentadas como pirámides o ausentes orantes. Trato de captar todo ese mundo intemporal, esa resistencia que hace de México uno de los grandes pueblos de la Tierra. Las figuras de pie, la verticalidad, característica del hombre diferenciándolo de otras especies. Es importante la caja de la cadera, especie de concha sustentada en las columnas de las piernas que, a su vez, sustentan la columna vertebral y remata ese eje central la cabeza. Los paños o rebozos tienen una función: la de velar parte de la figura o recalcar una forma o saliente, de equilibrar o continuar un título en la composición. En los grupos, las caderas trazan un eje horizontal de apoyo al conjunto, los espacios como volúmenes negativos, lo que en cinematografía se llama fuera de cuadro, las oquedades o las salientes firmes, toda esa construcción está pensada, calculada. De primordial importancia es la luz que ilumina o resalta las formas definiendo las oquedades y los planos salientes, las texturas rugosas o pulidas, según el material.

El trabajo directo en el yeso para fundir a bronce. Los broncees para formas abiertas, los mármoles o piedras para formas cerradas. Todo esto, desde luego, es el taller, la técnica que se pone en práctica y va uno inventando según las necesidades. El dibujo es primordial; es un medio racional para crear un contorno, captar una forma antes de entrar en el problema ya propiamente de la escultura y su material. La historia nos enseña, por ejemplo, que la práctica del moldeado directo, sobre el modelo vivo, como en el caso de las figuras hiperrealistas, siempre coincide con las épocas decadentes. Grotescas muecas-pintarrajeadas de un nuevo realismo entre comillas, para figurar lo humano en una burla mortífera.

Retomo la figura humana como una especie de revancha, después de veinte años de escultura de artefactos y materiales diversos como tótems de una sociedad singular, distraída o fútil. La retomo como si fuera el primero en descifrar su sentido, volviendo la

espalda a un internacionalismo de tendencias y programas, para impulsar y mis ideas hasta en las particularidades singulares de una región, de un lugar, de un origen. Una especificidad. La escultura es para mí un combate por la vida, por una humanización que no llega, en esta danza de lenta espera, que a veces pasamos sin verla, esperando llegar a lo esencial.

Adorno, en sus *Observaciones sobre la teoría crítica*, dice, y quisiera terminar citándolo:

*“El pensamiento posee un momento de universalidad: Lo que bien pensado, será necesariamente pensado, en otro lugar y por alguien más.  
Esta certeza acompaña al pensamiento más solitario...”*

**POR: FRANCISCO ZÚÑIGA**

6 de Agosto de 1987