

LA HOMOLOGIA COSMICA EN LA OBRA DE BRANCUSI

Por ION FRUNZETTI
Profesor de Teoría del Arte
Universidad de Bucarest (1)

- (1) Este escrito es el extracto de una conferencia que el ilustre hispanista rumano Ion Frunzetti pronunció en la Facultad de Filosofía el día 10 de abril, con motivo de la exposición de pintura rumana moderna, presentada en la Fundación Dragán de Palma.

La obra del escultor rumano Constantin Brancusi es ya conocida por todos y no vamos a entrar en detalles sobre ella. El presente estudio se va a referir únicamente a un aspecto concreto: la significación simbólica de su arte.

Rechazando las prácticas europeas, enquistadas en el ilusionismo óptico, Brancusi se muestra interesado desde el primer momento, no en la reproducción de los cuerpos, sino en la estilización de un objeto escultural, según una lógica expresiva que apela a la organicidad de la forma. Brancusi comprende y dice al mundo entero que se puede llegar a una síntesis expresiva que confiera a la imagen la dignidad de símbolo, abandonando lo instantáneo, y orientándose hacia la expresión de la emoción, sin recurrir a la fragmentación analítica.

Pero, ¿en qué se inspira para elaborar su universo de formas simbólicas?, ¿qué método está siguiendo al tratar de sorprender el ímpetu biológico del movimiento, o el afectivo, transponiéndolos en esquemas de imperiosa arquitectura? Durante miles de años la expresión de las ideas y de los sentimientos en la materia tridimensional había empleado como término intermediario para la constitución de la imagen, el cuerpo humano. Algunas de las obras sintéticas de Brancusi recurren al mismo intermediario, pero de manera distinta. En el período de madurez, desaparece el modelo centrífugo de su época impresionista, el carácter pictórico de la colaboración entre la superficie de la estatua y el espacio. Sus trabajos se modelan ahora en el sentido centrípeto, sintético. Las superficies delimitan los volúmenes, cerrándolos, ciñéndolos, sin que contribuyan, como en el pasado, a la conciliación del espacio positivo, la masa, con el espacio aéreo circundante. El

perfecto pulimento de los volúmenes, su geometría «alta y sagrada», según expresó el poeta Lucian Blaga, rechaza la falsificación de la materia mediante una atmósfera perecedera, efímera.

Sus obras son verdaderos objetos espaciales autónomos, puestos fuera del ambiente, fijados, en su forma de arquetipos platónicos, para la eternidad. Brancusi compite con la misma naturaleza, exigiendo a las líneas de fuerza de la estatua, y en primer término a sus ejes, ecos magnéticos en el espacio circundante. En vez de condicionar la existencia de la estatua, con la colaboración del espacio, obliga al espacio a que haga caso de la presencia, en su medio, de un centro rebosante de energía, que es la obra, la cual dispersa ecos plásticos y luz irradiante en torno suyo. Predomina la impresión de que estos objetos encierran en sí, equilibrados, una inmensa fuerza petrificada, dispuesta en cualquier momento a desbordarse, como una oleada de materia desencadenada, siguiendo la dirección del movimiento, indicada por las líneas de fuerza de la estatua. Un significado filosófico, infundido voluntariamente a sus obras, que, sin embargo, parten invariablemente de la realidad, hace que los objetos se conviertan en símbolos.

Además de la novedad de dicho método de creación que al principio causó asombro, y hasta levantó protestas, la mayoría de los juicios sobre la obra del escultor rumano, resaltan el valor de otra característica, esta es la tendencia a expresarse a través del material. No sólo la vida biológica y psicológica importan, parece decir su obra, también en la materia muerta pulsa una vida orgánica. El pensamiento filosófico que encierra la obra de Brancusi comprueba la existencia de un carácter participacional, del tipo de la identidad de los contrarios, un pensamiento en el que todo participa del todo, y todo puede estar representado por cualquiera de sus partes. Nuestro siglo aprendió a distinguir, a partir de Bergson, que el espíritu del análisis lógico es el espíritu de lo fragmentario, y no de lo global. Así, el pensamiento causalista europeo desmenuza las estructuras, las desmonta, en cierta medida, como a las máquinas. En virtud de la constatación según la cual se pueden conocer los detalles mediante la aplica-

(2) Malvina Hofman: *Sculpture inside and out*, pág. 51.

ción sucesiva sobre los mismos, el intelecto deja escapar el conjunto.

El pensamiento de Brancusi que se propone sorprender lo esencial, no puede detenerse en los detalles. A este respecto son oportunos sus comentarios acerca de su obra titulada el «Pez», en 1927: (2) «Al mirar un pez, no piensa uno en sus escamas, sino en sus movimientos rápidos, en su cuerpo brillante que nada, y que se ve por el agua. Pues, bien, he aquí lo que he querido expresar. Si hubiera reproducido sus aletas, sus ojos y escamas, le hubiese parado el movimiento, consiguiendo una simple muestra de la realidad, mientras que yo me he propuesto sorprender la chispa de su espíritu».

La diferencia entre la visión de Brancusi y la de los herederos del arte greco-romano procede de una antigua oposición de Oriente frente a la estructura mental occidental, desarrollada por la práctica del pensamiento analítico experimental. Este pensamiento aísla los fenómenos, los seres y los objetos de su contexto esperando captar su individualidad, diferenciándolos así del resto del mundo; mientras que sólo la idea sobre «la unidad superior e ilimitada del Universo» según expresa Teilhad de Chardin en «La gran mónada», puede ayudar a comprender el universo en cada una de sus partes. Tal diferencia en la organización del juicio, integradora según los orientales, desintegradora para los occidentales, constituye también la razón por la cual el Occidente, al sentir sus límites, ha intentado penetrar en el mundo ideológico y afectivo de otros lugares del globo. La afición de los viajeros románticos a emprender la ruta del Oriente Medio y Norte de Africa, fue seguida por el descubrimiento, gracias a la generación impresionista de 1870, del Extremo Oriente, mediante la estampa japonesa, y a finales de siglo se conocen las civilizaciones indo-orientales, continuando en el primer decenio del siglo XX con el folklore de Oriente europeo, popularizado a través del ballet ruso, y por extensión, de las civilizaciones precolombinas del Nuevo Continente.

En plena carrera de descrédito de la visión tradicionalista, analítica e imitativa, a principios de nuestro siglo, Brancusi se sintió capaz de remediar en su arte la crisis



La Seriedad de la Tierra (1908), en bronce. Galería Nacional, Bucarest.

Mlle. Pogany (1913), bronce lustrado. Col. Cecilia Cutescu-Storck, Bucarest.



del saber, causada por la desintegración del objeto en el conjunto de la existencia, y encontrar en su manera natural de pensar y sentir, debida en gran parte a su origen y educación campesina, las soluciones que los artistas occidentales buscaban fuera de ellos. Practicando una creación inspirada en el arte negro, Picasso, Braque, Modigliani y muchos otros adoptaron formas. El hecho de que estas formas encierren algunos de sus significados originarios es sólo una suposición y no una certidumbre. Los creadores anónimos del arte negro saben que cada existencia particular es parte del universo, al cual está ligada, mediante estrechas relaciones de interdependencia. Pero el arte cubista, que adopta elementos morfológicos del arte negro, no persigue un tipo de pensamiento integrador, sino que, al contrario, intenta ser una fórmula de análisis, aplicada a los volúmenes, que se descomponen. Lo mismo que en el arte de la tridimensionalidad positivista, éste que anhelaba expresar la cuarta dimensión, no puede remediar la fragmentación del mundo visto.

Tras repudiar el arte analítico e imitativo del siglo positivista, el medio artístico europeo no deja de pensar ni un momento en rehacer aquel «círculo unitario que abarque el espíritu en su totalidad y no lo aprisione», círculo del que habla Teilhard de Chardin. Es significativo que todos los comentaristas de Brancusi se dieran cuenta de su gran sed de pureza y de simplicidad. El artista que escribió «Cuando dejamos de ser niños, estamos muertos ya», fue un cantor de la pureza que, en su obra, está lejos de confundirse con la ingenuidad, buscada por el arte occidental en la pintura infantil o en la de los neoprimitivos, o sea en aquellos que han perdido o no han alcanzado a disfrutar del beneficio de la corrupción aportada por la civilización tecnológica. Según el crítico Herbert Read, que resumió esta situación con su espíritu de síntesis, «la escultura de Brancusi ocupa el centro inmutable del arte moderno, irradiando una serenidad que la protege del tumulto exterior. Su fuerza brota de la oposición entre los dos principios que la rigen: una ingenuidad de niño que mira el mundo con ojos inocentes, y una sabiduría estudiada, profundamente arraigada en el pasado, según la cual, las formas que estamos viendo jamás fueron ino-

centes, sino que siempre están dictadas por fuerzas inconscientes. Brancusi acepta la existencia como un niño, pero al mismo tiempo penetra intuitivamente en el dominio de la esencia». Esta noble sencillez se la confiere el vivir en el mundo de los valores comunes de la cultura rumana. El haber recurrido a la sabiduría de la conciencia colectiva rumana, le asegura su autenticidad y el noble ascetismo que elude la sensualidad como tal.

Refiriéndose a él, Lionello Venturi habla de «una especie de misticismo ante la materia», explicando como «su mirada de campesino rumano no le deja caer en la sensualidad». El mismo artista, condenando la anatomía, calificada de «cadáver», anhela «enfrentar las formas elementales», como dice Umbro Apollonio. Desea «devolver a la escultura el antiguo encanto de las formas rematadas» y esto porque «desciende de tiempos sin historia», según Giuseppe Marchiori. El escultor Calder observó que la geometría de las obras de Brancusi «hace que sean tan próximas a aquellas formas simples que encuentra uno en la naturaleza, en la geometría, pero que no son tan sencillas como parecen, ya que pertenecen más bien a la forma del huevo que a la elipse». Por su parte Henry Moore, escultor que reconoce una gran deuda hacia el artista rumano, afirma que «Brancusi al final de una época, simplificó la escultura, hizo que los hombres la mirasen de nuevo por amor a ella, contemplándola como una existencia ligada al hombre y no subordinada a él».

Hemos dicho que Brancusi utiliza preferentemente la forma ovoide. En todas las mitologías, el huevo es el símbolo de la forma originaria, el principio del universo de aquel «Urform» que buscan los goethianos, adeptos de la idea del «Urophänomen» de la cultura. En la nomenclatura dada por Brancusi a su trabajo, que lleva por subtítulo «escultura para ciegos», el nuevo se llama «Le Commencement du Monde». La forma ovoide la ve Ezra Pound como «forma pura, libre de toda gravitación terrestre, una forma lo mismo libre en su vida propia, como en las de la geometría analítica... El ovoide parece vivo, y mirado por no importa que parte, parece dispuesto a levantarse».

Identificable en la morfología de muchísimos trabajos

de Brancusi, esta forma ovoidea es la expresión perfecta de su concepción sobre el mundo y el arte al mismo tiempo. Brancusi practica, igual que el campesino rumano, un pensamiento analógico y mítico que fundamenta todos los actos de su vida. La idea de que entre la vida del universo y la del hombre hay similitudes tan estrechas que ambas llegan a identificarse, la encontramos en la base de todas las creaciones folklórica rumanas. Es una concepción sumamente parecida a la de las culturas prehelénicas, de origen tracio. Tal concepción asegura el culto a lo orgánico y a lo vital, que se da en la cultura originaria de esta tierra, conservada viva hasta nuestros días. Pues a diferencia de las artes populares de las naciones del oeste de Europa, que en su mayoría proceden de arriba a abajo, el arte popular del sudeste europeo es fruto de una evolución orgánica, de abajo a arriba. Se trata, no de una cultura residual, sino de una cultura viva, que despierta el interés de las masas, como un modo de vida y de pensar largamente ordenado. El amor a la vida, la tendencia a glorificar lo vital, en resumen a la exaltación del organismo considerado como prototipo de la existencia, se le une, en esta concepción popular, un modo de expresión simbólico, geométrico, y no naturalista ni imitativo.

El estudio morfológico de los ornamentos populares rumanos muestra que toda la realidad se presenta bajo forma simbólica. Las formas esquemáticas de los ideogramas populares contienen temas zoomorfos y fitomorfos, al igual que temas antropomorfos, y «eskeuformas», es decir, representaciones de un fisiomorfismo reducido a lo elemental, a las fuerzas de la naturaleza, así como las representaciones de relaciones abstractas entre los componentes cósmicos. El geometrismo del arte popular rumano utiliza en igual medida la angulosidad de las estilizaciones propias de la edad del bronce que la caligrafía curva de los contornos estilizados según el sistema de los meandros, propios de la difusión del arte minoico de los pueblos del mar.

Brancusi es oriundo de Oltenia, es decir, procede de una región en la que la estilización caligráfica sobre ejes curvos y contornos esquematizados es más frecuente que

la angular, aunque esta última tampoco falta. Su preferencia por las curvas dinámicas se puede relacionar fácilmente con su procedencia oltiana, de Gorj, influido, voluntariamente, por el arte popular de la provincia de Oltenia.

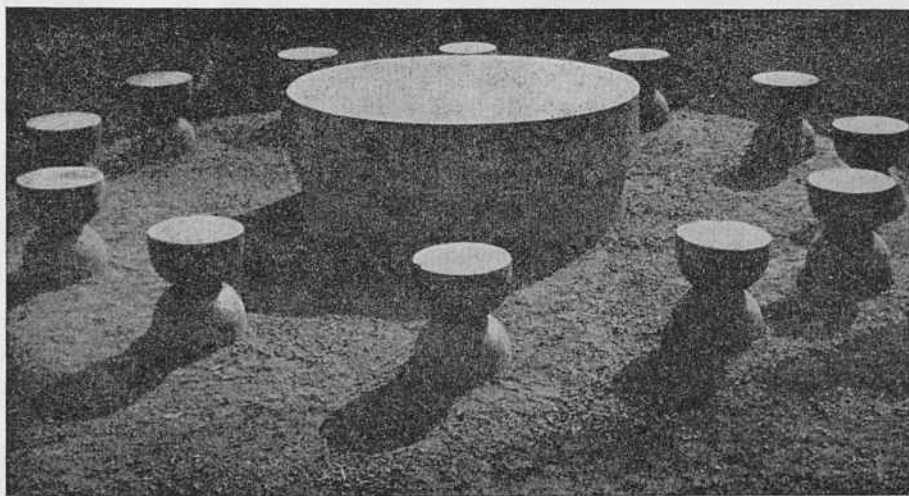
Por un lado, el modo de estilización, que se relaciona más bien con el método de formulación artística de expresión y de forma; y por otro, los significados, los temas de la simbología mítica de la homología: hombre-cosmos, y existencia-esencia, son constantes en el arte de Brancusi, y ponen de relieve su profunda conformidad con el espíritu del arte popular.

Es imposible realizar aquí un análisis integral de su producción, por ello subrayamos sólo la presencia del sentido simbólico dado al ovoide en la mayoría de obras de Brancusi. Hay que considerar que este ovoide es la quintaesencia de la concepción homológica del universo, de las relaciones macro-microcosmos. El motivo del huevo no es para Brancusi, una simple predilección formal o temática, sino algo exclusivo, arraigado en los substratos ideológicos del artista. No sólo sus cualidades visuales, sino también los significados de este motivo, elevado al rango de imagen-símbolo, se deben valorar. El ovoide es ya identificable en la forma originaria del «Pájaro azul» (1912) y «Leda» (1924). La homología cósmica dicta aquí también la asimilación de la mujer al elemento acuático: la serie agua-luna-mujer, en los razonamientos analógicos, opuesta a la serie fuego-sol-hombre, se encuentra en la base de esta compulsión de formas: cuerpo de mujer, igual a animal acuático. Cabe señalar que la morfología de Eva, según la concibe Brancusi, implica la concha bivalva, símbolo de la fertilidad y, en sus orígenes, huevo también pero abierto: «un botón que está a punto de despuntar, una planta en el momento de germinar» según se expresó acerca de esta escultura su autor, o también: «un triple collar de cápsulas desentrañadas para la siembra».

«La división en superficies lisas y contrastadas, sistemáticamente organizada para crear formas cúbicas... que realicen una unidad estructural y arquitectónica», de la que hablaba, a propósito del Adán y Eva que comentamos, Herbert Read, es fruto de la sumisión del huevo originario a las divisiones. Los ciclos de la fertilidad fragmentan



El beso (1908), en piedra.
Museo de Arte de Craiova.

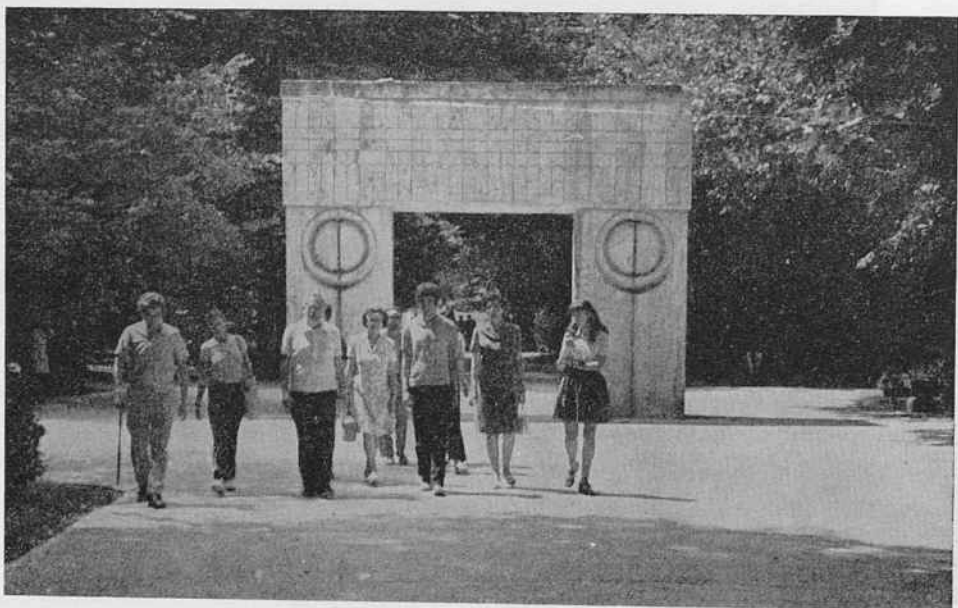


La Mesa del Silencio (1937-38), en piedra. Tîrziu Jiu.



La columna sin fin (1937-38), con altura de 29'33 m. en hierro colado bronceado. Tirgu Jiu.

La puerta del beso (1937-38), en piedra. Tirgu Jiu. Grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, acompañados del Prof. Mircea (1971).



igualmente la esfera de la luna en cuartos, que se repiten hasta el infinito. La tradición esotérica del pitagorismo nos ha legado el huevo seccionado como símbolo del tiempo. La clepsidra, esfera u oval cortado, con las dos mitades opuestas, aparece en las sillas de Brancusi que rodean la «Mesa del Silencio» de Tirgu-Jiu. Apenas modificadas mediante una circunscripción del cuadro al círculo, en el mismo jardín público de la ciudad olteniana, sillas ordenadas según el mismo sistema de clepsidra, pero con aristas aunque su perfil es curvo, son elementos formales derivados de los primeros, pero con un sentido más suplementario.

En las mitologías orientales, la circunscripción de cuadrados al círculo, y el embaldosado del círculo, así como la representación plana de la esfera, asimila la idea de cosmos (círculo del horizonte o centro solar) a la idea de materia; el círculo partido por una cruz es la tierra, volviendo, en la mitología egipcia, china o hindú, a la cruz céltica, visible en los pilares de las catedrales occidentales, al igual que en las armas de la época del bronce.

Quisiera destacar que la última fórmula de la estilización de la idea del amor, de la pareja de «El beso», convertido en la «Puerta de los héroes» de Tirgu-Jiu en un doble círculo, partido en el centro por una vertical, se puede comprender no sólo mediante la esquematización de dos cuerpos humanos, unidos en el acto del amor, sino también mediante el proceso ideoplástico de la integración de la forma de las existencias materiales, simbolizadas mediante rectángulos, en una unidad superior, cósmica, que está simbolizada por el círculo o la esfera representada en el bajorrelieve. Hallamos pues un símbolo erótico sobre una puerta, haciendo la apología del sacrificio de los héroes. Esto puede relacionarse con la acepción de la filosofía del folklore rumano, el corderito, según el cual la muerte no es más que la boda con el principio superior, «bella princesa, novia del universo». Nada mejor que la representación del símbolo esférico solar, embaldosado por la materia tridimensional, podía coronar esta idea de la existencia individual, sacrificada por el gran significado.

En la obra de Brancusi, la ascensión hacia un cénit,

que situa en la dimensión vertical las aspiraciones de progreso de la humanidad, el mito del vuelo cósmico presente en todas las mitologías, está representado a menudo por la esbeltez de curvas parabólicas, centrando la masa de la escultura en un sentido concorde con las últimas fórmulas de «La primorosa», o «El pájaro en el espacio». Además de esta «primera idea aerodinámica realizada en bronce», al decir de Zorach, la ascensión del hombre a través del pensamiento y de los sentimientos «que pueden llenar el cielo», se expresa, en la obra del gran escultor, mediante la serie de las «Columnas infinitas» en madera y metal, que recuerdan, según afirman todos los comentaristas, los pilares de los porches de Oltenia. Cabe mencionar que los troncos de pirámides, colocados alternativamente con la base hacia arriba y abajo, recomponen el tallo de este «árbol celeste», eje del universo, de los mitos de todos los pueblos, el «eje del mundo» de los cuentos rumanos, como una repetición infinita de formas idénticas, individualizadas como existencias distintas, pero que se completan recíprocamente, apareciendo de lejos más bien como elipses que como rombos. En efecto, lo mismo que las sillas del jardín público de Tirgu-Jiu, éstas proceden del huevo primordial seccionado y con las mitades opuestas en forma de clepsidra, símbolo del cuerpo. Las perspectivas que su visión ofrece son diversas. Una fotografía frontal, sacada a distancia, acentúa el aspecto de óvalos sobrepuestos, mientras que una vista oblicua, sacada partiendo de la base, permite ver que las aristas y superficies son curvas. El motivo decorativo campesino del arte popular olteniano traza en el pilar de madera planos rectilíneos de prisma. Brancusi modifica el esquema folklórico, en el sentido de que le agrega un significado suplementario, persiguiendo destacar sensiblemente la homología cósmica; la metáfora utiliza nuevamente el huevo seccionado en la clepsidra, o sea la idea del conjunto originario, permanente, y de la dimensión de lo temporal que reproduce la imagen del todo en la serie infinita de los individuos que se suceden en la historia de la humanidad, aspirando hacia la altura, y tratando de centrar sus propias existencias en el eje del mundo, en el eje de la existencia de todo el cosmos, símbolo de la conformidad de la ley de una vida humana con las leyes de

la vida universal. Hay que señalar que en el decorado, el campesino rumano llama a este motivo «la serie de días y noches».

Por doquier en su obra, los ritmos según los cuales se organizan las formas individuales, repiten la ley de los ritmos cósmicos. La señora Carola Giedion Welcker ha subrayado en el «Gallo» de Brancusi, la coincidencia entre la línea interrumpida, de acuerdo con un sistema de escalera que puede ser también «el estupendo encaje de la cresta del gallo», y al mismo tiempo «el carácter de su canto con peldaños cortantes» sugiriendo la idea, formulada después por Ionel Jianu, sobre la progresión matemática de dichos escalones ascendentes. «El cuerpo del gallo, destaca el mencionado autor, se alza dentro de una elipse interrumpida por los peldaños de la cresta».

Una vez más, la forma originaria del mito de la homología cósmica, el huevo que fundamenta los símbolos de Brancusi, comprueba su existencia en este «Saludo al sol». Los ritmos creados mediante la repetición de la forma originaria ovalada se ven también en «Sócrates», símbolo de la inteligencia maieutica, el nacimiento de la idea, cumpliendo así el acto que proporcionará a las esferas de nuestra cosmología actual, una última: la esfera del espíritu, o la «Noosfera», según la expresión de Teilhard de Chardin. Todo el proceso de integración del hombre en la vida cósmica es deudor, en la obra de Brancusi, de un tipo de pensamiento que, extraído de una experiencia de vida formulada míticamente por el campesino rumano, prueba ser perfectamente compatible con el pensamiento filosófico moderno, que tiene en cuenta las últimas conquistas de la ciencia contemporánea, y el modo en que, sobre la base de estos conocimientos, se formulan recientemente las tesis eternamente humanas, las necesidades del alma individual