

Giacometti: idea, arquetipo y existencia como fundamentos de una estética humanista

Guillermo AGUIRRE-MARTÍNEZ
Ruhr-Universität Bochum – Romanisches Seminar
guillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido: 28-02-2016
Aceptado: 13-09-2016

RESUMEN

El presente artículo estudia el desplazamiento experimentado por la obra de Giacometti desde un orden esencial hacia uno existencial, así como el intento del artista de conciliar ambos horizontes por medio, primeramente, de la figura humana, consolidando con ello un esfuerzo de lo que podría comprenderse como eslabón primero, fundacional, de una estética humanista.

Palabras clave: Giacometti; Existencialismo; Humanismo; Arquetipo; Escultura S. XX.

Giacometti: Idea, Archetype and Existence as Basis of a Humanist Aesthetics

ABSTRACT

This paper studies the movement from an essential order to an existential one in Giacometti's work. The sculptor will try to join these two orders by means of the human figure. This attempt can be understood as a first step of a humanist aesthetics.

Keywords: Giacometti; Existentialism; Humanism; Archetype; Sculpture 20th Century.

Sumario: 1. Introducción; 2. Punto de partida; 3. Permeabilidad entre un orden eidético y uno arquetípico; 4. Escala de los distintos estratos de su universo plástico; 5. Conclusión; Bibliografía.

1. Introducción

La obra de Giacometti nos confronta con nosotros mismos desde una aproximación eidética en lo que respecta al curso inicial de su trayectoria. Observamos, sin embargo, un proceso de metamorfosis mediados los años veinte, momento en que se aleja de los modelos cubistas sobre los que se asentaba su estética primera para adentrarse de lleno en los fundamentos de una expresión surrealista derivada, con el transcurrir del tiempo y ya en torno a los años cuarenta, en una estética de corte existencial. Este devenir, comprendido aquí desde el desplazamiento de lo eidético a lo arquetípico¹ en lo que a sus ejes esenciales se refiere y en lo relativo a su primer salto estético, vendrá a desvelar un incipiente arraigo a lo germinal² encaminado, con el paso de los años, al abrazo de ambos órdenes desde una propuesta figurativa, giro que no podrá dejar de comprenderse, paradójicamente, como síntoma de un desarraigo existencial que a su vez tratará de ser superado, según veremos. El presente artículo estudiará el desplazamiento experimentado por la obra del artista desde una estética esencialista hacia una existencialista, así como el intento del escultor de conciliar ambos horizontes por medio, primeramente, de la figura humana, consolidando con ello un esfuerzo de lo que podría comprenderse como eslabón primero, fundacional, de una estética humanista.³

Comenzaremos, con el deseo de adentrarnos en lo recién expuesto, por acudir a cuanto nos ofrece un periodo temprano de su obra, es decir, aquél apegado a la estética cubista, etapa comprendida por nosotros como ciertamente despersonalizada o, si se prefiere, masiva en el sentido de común y arraigada al arte de la época. Este periodo se presentará, por tanto, como un primer sector del perímetro completo de su circunferencia.⁴

¹ Frente a lo individualizado encontramos en el arquetipo un fondo común desde el que imágenes, mitos y tipos surgen a modo de materia germinal sobre y con la que ir construyendo nuestro imaginario y nuestro mundo de ideas.

² En este sentido comprendemos que el imaginario del escultor pasa de nutrirse de ideas abstractas y en buena medida deshumanizadas, a arraigar en un orden material, germinal, desde el que crecer hacia una esfera existencial.

³ Con el término estética humanista aludimos a la reconciliación, por medio de la figura humana, de un orden arquetípico y de aquel otro especialmente dañado en nuestra historia reciente relativo a lo eidético. Ambos términos vienen a vincularse con polaridades disociadas con el devenir civilizador-cultural, requiriéndose por tanto de su reconciliación tanto en el individuo como a gran escala con vistas al alcance de un desarrollo del sujeto no hipertrofiado en cada uno de sus rasgos; es decir, un desarrollo no segmentado, integral.

⁴ Si bien resulta habitual la comprensión de su primer estilo a partir de características propias, comprendemos en estas páginas su trayectoria a modo de arco que viene a sintetizar los conflictos y soluciones propios de un arte occidental reciente. De este modo, a una caída en lo masivo le sobrevendrá una respuesta personal siempre, eso sí, desde la conciencia de participar de una serie de tensiones y desde su necesidad de resolverlas —cualidad que, como luego veremos, dota a su obra de un carácter, aun desde su aparente fragilidad, prometeico. En relación con el mencionado planteamiento, menciona Wiesinger: “Desde sus inicios, Giacometti cuestiona la naturaleza misma de la escultura como vehículo, plantea interrogantes sobre sus especificidades y sobre sus límites. En 1926, el Cubismo se había convertido en una fórmula; Giacometti analiza a principios de 1927 sus creaciones sin ninguna complacencia y fija sus objetivos: ‘Ciertamente, una escultura abstracta no puede ser un fin en sí misma y hay que avanzar más, pero con mucha prudencia. Estoy convencido de que, si su objetivo es representar la vida, debe absolutamente seguir siendo escultura y no sólo un compromiso como hacen tantos hoy en día, asemejando simplemente las formas al cubo. En definitiva, la escultura debe

Lo generalizado, tomado como necesario punto de origen, habrá de dar paso con el transcurrir de los años a un arte incuestionablemente personal más allá de participar en mayor o menor medida de ideas, técnicas y sentidos de hondura colectiva. El innegable encuentro entre ambas orillas estéticas se presenta, especialmente si tal hecho lo observamos desde su naturaleza de conjunto, como uno de los fundamentos y sentidos primeros de su obra. Podemos, en este sentido, decir que Giacometti dota de un carácter de completitud a su creación más allá de los acontecimientos, llamémosles, externos de su biografía, y que si por una parte episodios como en primer lugar la Segunda Guerra Mundial determinaron obviamente su trabajo dejando como resultado una reducción sistemática de sus modelos –un erosionado de los mismos–, no podemos por otra parte dejar de comprender este conflicto bélico como consecuencia de una dinámica de mayor amplitud de la que participa el artista y cuya fuerza determina más incisivamente si cabe –pues se proyecta de modo constante y en toda esfera vital– sus pulsiones creativas.⁵ Con dicha dinámica, cabe añadir, nos referimos a aquella radical descompensación entre un horizonte técnico-racional y un orden intuitivo-afectivo, descompensación que, en lo relativo a nuestra civilización, viene de la mano de la pérdida de cohesión de un ordenamiento simbólico por completo reificado, así como del consiguiente y descontrolado intento por ocupar el trono de dicho ordenamiento. Es en medio de este temblor de tierras donde situaremos el trabajo del artista suizo. Giacometti, en consecuencia, se unirá a ese esfuerzo colectivo más o menos exitoso de unos y otros creadores por hundirse en el reino de los arquetipos a modo de ablución y con el fin de resimbolizar, de dotar de sentido completo, un horizonte humano⁶ desvalido y amenazado por quienes hemos denominado usurpadores del trono. La posibilidad, por último, de cumplir con dicha labor de integración de opuestos en una esfera personal, dependerá, ahora sí, de rasgos exclusivamente biográficos –relativos por tanto a lo que podríamos denominar la intrahistoria del sujeto–, así como de su respuesta a acontecimientos de cierta amplitud. En ello entran en juego un cúmulo de factores entre los que destaca la naturaleza del sujeto.

Con todo, podemos establecer lazos sintéticos entre la variedad de expresiones observables a nuestro alrededor y así ver puntos de encuentro entre, por ejemplo, un Henry Moore y un Giacometti, vínculos comunes más allá de sus distintos condicionamientos y que, en el caso presente, vendrían a mostrar un deseo de iluminar ese primer estrato de lo humano fundido a lo arquetípico y expuesto en la obra de cada uno de ellos por el despertar de ese eterno femenino desde el que alumbrar nuevas formas y desde el que abrazar un perenne orden de ideas. Biografía, historia y suprahistoria, caminan así de la mano siendo el individuo, en este caso el artista, quien cuenta con

ser ella misma, estar viva por ella misma, y no representar la vida a través de otra cosa (como suele ocurrir) y convertirse en algo muerto en el fondo. Y creo que ahí radica la mayor dificultad, porque tiene que obedecer a una lógica distinta, por ejemplo, a la de la construcción física del cuerpo real” (2012, 130).

⁵ En este sentido comprendemos que las ‘antenas’ del creador, por emplear los términos de Ezra Pound, captan más vivamente el sentido y fundamento de los hechos que cuanto se proyecta, ya en un marco histórico, desde los hechos en sí; en otra palabras, captan con más precisión lo invisible que lo visible.

⁶ Entendiendo aquí por horizonte aquel marco o esfera donde resulta posible el hallazgo o el encuentro de las distintas polaridades propias de una u otra realidad, en nuestro texto aquella relativa al individuo, al ser humano, ya sea individual o colectivamente.

la posibilidad de conciliar polaridades por medio de su particular universo de imágenes.⁷ El creador, en la medida en que se aleja de su época para encontrar un ámbito de mayor hondura desde el que lanzar su mirada –así como un mayor sentido a sus cristalizaciones–, obedecerá en su tarea en primer lugar a unas búsquedas comunes a toda elevación anímica, a toda realización espiritual –encaminada a la consecución de una completitud, de una síntesis de pulsiones–, de manera que aspectos relativos a la intrahistoria e incluso a la historia podrán determinar la forma que aquél conceda a sus objetivaciones, a sus simbolizaciones, pero en modo alguno explicar su fundamento, aunado al sentido precisamente simbólico que aquéllas poseen.

2. Punto de partida

Dado que todas las etapas estéticas seguidas por Giacometti han sido a estas alturas convenientemente estudiadas y valoradas, nos ceñiremos, más allá de la obvia necesidad de aludir y acudir a cada una de aquéllas, a nuestra propia ponderación de las mismas a partir de las dualidades mencionadas en el punto introductorio. El objetivo consistirá en iluminar la unidad eidética de una obra comúnmente presentada desde la contraposición entre, al menos, un estilo temprano, uno posterior y uno maduro.

Situándonos en un momento inicial de su trayectoria, en concreto en el periodo de agotamiento de la fase cubista, tan aparentemente alejado de su posterior evolución, tan mediatizado por la estética imperante, acudiremos a un par de obras sobre las que apoyarnos con vistas a nuestro propósito. La una es *La mujer cuchara*, de 1926, la otra *La pareja*, fechada en 1927. Estos dos trabajos nos aportan ya una serie de dominantes que encontraremos, metamorfoseadas, a lo largo de su trayectoria posterior. Será hacia la segunda mitad de los años veinte, por tanto, cuando se presenten con particular nitidez las características que aquí estudiaremos relativas al punto de encuentro entre un orden esencial y un orden existencial.

Como modelo abstracto, bien delimitado por una línea no orgánica, enteramente racional, geométrica, que el Cubismo es –dejando de lado sus modelos más plásticos y expresivos: Joan Miró sin ir más lejos– y del que partió Giacometti hacia el término de la Primera Guerra Mundial, nos situamos entre sus límites dentro de un orden de violenta adecuación de lo concreto a la idea, a una geometría tenaz y alejada de todo orden afectivo por una parte, y de toda estética personal por la otra –en cuanto que la idea y los planos geométricos participan de un orden universal–. Ahora bien, no dejamos de movernos con ello en un extremo y, aun observando esta rigidez esencial en lo que respecta a los trabajos líneas atrás mencionados, resulta posible apreciar en dichos momentos –fechas en que, aun manteniendo lazos con el Cubismo, se deja impregnar por la atmósfera surrealista con la que convivió en París– unas características

⁷ No conviene olvidar que la función propia de la religión –asociada en Occidente a un concreto imaginario– en modo alguno ha quedado destruida con el decaer de su universo simbólico, sino meramente transferida a otros distintos ámbitos como, primeramente, el de la estética –un buen ejemplo de ello lo observamos en las vanguardias–. La anhelada consecución de sentido y completitud, por tanto, es llevada a cabo en nuestro mundo contemporáneo por el artista o al menos por un concreto espectro de la esfera estética.



Fig. 1. A. Giacometti, *La pareja*, 1927.

que dotarán a su obra de un valor personal desarrollado al compás del crecimiento cualitativo de su obra.

Desplazando la vista hacia nuestro foco de interés, más allá de definir su trabajo de esta época desde unas coordenadas cubistas, postcubistas o surrealistas, cuanto nos interesa concierne al siguiente hecho: la presentación de un universo dual perfectamente plasmado por esta *Pareja* de 1927. Fijémonos aquí en aquello que este modelos dual denota y comprendamos que, como ya ocurriese con *La mujer cuchara*, ambos órdenes –uno orgánico y otro racionalizado, sometido a la línea recta– se presentarán visible y reiteradamente a lo largo de su obra posterior en mayor o menor medida distanciados dependiendo de las coordenadas cronológicas desde las que nos acerquemos a su trabajo.⁸ Según podremos ver, aquello que en este periodo temprano se muestra manifiestamente disociado –más allá de cuanto observamos en las dos sintomáticas obras señaladas– llegará a presentarse desde una mayor cohesión en

⁸ El pulso entre lo orgánico y lo especulativo, entre lo concreto y lo eidético, observable en esta escultura temprana, es expuesto por Krauss cuando indica que: “Adoptando la metáfora e invirtiéndola, es decir, convirtiendo ‘una cuchara que es como una mujer’ en ‘una mujer que es como una cuchara’, Giacometti logró intensificar y universalizar la idea, transformando las formas de las tallas africanas, en ocasiones naturalistas, en abstracciones más prismáticas” (2015, 5).

esos momentos maduros de su trayectoria caracterizados por la frágil recuperación de la figura humana.⁹

La dominante en este periodo de paso entre el Cubismo y el Surrealismo nos lleva a la división de su universo creativo en dos polos, delimitado a grandes rasgos, como venimos repitiendo, el primero por la línea recta y el segundo por la línea redondeada. No nos detendremos en las relaciones simbólicas de estas derivas geométricas en la medida de que su significación se presenta clara al participar de unos patrones muy definidos y perfectamente estudiados desde la psicología arquetípica y, en concreto, desde el Círculo de Éranos.¹⁰ Tampoco nos detendremos en analizar el sentido y los rasgos que unen tales búsquedas con un arte fundacional a partir del binomio cultura-civilización, cuyos presupuestos quedan expuestos en mi trabajo *Forma y*

⁹ En este sentido, frente a un Surrealismo hundido en lo arquetípico pero reticente a abrazar lo racionalizado, Giacometti manifiesta un deseo –no carente de contrapeso, por otra parte– de aunar ambos órdenes. Apunta Véronique Wiesinger en este punto que “la relación [de Giacometti] con Bataille es capital; Giacometti supera las oposiciones binarias batailleanas y opera una síntesis dialéctica” (2012, 230). Comprendemos que Valeriano Bozal se refiere precisamente a esta mayor amplitud del escultor frente a lo propiamente asociado a la estética surrealista cuando menciona que: “entre los surrealistas era el mejor y más capacitado continuador de la escultura brancusiana” (1990, 81). Cabe añadir que como explorador de ambos órdenes –racional/trascendente y afectivo/inmanente–, Brancusi denota unas búsquedas cercanas a las de Giacometti –cada uno desde su lenguaje, obviamente–. A todo ello regresaremos páginas adelante. Giacometti, por otra parte y volviendo a la distinción entre su pensamiento y el de Bataille mencionado por Wiesinger, encuentra en el Surrealismo el sustrato desde el que arraigar para así poder elevarse a un orden –aun asentado y partiendo de lo sustancial– menos enfangado, más claro y esperanzador. Ese orden, oscurecido en un plano histórico, habrá de desvelarlo, habrá de crearlo, el propio sujeto. Nos acercamos con ello a un sentido de la historia en algunos puntos próximo al consignado por Ernst Bloch –tema que más adelante trataremos–. Valga por el momento señalar que, frente a las relaciones más tirantes en relación con el papel de la conciencia en el pensamiento de Bataille, Giacometti se entrega a un sentir existencial si bien frágil, activo en su búsqueda no sólo de raíces sino así mismo de orientación eidética. Rescatamos al respecto el siguiente comentario de Bataille con el fin de contrastarlo con cuanto iremos exponiendo en torno al sentir existencial observado en los trabajos de Giacometti: “Lo que caracteriza, por el contrario, al hombre moderno, y quizá particularmente al hombre surrealista, es que en su retorno a lo primitivo está constreñido a la conciencia, y aun cuando apunte a encontrar en sí los mecanismos del inconsciente, siempre tendrá conciencia de aquello a lo que apunta. En consecuencia, el hombre moderno está a la vez más próximo y más alejado (Bataille, 2008, 42). Más allá de los conflictos que ambos encuentran en armonizar ambos polos existenciales, resulta interesante –mencionamos a modo de apunte– poner en relación esa cabeza guillotínada que Bataille toma como emblema de su sociedad mística –derogación de un orden de ideas–, con esa misma cabeza guillotínada por Giacometti esta vez femenina en su trabajo *Mujer degollada*. Si bien el arquetipo femenino consolida su función desde un mayor acercamiento al masculino en un periodo tardío, la idea de sacrificio se presenta patente en este periodo medio a modo, aventuramos, de requerimiento con vistas a la búsqueda de ese orden de mayor luminosidad posteriormente explorado: “Giacometti, a excepción de la imagen de su madre, sacrifica siempre a la mujer” (2001, s/p), señala al respecto Kosme de Barañano muy ilustrativamente en especial en lo que respecta a este periodo de transición. En lo tocante a su última etapa, consideramos que la consolidación del orden de lo femenino –en términos arquetípicos– resultará necesaria y esencial si bien desde su papel pasivo y con el objeto de permitir el rol activo que encarnará un orden masculino –de nuevo de acuerdo con la terminología de la psicología arquetípica–. Estos órdenes, aun por lo común expuestos aisladamente, encontrarán no obstante momentos de mutuo acercamiento tal y como observamos en trabajos como *El bosque*, de 1950, o *La plaza*, de 1948.

¹⁰ Acercamientos arquetípicos a la obra del escultor los encontramos en el trabajo que Bonnefoy le consagra (2012). Por su parte, algunas de las significaciones arquetípicas relativas a las formas que nos ocupan las hallamos en lo relativo al eje comprendido aquí como existencial en el trabajo de Erich Neumann *La gran madre* (2009), en C.G. Jung –a lo largo de sus muchos escritos–, o en Mircea Eliade –quien desde presupuestos afines dedicó esfuerzos al desvelamiento de la obra de Brancusi (2005)–.

voluntad (Verbum, 2015), donde se pone en relación el sentido tomado por la estética contemporánea con un decaimiento y rehacimiento simbólico situados en la base del presente texto.¹¹ Sí resulta necesario, en cambio, centrarnos en la significación de estas formas que Giacometti presenta a raíz de su abandono del Cubismo y de su acogimiento de nuevos patrones más interiorizados y, desde luego, más permeables a la exposición de su ordenamiento creativo.

Con *La mujer cuchara*, Giacometti da inicio a una estética progresivamente distanciada de las abstracciones propias del periodo cubista. Es a partir de este momento cuando puede hablarse de una revivificación de su horizonte mítico, si bien tremendamente apegado aún a lo eidético por influencia de la estética por entonces en vías de abandono. Comprendemos, como hemos señalado, su lenguaje cubista como un lenguaje impropio –con sus lógicos matices, desde luego– desde el que Giacometti se impulsa para avanzar por los cauces de una estética más afín a su naturaleza. La tensión ejercida por una pulsión eidético-racional y por otra arquetípico-afectiva progresivamente buscada, va a conceder a su obra un carácter prometeico afín tanto al concepto de libertad como al de condicionamiento existencial, y esto es algo que resulta observable de modo muy evidente no sólo en su obra madura sino así mismo –si bien desde su polo opuesto–, en su famoso *Cubo*, del año 33, donde ambas tensiones pugnan la una por dominar el elemento orgánico, la otra por surgir de la piedra, denotando con ello un desgarró, una lucha de tintes miguelangelescos comprendida a modo de hermosa y luminosa crisalización de las fuerzas latentes en el interior del creador.

Recordemos, por un momento, que esta misma tensión expuesta desde sus polos esenciales será la misma que nos muestra Brancusi con su *Inicio del mundo* y con su *Columna sin fin*, la primera de mediados de los veinte y la segunda de mediados de los treinta, o así mismo, de forma no tan disociada, la que nos presentan tanto Zadkine como Lipchitz, autores todos ellos de signo prometeico –denotando con ello, con la coagulación sobre su obra del presente sustrato mitológico, el estar trabajando, vivenciando todos ellos, un problema relativo, como ya expusimos, a las vicisitudes de una época–.¹² Esta relación, por tanto, pese a la huella abiertamente ejercida de

¹¹ Sobre la presente renovación simbólica encontramos reveladora la obra *Origen y presente* (2011), de Jean Gebser. Además, el también clásico de Sigfried Giedion *El presente eterno* (1995) viene a iluminar un sentido de la cultura contemporánea a partir de una revolución completa –en su acepción literal– de nuestra cultura occidental. En este mismo aspecto relativo a las relaciones de identidad hallables en el marco de un devenir humano, menciona el propio Giacometti que: “Nada queda decidido para siempre, cada época hace resurgir del pasado las épocas y las obras que le son necesarias y, después, esas épocas y esas obras se hunden de nuevo en las sombras para resurgir tal vez unos siglos o milenios más tarde. ¿Cuántas obras se han acercado y alejado de nosotros desde hace cuarenta años?” (2001, 126).

¹² En relación con este desgarró prometeico, con esta pugna entre lo divino-eidético y lo humano-orgánico –sin entrar en matizaciones–, Dũfrené realiza el siguiente comentario desde la convicción de la inexistencia de esta pulsión prometeica en un periodo maduro del escultor –inexistencia entendida como superación de la misma si bien con ciertos matices a los que más adelante aludiremos–: “Remarquons que Giacometti opère un reversement de l’arc et que le mouvement n’est plus prométhéen, dirigé vers le haut, mais incliné vers la terre, principe féminin et maternel. [...] Bourdelle privilégiait le modelé, les formes et l’épaisseur. Giacometti, lui, est sensible aux lignes et à leur tension. Quant à la femme qui prend la place du rocher, de la terre-mère, sa forme arrondie et pure est une variation sur le graphisme sexuel féminin avec une prédilection pour les courbes

Brancusi sobre Giacometti, es preciso comprenderla no desde un orden causal sino primeramente a modo de resultado de una participación común en las pulsiones regresivas y progresivas del periodo. La naturaleza de las mismas queda bien expuesta en la obra de autores como Benjamin, Jünger, Schmitt o Scholem, entre otros. No nos detendremos en ello si bien se nos permitirá aludir una vez más –y con el deseo de aportar nuevos matices– a la comprensión de ambos órdenes desde su distinción a modo de principio arraigado-inmanente en un caso –*Inicio del mundo*–, y a modo de principio desarraigado-trascendental en el otro –*Columna sin fin*–. El mito –volvemos a Prometeo–, no obstante, expone mejor que la lógica, mejor que cuanto los citados pensadores manifiestan al menos en sus obras menos apegadas a lo simbólico, estas tensiones entre lo terrenal y lo celeste.

La presente dualidad tan característica de Giacometti a mediados de los veinte se comprende por tanto como el inicio de su obra en sí, dado que con las ya mencionadas esculturas queda presentado el conflicto que en años posteriores tratará estéticamente de solucionar y en cuyos rasgos ahondaremos en las próximas páginas. Entendemos en este sentido y desde la distancia, que una vez que el escultor escapa a las demandas de una estética cubista su universo queda fracturado y por ello mismo apto para crecer con una mayor organicidad conforme transcurren los años –y aquí englobamos incluso la Segunda Guerra Mundial, periodo en el que su obra sufre una considerable desmaterialización–.

3. Permeabilidad entre un orden eidético y uno arquetípico

Partiendo de la asimilación de la forma racionalizada a un orden eidético y de la orgánica, redondeada, a uno arquetípico, resulta evidente que Giacometti vuelca tales principios sobre una esfera humana desde la que alcanzará una síntesis expresiva aun desde su característica fragilidad. Este deseo de conciliación, que no deja de constituir a su vez una pugna constante a lo largo de su trabajo –tratado por la crítica desde distintas perspectivas, comenzando por la estrecha relación mantenida con su madre–, se presenta ya de modo explícito a partir de esas figuras humanizadas que son *La mujer cuchara*, *La pareja*, o tantas otras de este periodo de agotamiento de formas cubistas y de acogida de una estética surrealista. Tal paulatino apego hacia la forma humana, en este sentido, resultará tan notoriamente pujante que incluso estas figuras aún eminentemente geométricas van a quedar expuestas por medio de su relación natural con el hombre o con la mujer¹³ –y siempre desde unos pocos rasgos obvios y en exceso explícitos en lo tocante a su simbolismo–, denotando con ello ese compromiso del escultor por representar la vida no ya desde un punto de vista teórico o en exceso eidético, sino desde su relación con el individuo –y volvemos con ello a lo

et la concavité” (1994, 29). Observemos, así mismo, el salto expuesto por Dürfrené entre un Bourdelle y un Giacometti, tan distanciados en lo que compete a su relación con las tensiones aquí tratadas.

¹³ Se trata, en todo caso y como viene siendo habitualmente tratado, de trabajos que resulta necesario poner en relación con la influencia que recibe de la escultura africana.

que hemos entendido con el término de una estética humanista—. ¹⁴ Esta última habrá de comprenderse, por consiguiente, en función de su capacidad de aunar polaridades humanas y no ya en función de si sus parámetros son figurativos o abstractos.

Cuanto con lo anteriormente apuntado hemos querido constatar es, ante todo, la preocupación, la constante relación que la obra de Giacometti guarda con un horizonte existencial incluso en un periodo amenazado por un arte en ocasiones deshumanizado. ¹⁵ En efecto, aun en el marco de estos patrones resulta interesante observar cómo Giacometti no se resiste a moldear al hombre y a la mujer como objetos nucleares de su obra; ¹⁶ y es por ello mismo que mientras el aludido distanciamiento de órdenes pertenece evidentemente a la naturaleza de la época, el deseo de armonizar dichas tensiones en un arte volcado sobre el individuo y sobre sus muchos conflictos pertenece con más propiedad a la naturaleza de Giacometti así como pertenece, variando su proporción, en general a la naturaleza del artista, individuo eminentemente mercurio.

Siendo por tanto estas figuras deformaciones —empleando tal término simplemente desde su relación con el orden de esencias— de esa columna y de esa piedra características de la obra de Brancusi así como, por otra parte, deseos de encarnación de todas ellas sobre un horizonte humano, concreto, afectivo —y en esto encontramos relación con las búsquedas que su maestro Bourdelle había emprendido—, resulta entendible que aquellas indagaciones del escultor al abrigo del Surrealismo puedan ser consideradas como ablución de un orden de ideas en un orden onírico, arquetípico, tomado éste a modo de cuna de un arte orgánico, de semilla de un arte organizado no ya en función de ejes racionales —humanos cuando éste se distancia de la naturaleza y, en consecuencia, de sí mismo—, sino de las demandas de la propia naturaleza del objeto presentado. La figura humana se desvelará entonces en su obra como materia vivificada y no ya como mero objeto especulativo dotado de rasgos humanos.

Esos primeros seres poseedores de verdadera pulsión vital, como sabemos, crecerán a modo de pequeños homúnculos, de diminutas creaciones que el escultor llevará a París desde Ginebra y guardará en el interior de pequeñas cajas de cerillas. ¹⁷ Son

¹⁴ Dufrene aludirá a este mismo hecho: “on doit bien plutôt tenir compte de la ‘Lettre à Pierre Matisse’ où il dit avoir fait des ‘essais’ en toutes directions, jusqu’à l’abstrait, et se ranger, pour concilier ses deux points de vue” (1994, 34).

¹⁵ Krauss, en este sentido, advertirá una “rotación del eje sobre el plano horizontal” experimentada por la obra de Giacometti en torno a los años 30-33, relativa a una “unión simultánea con la tierra con la realidad” (2015, 89). “Una tras otra [menciona en otro momento], las esculturas horizontales, los tableros de juego de Giacometti, afirman la unión entre el ámbito de la representación y la condición del basamento, el suelo, la tierra” (2015, 96).

¹⁶ De nuevo acudimos al *Cubo* como paradigma de este hecho. Didi-Huberman lo comprenderá como “un objet de haute solitude” (1993, 57), exponente de una separación del ser, si bien, añadimos, por ello mismo, por este mostramos al ser desde su escisión, un objeto puesto en relación con el ser, humanizado por tanto. En esta dirección continua el pensador francés: “Le Cube serait donc, dans la production de Giacometti, l’objet par excellence de cette ‘dimension intérieure’ [...] Le Cube réunit en lui deux dimensionnalités contradictoires. Ou plutôt, sa dimension impossible tient exactement à la dialectique qu’il instaure entre des échelles et des ordres de réalités qui devraient normalement s’exclure” (1993, 71). Así con todo, “Nous devons également y voir le lieu de renouveau paradoxal d’une absence de corps et d’un anthropomorphisme latent” (1993, 72), concluye.

¹⁷ La anécdota la tomamos del trabajo de Carlo Huber sobre el escultor: “‘Je les prends avec moi’, aurait répondu Giacometti en sortant de sa poche six boîtes d’allumettes qui contenaient toutes les œuvres créées à



Fig. 2. A. Giacometti, *Mujer degollada*, 1932.

modelos reducidísimos de sus características e inminentes esculturas filiformes, pequeñas y frágiles figuras elaboradas hacia el término de la guerra,¹⁸ nuevos seres, por lo mismo, que a partir de entonces ya sólo podrán crecer si bien, una vez más, denotando excesivamente la doble pulsión entre lo arquetípico/sustancial y lo eidético/esencial, polaridades experimentadas en ocasiones a modo de febril rechazo –hecho que anteriormente a estas diminutas presencias habrá llegado a su paroxismo con la *Mujer degollada*, de 1932–,¹⁹ y en otras a modo de fatigoso esfuerzo por aunar ambos planos.

Genève” (Huber, 1979, 117).

¹⁸ “Un momento de la consumación que, sin embargo, se afirma” (1990, 90). De este modo comprenderá el sentido de estas formas filiformes Valeriano Bozal, resultando su visión distante de la nuestra, que prioriza lo genésico sobre lo agonizante. Más cercano al sentido aquí expuesto, Jean Clair comprende el universo de Giacometti como “quelque chose de vif et mort simultanément, d’étrange et d’inquietant, qui, participant de deux royaumes, participe aussi de l’horreur et du sacré” (1992, 19). El horror y lo sagrado, en cualquier caso, van evidentemente unidos y en el sentido que cada uno le conceda al segundo de los términos descansará el carácter más luminoso o más oscuro con que participemos de la existencia. Apreciamos en este binomio, por otro lado, puntos de encuentro entre la configuración espiritual de Giacometti y la de Bataille.

¹⁹ En lo tocante a esta escultura conviene aludir al papel de la mujer en el imaginario y la biografía de Giacometti. Señala Dupin al respecto la existencia en su obra de “tres fuentes plenarias, la infancia, la mujer y la muerte, nunca completamente unidas, jamás separadas del todo...” (2001, 26). Más allá de dónde situemos el peso del aludido imaginario –en relación con los episodios biográficos del autor o en relación con conflictos de época, si bien lo interesante en este aspecto radica en cómo inciden los segundos sobre los primeros en líneas generales así como, en lo relativo a las particularidades presentadas por cada sujeto, observar cómo aquellos

Con esta *Mujer degollada*, realizada años antes de virar hacia la etapa más característico de su obra, centrados por consiguiente aún en ese periodo surrealista entregado a la recuperación de pulsiones orgánicas, Giacometti nos presenta muy patentemente su imposibilidad inicial para conciliar armónicamente ambos polos creativos, proyectado uno desde lo eidético-racional –y apegado o característico de su periodo cubista, por tanto–, y otro comenzado a explorar al inicio de su etapa surrealista además de afanosamente trabajado en el periodo postbélico. Cuanto esta concreta figura pone ante nosotros, podemos observar, se corresponde con la tajante división entre un orden humano experimentado desde lo afectivo, y aqul otro representado por medio de la cabeza, de la razón y de lo especulativo. Todo ello, regresando a las relaciones simbólicas relativas a su obra –expuestas en la anterior nota al pie–, nos lleva una vez más a la esfera afectiva del autor y a las valoraciones arquetípicas que pueden establecerse en relación con este hecho.

Si acudimos ahora, una vez iluminado el punto de partida desde el que el imaginario del autor se amplía y enriquece, a ese periodo posterior en el que las asperezas entre lo racional y lo orgánico quedan si no reparadas sí ciertamente atenuadas, volviendo a esas figurillas sobre las que Giacometti establecerá un singular diálogo entre un orden germinal y uno eidético, observaremos en todas ellas un deseo de dar forma a un amplio espectro humano esta vez no ya a partir precisamente de lo racionalmente hipertrofiado sino desde lo concreto-material.²⁰ Este engendramiento se proyectará,

primeros determinan, a modo de decantación de los segundos, la comprensión del periodo–, más allá de nuestra perspectiva en torno al mismo, decíamos, nos interesa observar su mutua relación desde unos presupuestos básicos al margen de que luego los modelemos adecuadamente e incorporemos apropiados matices. Desde estos presupuestos básicos –y nos adentramos de nuevo en el terreno de la psicología arquetípica–, podemos observar el papel del elemento femenino como remitente a fuerzas de conservación llamadas a emparentar los tres elementos enumerados por Clair: niñez, muerte y mujer –esta última desde su valor de elemento represivo en el proceso de individuación. Puesto que los matices son muchos una vez entrados en estos parajes, pero como el riesgo de caer en la retórica es igualmente elevado, optamos por eludir la cadena de relaciones simbólicas que a partir de lo expuesto se puede llevar a cabo, dejando a cada lector el rechazar, corregir, o tomar por válida sin más, la aludida asociación–. Quisiéramos por último resaltar, en este aspecto que atañe al proceso de individuación del creador –extrapolable a círculos más amplios de existencia, como por ejemplo el periodo estético que venimos tratando–, ese vínculo entre un elemento regresivo y otro progresivo de tan complicada resolución para Giacometti –y en ello ya incide de lleno la naturaleza de la persona así como su intrahistoria–, desvelada una vez más por Dũfrene cuando habla de una búsqueda sin fin, en un periodo maduro de su obra, llevada a cabo mediante: “une tension permanent entre le general et le particulier” (1994, 182), dualidad perenne en la obra del escultor.

²⁰ En este momento el nacimiento de un orden figurativo con rasgos humanos ya no resulta tan complicado a como se presentaba en su *Cubo* del 33, sino que ahora la labor consistirá, una vez que el contorno humano surge libremente, en dotar de mayor solidez a ese orden expresivo genesiaco si bien –o por ello mismo– apenas consistente. “Estríbillo existencialista que nos envuelve en fuerzas y densidades místicas” (1990, 46); de este modo comprende Barañano este universo de formas nacidas a una vida aún inexistente, a un mundo vacío de objetos al margen del mero ser, de las meras presencias perdidas en un espacio al que han llegado a duras penas y cuyo sentido por ahora consiste en estar –y con ello aludimos de nuevo al nacimiento de los cuerpos desde su sola materialidad, es decir, desde su ser escasamente sustancial en tanto que la idea, dadora de sentido, será una pulsión que habrá que construir, descubrir y alcanzar (sin ceñirnos aquí a un orden eidético concreto en la medida en que éste variará en función del individuo que hasta dichas obras se acerque)–. Sobre esta búsqueda un tanto desasosegada pero persistente, señala Dupin: “Su pesimismo [el de Giacometti], su visión trágica no proyectan sino la experiencia del vacío y la línea de un horizonte inaccesible, pero que ni loco renunciaría a alcanzar. El desarraigo, el continuo fracaso y la verdad del abismo que oscurecían las pinturas y hacían surgir

como decimos, mediante una serie de modelos, resaltándose con ellos, con su fuerte densidad, la creación desde lo seminal y no ya desde un infértil mundo especulativo carente de fuerza telúrica y de plasticidad. Este último orden declinante hemos de comprenderlo –y cabe extrapolarlo al resto de manifestaciones estéticas de la época– como relativo al aludido y paulatino declive del eje trascendental occidental, dañado de lleno tras el agotamiento simbólico acaecido a finales del XIX²¹ y experimentado por el sujeto creador con inusual dolor en tanto que su mundo se alimenta precisamente de símbolos. Dicho decaimiento, en las manos de Giacometti así como del artista no escindido, llega no obstante aunado a un deseo de rehacimiento tal y como puede observarse en ese descenso a lo arquetípico propio del Surrealismo, fondo marino en el que unos permanecerán y del que otros emergerán o tratarán de hacerlo, tal y como observamos en el caso del escultor suizo.

Cabe decir, en lo relativo a este aspecto, que la pátina de tierra con que todas esas figuras se presenten a raíz de dicho engendramiento desde lo larvario –a modo de recuperación de un orden mítico-simbólico–, se mostrará especialmente reveladora en la medida en que en este hecho se apreciará una imposibilidad de desproveer a las figuras por completo de su condición protoformal.²² Los individuos de Giacometti, por tanto, llevarán grabado, adherido a su contorno, su huella matérica, germinal, resaltando con dicha particularidad la distancia que los separa de un orden de mayor individuación. La presente dialéctica puede ser leída desde un relieve teológico arraigado, en último término, a toda una época. Son figuras, en fin, nacidas a trompicones de la tierra, de una tierra de la que por mucho que lo intenten no llegan a separarse, llevando por tanto inscrita en su carne su condición precedera.²³

a distancia las cabezas y los desnudos modelados en el vacío desesperaban menos a Giacometti de lo que le estimulaban y le armaban, de lo que fortalecieron hasta el final su deseo de vencer, de avanzar, de acercarse más...” (2001, 20).

²¹ Remitimos de nuevo al ensayo *Forma y voluntad* (Aguirre-Martínez, 2015), así como a la obra ya mencionada de Gebser.

²² Destacamos en este punto el carácter de tipos, de seres aún indiferenciados, de estas figuras. Al respecto leemos: “La intercambiabilidad del ser humano (que concuerda con la negativa de Giacometti a interesarse por la personalidad de sus modelos), descrita por Genet, nunca ha sido atacada como una posición antihumanista, ni tampoco discutida” (Wieseinger, 2012, 211). La indiferenciación de estos tipos, evidentemente, reside en su carácter germinal y en el complicado proceso de individuación al que quedan expuestos. En este sentido, no obstante, podemos comprender que la indiferenciación no sólo no se comprende como antihumanista sino que por el contrario une al ser en esa adversidad triple –acabamiento de una época y de su sistema simbólico, experiencia de la Segunda Guerra Mundial, y naturaleza particular del artista en el caso de Giacometti–.

²³ Sin que compartamos la condición de *seres para la nada* que Bozal les otorga a estas figuras pues, aun comprendiendo tal visión como natural y convincente, las vemos desde una concepción germinal y abocadas a la búsqueda de un sentido –no aquél periclitado del que aún se nutrían las vanguardias ya fuese para jugar, ya para acabar de destruirlo, ya para recombinarlo, y del que el autor participó en su periodo temprano, sino, a lo sumo, aquel que algunas de estas vanguardias comenzaron a renovar–, exponemos la comprensión que el historiador hace de las mismas tanto por cuanto de sintomático encontramos en sus palabras como por lo explícito de las mismas más allá de la interpretación que de ellas se realice: “Las figuras están sometidas a una erosión que, paradójicamente, es la condición necesaria de su presencia, de su ser y estar [...] Reducidas a su fragilidad, las figuras sacan de ella la ‘fuerza’ de su estar, y eso es todo lo que hacen –pronto desaparecen los gestos, indicar, saltar, o se ritualizan y pierden la individualidad que podían haber tenido” (1990, 90). Así, frente a una individualidad entendida como un anhelo incumplido, nosotros comprendemos que representa un anhelo por cumplir.

Estos individuos, con todo, lograrán ponerse en pie,²⁴ y ello ya constituye un primer paso de singular alcance si lo ponemos en relación con la solución al conflicto existencial propuesta por parte del panorama artístico de la época, en tantos casos presentada no como verdadera respuesta sino como evidencia, como proyección de tal escisión sin más; arte representativo, por tanto, incapaz de cumplir con la labor de simbolización, de dotación de sentido a la realidad humana y, por ello mismo, arte inválido no ya en lo remitente a su capacidad de distraer sino en la de iluminar nuestro, de otro modo gris, orden vital. Según vamos viendo, frente a un arte primero de naturaleza abstracto-especulativa, frente a un arte organicista y ahogado en lo germinal –apegado igualmente a sus polarizados instintos– observable en su periodo surrealista, el escultor optará por –a partir de ese mismo sustrato matérico y en un alarde de energía y de esperanza– moldear un contorno humano si bien todavía tenue y desvalido. Resulta por ello obvio, en su caso, que es precisamente la polarización de horizontes de la que en estas páginas partíamos la que, lejos de anularle, le permitirá dar relieve a un orden –en la medida de cuanto la época posibilite y de su propia realidad individual– completo de existencia además de, en lo relativo a su intento de conciliación de un plano orgánico y uno eidético, prometeico.

4. Escala de los distintos estratos de su universo plástico

Giacometti, tras haber recuperado un orden arquetípico –sustancial y orgánico– desde el que regenerar su espacio poético, se dirigirá a continuación a presentarnos unas figuras alzadas –ya estáticas, ya, en el caso de los hombres, en marcha–²⁵ nunca desligadas del todo, como decimos, de su condición excesivamente material. Una

²⁴ Es en 1935, según recuerda Rosalind E. Krauss, cuando “Giacometti adoptó una posición violentamente hostil [hacia el Surrealismo], y declaró que ‘todo lo que había hecho hasta ese momento no era más que mera masturbación, y que lo único a lo que aspiraba era a representar una cabeza humana’. [...] A un nivel más profundo, estructural, renunciaba a la horizontalidad y a todo lo que ella significaba” (2015, 99-100). El resultado o siguiente paso, lo expone Krauss poco después: “A partir de 1935, se dedicó por completo a la escultura vertical” (2015, 100). Las palabras de Krauss no pueden resultar más explícitas, si bien, por nuestra parte, comprenderemos el papel de la mujer a partir aproximadamente de dicha fecha como estabilizador, sustentador y engendrador, en la medida en que aun en su pasividad su presencia se comprende nuclear en la configuración del universo poético de Giacometti. Por otra parte, a modo de simple añadido, conviene recordar el rol que el basamento, que las explanadas también sobre las que muchos de estos trabajos se asientan, cumplen no sólo desde su mera necesidad material sino desde su relación con un orden espacial –orden puesto en relación a su vez con el orden cronológico propio del ser, del individuo que sobre dicha base se eleva–. Estos planos no los veremos enteramente disociados en sus trabajos de madurez, según veremos. En este sentido, en aquellas composiciones en las que el individuo comparte ‘tablero’ con otros sujetos como por ejemplo en *La plaza* (1948) –trabajo en el que dichos individuos parecen de algún modo interactuar–, el importante papel –desde su positividad– de este elemento horizontal se observa de modo nítido. El rol fundamental del basamento en Giacometti, en cualquier caso, es un hecho consabido por la crítica –“le socle est devenu une partie de l’oeuvre” (1971, 101), dirá explícitamente Hohl– además de un rasgo que ha sido comentado por el propio escultor.

²⁵ El hecho de que encontremos alguna excepción a este denominador común, como es el caso de su *Pequeña figura dentro de una caja entre dos cajas que son casas* (1950), nos remite de nuevo a un intento de aproximación de órdenes. Con todo, dado el carácter polisemántico de la obra de arte, queda a modo de sintomática paradoja el que la mujer quede en el trabajo mencionado liberada, camine, en el interior de una caja, denotando con ello los límites que la aludida convergencia encuentra en el imaginario del escultor.

gradación existencial se aprecia, en este sentido y en cualquier caso, en cada uno de sus modelos, una gradación que nos arrastra desde lo vegetativo para acabar prefijando lo intelectual abstracto –esta vez ya no como consecuencia de un rechazo hacia lo matérico sino como potencialidad o como complemento de este último ordenamiento–.

Continuando con nuestra comprensión de estas figuras situadas en medio de la nada, podemos compartir la imagen expuesta por el propio escultor y de este modo asimilarlas a árboles arraigados a la tierra o, remontándonos a una esfera anterior en la cadena orgánica, observarlas –como se acaba de apuntar– a modo de gradación desde lo térreo –desde ese barro que domina los cuerpos del periodo maduro de su obra– hasta lo vegetal y, desde ambos órdenes, hacia lo humano.²⁶ Trasladando esta descripción al papel cumplido por la mujer en este momento de su obra –aspecto que posteriormente puntualizaremos–, cabe decir que esta última, con su simple estar pasivo,²⁷ permitirá con su arraigamiento la salida hacia un orden más libre y luminoso, más descondicionado en relación con nuestra naturaleza existencial, por parte de los sujetos masculinos que por todos lados, en torno a las figuras femeninas en ocasiones, merodean. Tal simbólica sujeción al orden matérico, como decíamos, va a hacer de sus individuos –tanto aquéllos pasivos como aquéllos activos– tipos humanos, va a hacer de ellos un mismo ser representado una y otra vez,²⁸ de modo que cada sujeto atesorará en sí el carácter necesario de símbolo pero sin llegar a gozar de verdadera individualidad. Cada una de estas figuras, vista así, reflejará, experimentará en sus carnes de modo catártico, una condición ásperamente existencial si bien abierta a un orden descondicionado pues, más allá de su sentir íntimo, particular, Giacometti posee –y la va a revelar constantemente– una excepcional capacidad para captar lo no visible, subrayándolo de hecho aun en sus creaciones más enfangadas y germinales. En relación con este aspecto, y sin comprender necesario el ahondar

²⁶ Esta dialéctica entre lo que apresa y lo que desea surgir la expresa Valeriano Bozal con esta sugerente descripción: “La figura clavada en la tierra, como un coloso, y simple, elemental, sin anécdotas que puedan distraer la atención de su volumen y presencia, afirmando su relación con la tierra en la que está clavada –y, por lo tanto, para siempre inmóvil–, formando parte de ella y, a la vez, distinguiéndose de ella en cuanto que figura que crece” (1990, 90).

²⁷ David Sylvester comenta del siguiente modo la distinción entre el patete dinamismo de las figuras masculinas y la inmovilidad completa de aquéllas femeninas: “Wherever they are, their role is to be seen and to return the beholder’s gaze. They stand there motionless, always as if trembling on the brink of movement, always doing no more than see and be seen” (1994, 29). Más adelante reincide en este aspecto: “the women only stand there, offering themselves and continuing to offer themselves, out there in space beyond reach. [...] These figures are untouchable because they are there to be adored” (1994, 30). La mujer se presenta así como fuerza conservadora, inmóvil, frente a un hombre nunca estático. Este universo femenino, con todo, permitirá la germinación simbólica y formal –y por ello el despertar de la actividad creativa–, al tiempo que actuará como fuerza de reposo a modo de contrapeso de aquellas figuras masculinas dinámicas y como en permanente búsqueda. Se da en ello una doble pulsión –atracción y rechazo– por parte de Giacometti hacia la mujer, necesaria según se aprecia en cualquier caso para la consolidación de su universo creativo. Sylvester expresa este dispar rol de la mujer y del hombre en el universo de Giacometti de modo definitorio con las siguientes palabras: “The women are figures standing motionless, the men are figures in action or they are heads, and these too are active” (1994, 161).

²⁸ Ya hemos aludido a la comprensión de sus figuras como tipos, si bien no deseamos olvidar –a modo de complemento, no de oposición, evidentemente– la usual identificación de éstas con el propio Giacometti –identificación que vale incluso para lo observable en el *Cubo*, según nos recuerda Hohl (1971, 102)–.

en la naturaleza de esa aureola con que, a nuestro juicio, acompaña el escultor a lo humano, hallaremos especial similitud entre el anhelo expuesto con su trabajo y el mensaje que encontramos en las páginas de *El principio esperanza*, elaborado por Ernst Bloch por esas mismas fechas –años cincuenta– a modo de refundamentación de toda una época. Por ello, frente a la habitual asimilación de la obra de Giacometti con el *Ser y la nada* de Sartre,²⁹ proponemos aquí un paralelo parentesco –a partir de la ambivalencia que, según recuerda Dûfrene,³⁰ Giacometti concede a su obra– con el pensamiento de Bloch, en tanto que ese espacio abierto a la nada, abierto a la vida también, podrá ser dotado de sentido por parte del individuo.

Nos encontramos por ello con una superación tanto de lo puramente sustancial como de lo aisladamente abstracto, dualidad cuya tirantez –como sabemos pues de ella hemos partido a la hora de elaborar estas páginas– resulta ya observable en la época en que Giacometti se encaminó decididamente hacia la búsqueda de una expresión personal. Su escultura, añadimos, pese a poder comprenderse en una época madura desde su relación con la pintura matérica de Fautrier o Dubuffet en lo que toca a su esfera germinal si bien hecha relieve en sus manos –pintura matérica exenta, diríamos–,³¹ queda formalizada sobre un contorno humano en función de esa pujanza propia de aquel orden esencial, eidético, arraigado así mismo a su naturaleza. Este último, aun cuando –volviendo a sus orígenes– se ve en parte derogado con su abandono del Cubismo, seguirá contando con un papel activo en todo momento hasta el punto incluso de dominar esas formas terrosas determinando su manifiesta resolución, su exagerado estatismo en el caso de las mujeres, tal y como se muestra observable en esas características figuras de especial cercanía a su admirado arte egipcio.³² De acuerdo con cuanto vamos comprendiendo, reiteramos, la preeminencia de un arte renovado y orientado a la recuperación de un estrato material, sustancial, y el paralelo deseo de adecuarlo o incluso ponerlo al amparo de un orden eidético, marcará el sentido de su estética madura; y es precisamente en esta intersección donde hallaremos un notable grado de plenitud en lo relativo a su capacidad simbólica, a su capacidad de complementar un orden existencial y uno esencial. Este logro resultará

²⁹ Señala Dûfrene que “la phénoménologie a ouvert la voie à l’existentialisme. L’espace, c’est l’arène ou les autres me voient [...] l’espace, disloqué par le cubisme et le futurisme est, à la fin des années trente, après la grande dépression et surtout après la guerre, l’espace étranger” (1994, 119).

³⁰ “Toujours Giacometti ménage une double lecture possible de ses oeuvres” (Dûfrene, 1994, 34).

³¹ Será en una etapa madura, a partir de los años 50, cuando resulte posible apreciar el alto contenido de sustancia informe sedimentada sobre los contornos de sus figuras. Un ejemplo de ello lo encontramos en algunas de las obras correspondientes a *Mujer de Venecia* (1956), como pueden ser la séptima o la novena de la serie.

³² Recordamos al respecto la exposición *Giacometti – of Egypt*, celebrada en 2009 en Zurich. En ella, numerosas obras del escultor se exhibieron al abrigo de algunas otras pertenecientes al Egipto faraónico. La fijación del escultor por el arte de este periodo resulta especialmente interesante en lo relativo al vínculo entre un orden eidético –geométrico– y la plasticidad de las obras. A ello alude Hernández González en su interesante texto comparativo entre los hallazgos en torno a las proporciones geométricas de Durero –aspecto mencionado así mismo por Didi-Huberman (1993)– y el arte de inicios del XX –con el *Cubo* de Giacometti como singular modelo–. Relativas a estas vinculaciones, leemos en dicho texto: “El interés por la copia de figuras que siempre practicó le lleva incluso al estudio del famoso ‘escriba sentado’ de la estatuaria egipcia. Centrado concretamente en la cabeza, reduce todas las masas del rostro según un tratamiento poliédrico que recuerdan los esbozos estereométricos de Durero” (Hernández González, 2006, 300).



Fig. 3. A. Giacometti, *El bosque*, 1950.

especialmente observable –tomando algunos patentes ejemplos– en trabajos como *El bosque*, del 50, en *El claro*, de la misma fecha, así como en el busto de su hermano Diego, del 54, trabajo este último en el que, como comenzará a resultar habitual en su obra tardía, el sujeto –el tronco y sobre todo la cabeza, la conciencia– surge directamente del barro, de la materia.

Es, según vemos, en los mencionados trabajos, en este *Claro* o en este *Bosque* –sintomático ya desde el título–, donde la correspondencia entre lo inorgánico, lo orgánico vegetativo y lo humano, se nos presenta entrelazada y de modo evidente. En ambas obras unas pocas figuras –mujeres todas ellas con la excepción del tronco emergente observable en *El bosque*– permanecen arraigadas a la tierra, viendo limitada así su libertad si bien permitiendo –gracias precisamente a su simple estar, a su papel, ya individual, ya colectivo, de lugar axial, de hogar–³³ la incipiente interactua-

³³ La relación entre la casa –entendida como eje axial, como hogar, como puerta de paso de lo arquetípico a lo fenoménico– y lo maternal, ambas en relación con la noción de habitar, la encontramos en el trabajo de Ina Wunn *Las religiones de la prehistoria* (2012), en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (2014, 299), en la *Poética del espacio* de Bachelard (2005) o en el trabajo de Erich Neumann sobre la obra de Henry Moore (1959), entre otros. En este sentido, añadimos ya de paso, el árbol enraizado es igualmente comprendido como

ción de unos individuos con otros observable en algunos otros trabajos.³⁴ Entendemos, por consiguiente, todas estas figuras como un primer modelo de enraizamiento, como recuperación por parte del sujeto de esa tierra y de ese espacio íntimo desde el que va a intentar crecer, desde el que tratará de proyectarse más allá de esa condición material, de ese verse tan inherentemente adherido a la tierra que en ocasiones dará la impresión de no ser capaz –aun en su determinación– de despegar los pies del suelo, de ese materno barro³⁵ que lo apresa y que lo lastra.

Dicha sujeción, según comentamos, por una parte limitará al ser pero a su vez lo enraizará³⁶ –requisito para poder desplazarse sin desarraigarse–; y es desde esta misma condición desde la que podemos observar –acudiendo de nuevo al ordenamiento simbólico– la figura del árbol como imagen hundida en lo arquetípico y elevada a un mismo tiempo hacia lo eidético-solar,³⁷ revelándose en todo ello un proceso de metamorfosis, de transición desde lo orgánico primario hacia lo eidético, ya lo observemos en esas mujeres enraizadas a la tierra mediante unos densos pies, ya en esos hombres encaminados hacia una realidad esperanzadora.³⁸ Esto último es cuanto presenciaremos en su conocido *Hombre caminando*.

De acercarnos a esta aludida escultura tardía, fechada en el 61 –Giacometti muere en el 66–, observaremos una lograda y simbólica reunión de aquel doble vértice del que partíamos al inicio del presente trabajo, remitente por uno de sus ejes a un orden de ideas estáticas y, por el otro, a un orden arquetípico, dominios condensados en la obra del escultor sobre un eje nuclear –el individuo– que, en el caso de este *Hombre caminando*, nos permite comprender su fatigosa marcha como una búsqueda orientada hacia la iluminación de un arte humanista, remitiéndonos con ello al sentido que a este concepto le otorga Sartre, afín, ahora sí, en tantos puntos a la obra de Giacometti:

símbolo de reunión entre los dos reinos aludidos. De nuevo Cirlot en su *Diccionario* nos habla de todo ello (2014, 89-92).

³⁴ Podemos observar en esta capacidad de interactuación un modo de alcanzar la completitud del ser –abiertamente interpersonal– en el imaginario del artista además de un punto de encuentro entre su obra y la de Bloch. Todo ello, en este punto, irá en detrimento, esta vez sí, de ese “L’enfer, c’est les autres” sartriano que condena al hombre al yo y al aislamiento propio de un sinsentido existencial. Con todo, como sabemos, estas imágenes se pueden comprender de un modo más usual como figuras sometidas a la existencia, como sujetos absolutamente lastrados, pesados, además de, en lo relativo a su común vínculo, ajenos los unos a los otros. Todo dependerá, en esto último, de si se les adjudica o no la facultad de interactuar. Nosotros así lo hacemos.

³⁵ En un punto anterior se comentó el vínculo entre la materia engendradora y la comprensión del arquetipo femenino en el imaginario del escultor.

³⁶ Todavía en torno al rol de la mujer como elemento sustentador del imaginario de Giacometti, menciona Sylvester: “they stand there like petrified trees or the tapered columns of Persepolis. They rise from the ground as if rooted. And they are poised in flight like medieval saints zooming complacently up to heaven. They are deities, remote, imperious, untouchable” (1994, 30).

³⁷ La figura del árbol cósmico ha sido tratada, entre otros, por Juan Eduardo Cirlot, C. G. Jung o Mircea Eliade. Una información sucinta de su significación la encontramos, según hemos mencionado cuatro notas atrás, en el *Diccionario de símbolos* del aludido Cirlot (2014, 89-92), así como en *Mefistófeles y el andrógino* (2001), del citado Eliade.

³⁸ Como vemos, comprendemos que las búsquedas realizadas por Giacometti a partir de un universo dual, han de ser puestas en común con el objeto de que sus trabajos –como en ocasiones acontece no sólo en sus obras grupales sino incluso en aquellas conformadas por presencias individuales– denoten la consecución de una plenitud existencial.

No hay otro universo que este universo humano, el universo de la subjetividad humana. Esta unión de la trascendencia como constitutiva del hombre —no en el sentido en que Dios es trascendente, sino en el sentido de rebasamiento—, y de la subjetividad, en el sentido de que el hombre no está encerrado en sí mismo sino presente siempre en un universo humano, es lo que llamamos humanismo existencialista. Humanismo



Fig. 4. A. Giacometti, *El hombre que camina*, 1960.

porque recordamos al hombre que no hay otro legislador que él mismo, y que es en el desamparo donde decidirá de sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará precisamente en cuanto humano (Sartre, 1989, 60).

La posibilidad de caminar, de avanzar con esperanza por nuestro orden humano, se verá en esta y otras obras supeditada al enraizamiento del sujeto a un sentido, a un espacio también, y en ello observamos el valor tanto de esa tierra adherida al pie, como el de las presencias femeninas que habitan el imaginario de Giacometti. El enraizamiento posibilitará, obviamente, el abandono de un sentir existencial desvinculado del entorno y de uno mismo, un desvalido sentir devenido bien de la carencia

de raíces, bien de una imposibilidad de ver más allá de ese bosque que Giacometti nos presenta o, más acertadamente, de nuestro ignorar que todo cuanto es preciso ver permanece en esos calveros (*Lichtungen*) mentados por Heidegger, en esas claridades consignadas por Zambrano—. Comprendemos que el escultor, con la presencia masiva de figuras humanas como núcleo de su escultura postbélica, prepara y propone los cimientos para un sentir más luminoso de la existencia. Poco importará el que ambas esferas –femenina y masculina, por enunciarlas *grosso modo*– se encuentren en apariencia especialmente disociadas en su trabajo –eso pertenece a la biografía particular del artista–; cuanto de su imaginario nos interesa remite a la mutua complementación de los arquetipos observados.

El movimiento necesita de una raíz para no extraviarse, así como el estatismo de sentido para crecer e iluminar nuevos órdenes vitales. Ambas fuerzas, más allá de los conflictos del Giacometti con la mujer –así, en general–, se presentan en un mismo momento, en un mismo objeto, y con igual necesidad, en la esfera de su imaginario –al menos en el momento de mayor cohesión de este último–. Y es en el espacio que este imaginario nos abre, sintetizado en un hombre que camina arraigado a la tierra y en un bosque de mujeres por el que merodea aquél –en la obra homónima, en *El bosque*, todo ello queda expresado mediante la aparición de la cabeza–, donde el individuo habrá de encontrar esos calveros que nos remiten a Heidegger, caminos desde los que construir para así permanecer.

5. Conclusión

Cuanto se ha querido mostrar a lo largo de este artículo es la explícita polarización de la que participa y se nutre la obra de Giacometti, arraigada de modo muy evidente tanto a un orden abstracto-eidético como a uno germinal-existencial. Hemos observado la preponderancia del primero de estos órdenes en un periodo temprano de su trayectoria, una preeminencia que comenzará a compensarse y a desnivelarse, no obstante, con su ahondamiento en un orden arquetípicamente germinal ya en su época de acercamiento hacia una estética surrealista, esto es, en torno a mediados de los veinte.

A partir de esta última fecha ambas pulsiones –eidética y arquetípica– van a interactuar de modo muy explícito en la obra del escultor. Este fenómeno cristalizará con especial densidad en el modelado de una serie de figurillas humanas que llevará a París al término de la Segunda Guerra Mundial. Sobre estos modelos Giacometti proyectará en adelante sus búsquedas estéticas, concentradas en la natural sinergia de los órdenes señalados, comenzando así a elaborar una estética en principio de corte existencial si bien, como hemos querido esclarecer, en ningún momento al margen de esa pulsión que dota de esperanza su prometeica obra.

A modo de sucinta síntesis de todo lo expuesto, diremos que es precisamente este esfuerzo del escultor por integrar sobre la figura humana las polaridades de las que estéticamente partió y con las que irá trabajando en cada una de sus obras, el motivo

que nos lleva a comprender su estética como un primer y elogiado paso de cara al esclarecimiento de un arte existencial de orientación humanista.

Bibliografía

- AGUIRRE-MARTÍNEZ, Guillermo. *Forma y voluntad*. Madrid, Verbum, 2015.
- BARAÑANO, Kosme de. “Relación de la exposición e instalación”, en Kosme de Barañano, *Alberto Giacometti. Dibujo Escultura Pintura*. España, Lunwerg Editores, 1990, pp. 11-47.
- BARAÑANO, Kosme de. “Giacometti, la sombra del espacio”, artículo extraído del periódico *El Mundo* con fecha 10/10/2001. Página consultada en febrero de 2016.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BATAILLE, Georges. *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2008.
- BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*, 3 Vols. Madrid, Trotta, 2006-2007.
- BONNEFOY, Yves. *Alberto Giacometti: biographie d'une oeuvre*. Paris, Flammarion, 2012.
- BOZAL, Valeriano. “Alberto Giacometti, la pavesa”, en Kosme de Barañano, *Alberto Giacometti. Dibujo Escultura Pintura*. España, Lunwerg Editores, 1990, pp. 85-93.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2014.
- CLAIR, Jean. *Le nez de Giacometti*. Paris, Gallimard, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le cube et le visage: autour d'une sculpture*. Paris, Macula, 1993.
- DUFRENE, Thierry. *Giacometti. Les dimensions de la réalité*. Genève, Skira, 1994.
- DUPIN, Jacques. “Una escritura sin fin”, en Alberto Giacometti, *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2001, pp. 15-28.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós, 2001.
- ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*, Barcelona, Siruela, 2005.
- GEBSER, Jean. *Origen y presente*. Madrid, Siruela, 2011.
- GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2001.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno*. 2 volúmenes. Madrid, Alianza, 1995.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Román. “Del ‘poliedro sobre un pedestal’ de Durero al ‘cubo’ de Giacometti”, en *Actas del Congreso Renovar la tradición*. Congreso Nacional de Bellas Artes, La Laguna, Servicio de publicaciones de La Universidad de La Laguna, vol. I, 2001, pp. 297-302.
- HOHL, Reinhold. *Alberto Giacometti*. Suisse, Clairefontaine Lausanne, 1971.
- HUBER, Carlo. *Alberto Giacometti*. Paris, Rencontre, 1970.
- KLEMM, Christian y DIETRICH Wildung. *Giacometti, der Ägypter*. Catálogo de exposición. Zurich, Ägyptisches Museum Berlin, Kunsthau Zürich, 2008.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2015.

- MAUR, Karin von. “La primera época de Giacometti, 1925-1935”, en Kosme de Barañano, *Alberto Giacometti. Dibujo Escultura Pintura*. España, Lunwerg Editores, 1990, pp. 49-66.
- NEUMANN, Erich. *The Archetypal World of Henry Moore*. New York, Pantheon Books, 1959.
- NEUMANN, Erich. *La gran madre*. Madrid, Trotta, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1989.
- SYLVESTER, David. *Looking at Giacometti*. London, Chatto & Windus, 1994.
- WIESINGER, Véronique. “La escultura como pregunta y como respuesta”, en *Alberto Giacometti. Una retrospectiva*. Museo Picasso Málaga. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2012, pp. 129-157.
- WIESINGER, Véronique. “Una cabeza como una manzana, como cualquier cosa”, en *Alberto Giacometti. Una retrospectiva*. Museo Picasso Málaga. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2012, pp. 205-224.
- WIESINGER, Véronique. “Reflexiones sobre ‘El sueño, el sphinx y la muerte de T.’”, en *Alberto Giacometti. Una retrospectiva*. Museo Picasso Málaga. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2012, pp. 225-244.
- WUNN, Ina. *Las religiones de la prehistoria*. Madrid, Akal, 2012.