

Juan-Eduardo Cirlot: «Subirachs», *Diario SP*, 14 de abril de 1968

Aun cuando concebidas con un evidente interés espacial, las obras más significativas de este escultor manifiestan principalmente la señal de una honda preocupación por el tiempo. Advertimos esto en la textura, en la constante voluntad de marcar las formas y materias con huellas y con signos que no pueden poseer otra referencia sino la del transcurso. La densidad, la acuñación de rayas, rasgos y subgrafías a veces con tensión biológica, hacen de muchas creaciones actuales de Subirachs una suerte de fósiles que integran con vehemencia la idea, el sufrimiento del tiempo, todo cuanto este concepto significa, en su síntesis de edificación y de descomposición, de metamorfosis de los seres y de los aspectos de lo inorgánico. José María Subirachs comenzó a trabajar en el taller de Enrique Casanovas en 1946, permaneciendo en él hasta la muerte de este escultor, en 1948. La estética mediterránea, los sermones de Eugenio d'Ors sobre la belleza en lo perenne, las sugerencias de un período de admiración por la rotunda obra de Maillol determinan la primera época de Subirachs, que transcurre entre un naturalismo idealista y los primeros síntomas de una necesidad expresionista, de esquematizar y deformar la forma para hacerla apta a representaciones patéticas. Esta evolución puede ejemplarizarse con dos obras como *Cadaqués*, de 1947, armonioso juego de curvas ligadas a la juventud de dos muchachas, una de ellas portadora de ánfora y *Desnudo yacente*, yeso de 1950 donde la forma femenina ha experimentado ya una transformación que acentúa los valores tectónicos con detrimento de los figurativos.

Este año Subirachs descubre la profundidad morfológica inagotable de Gaudí y advierte que este arquitecto poseía una verdadera pasión por la escultura abstracta, que desarrollaba a través de sus concepciones arquitectónicas, sobre todo en la Casa Milá y en algunas estructuras del Parque Güell. Las líneas helicoidales, los vigorosos ángulos inclinados de los pórticos de columnas, las formas serpenteantes, las parábolas cargadas de sentido anímico, todo ello se convierte para Subirachs en una fuente de inspiración mucho más amplia y honda que el universo de la escultura tradicional. Cuando rinde homenaje a éste, en obras incluso de 1954, es a través de sus nuevas intuiciones. Si mantiene la figuración es para mejor significar en ella cuanto no es figurativo, ni aun dentro de un esquematismo que podría abarcar las artes de los pueblos primitivos. En 1954 realiza un viaje a Bélgica, donde permanece por algún tiempo; allí ratifica su orientación plástica y entra en conocimiento de la obra de Julio González, el gran escultor en hierro nacido en Barcelona en 1876 y que desde 1900 trabajó en París. *Las Parcas*, de 1954, expone clara e intensamente una situación estética de transición. Tres figuras muy esquematizadas se utilizan para explicar las relaciones entre superficies positivas y negativas, convexas y cóncavas; entre espacios dinamizados por las líneas de fuerza de los volúmenes y espacios vacíos

agitados por la prolongación entrecruzada de dichos ejes. La materia y la textura adquieren un valor nuevo. En 1955, Subirachs, con su *Torre de Babel*, abandona la figuración y aborda un tema arquitectónico que habrá de constituir una de las constantes de su creación. Algo hay del Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin en esta obra, pero sólo en lo relativo al concepto y a la idea más general del esquema. El sistema lineal y espacial es por entero distinto. Subirachs se halla siempre a gran distancia del constructivismo, aunque haya tomado de él la valoración esencial del espacio. En el período que comentamos utiliza con frecuencia el hormigón armado, con la técnica de encofrado que deja huellas en la superficie del cemento, huellas que Le Corbusier y los arquitectos de la tendencia denominada “New Brutalism” se oponen a borrar con una capa de revoque o por procedimientos de alisado. El sentido monumental de la forma adquiere desde entonces una indudable preponderancia en Subirachs, pero a la vez una instancia dramatizante cada vez más profunda le solicita. Esta contradicción preside sus obras a partir de 1956, infundiéndoles un carácter extraño en el que se funden lo tectónico lo expresionista, lo experimental y un pathos explosivo que a veces se manifiesta abiertamente por el ritmo, pero que en muchas otras ocasiones actúa de una manera más callada y recóndita, por medio de la marca y el procedimiento negativo –en empleo paralelo al realizado en pintura, en los mismo años, por Tàpies y Cuixart- con el cual extermina las superficies muertas y crea raros tatuajes lineales, abstractos, pero intensamente patéticos, nunca ornamentales, en esculturas de tierra cocida, ejecutadas mediante una técnica de talla mejor que por el modelado tradicional. Estas obras podrían ser calificadas de “arquitecturas interiores”, pues no se refieren a un mundo habitable ni poseen tampoco calidad de objetos. Algunas de gótico, por la violencia de los ritmos ascensionales. Otras se retrotraen al juego de curvas irregulares y superficies positivas y negativas de la obra de Gaudí, aunque con una simplicidad y claridad formales que las distingue netamente del mundo del gran arquitecto del modernismo catalán.

Desde este período, Subirachs ejecuta también relieves en arcilla o gres, siguiendo el procedimiento de la talla o mediante impresiones en el barro blando con objetos artificiales o fragmentos, cuya huella posee ese intenso carácter de fósil a que antes hicimos alusión. En algunos de esos relieves negativos a base de incisión se obtiene un contraste de materias y de forma mediante el *collage* de trozos de hierro dotados también de una textura rica en matices expresivos. En el sistema estructural suele prevalecer cierto ortogonalismo, aunque a considerable distancia de las versiones ya clásicas del arte abstracto de hacia 1920-1945. Se diría que los encuentros en ángulo recto, rotos muchas veces, se producen para negar precisamente la validez de aquellas “neutralizaciones perpetuas” predicadas de común acuerdo por Mondrian y los otros miembros del grupo *De Stijl*.

Desde 1957 junto a sus obras en tierra cocida y en hormigón armado, Subirachs inicia la creación de esculturas en hierro. No emplea para ello la técnica de forja, que no le satisface, sino la de corte y soldadura con oxígeno y electricidad. Fino e intenso dibujante, desgaja con el soplete estructuras a las que el fuego de las altas temperaturas da una textura rugosa y unas extrañas coloraciones, que a veces exalta por métodos químicos. Usa para sus composiciones los elementos habituales en la herrería: barras de sección circular, cuadrada y rectangular, pletinas casi como superficies puras, y también restos de piezas utilizadas en la industria, como vigas en T, planchas, etc.

En su obra *Tekel*, de 1958 Subirachs conjuga los efectos texturales y de expresión material del hierro y de la madera. Una superficie rectangular vertical de madera es animada por unas planchas irregulares y de rotos contornos de hierro, así como por unos ejes lineales dominados por las placas en su expresividad. Esta obra posee un estilo en marcada cercanía a algunas realizaciones pictóricas del presente, en la línea del llamado "arte otro", aunque en ella no hay disolución informalista ni tampoco un texturalismo excesivo. Más recientemente, Subirachs ha ejecutado una obra tan original como su *Homenaje al cinematógrafo*, de 1968, que contrapone -en eje horizontal dominante- una superficie cerrada de plancha de hierro y una abertura trapezoidal.

El interés por los metales en sí y por la relación entre las materias y las formas parece ser la vía mayor de la futura evolución de Subirachs, en cuyo arte lo inorgánico y lo biológico, sometidos a una profunda emoción del tiempo y a una reacción dramática, que se manifiesta en lo hiriente de muchas estructuras constituyen los motivos rectores del artista.