

# BORGES LINARES

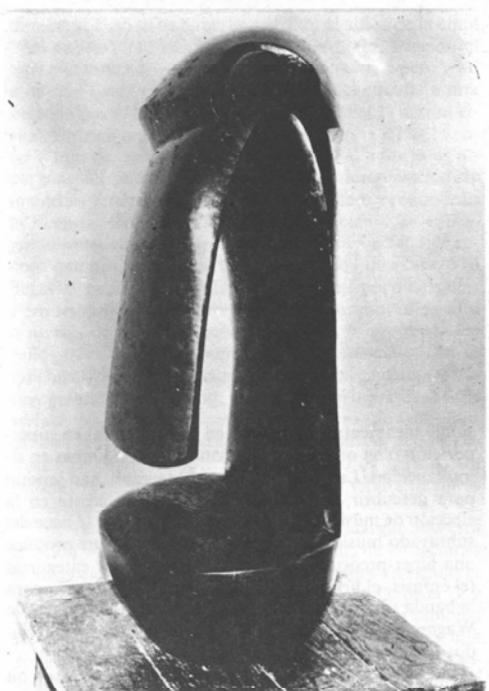
En su estudio sobre Henry Moore, Herbert Read (1) advierte que existen dos modos diferentes de abordar la obra de un artista: el primero se situaría a nivel histórico o biográfico (tiempo, medio ambiente, etc.) e intentaría dilucidar sus logros en función de su origen, educación, estímulos ambientales, etc. El segundo método consistiría en enfrentarse directamente con el trabajo del artista y juzgarlo objetivamente desde un punto de vista amplio en función de sus invenciones formales y los significados que éstas asumen para el arte en general.

Realmente, el crítico inglés se hace aquí eco de una vieja discusión —vieja desde hace treinta o cuarenta años— que enfrenta a partidarios de una crítica sicologista e histórica con los adeptos de la estructuralista. Si Croce decía que sea cual sea el tema de una obra ésta “sólo es una proyección de la vida interior del artista”, Goldman afirma que una pintura es “colores y formas reunidos según cierto orden”, y que su enfrentamiento crítico debe llevarse únicamente a cabo mediante el análisis de sus “elementos y valores plásticos”.

Tuve ocasión de referirme a esta discusión en otro lugar (2). Aquí, como allí, creo susceptible la adopción de una postura equilibrada, próxima a los dos extremos, que los concilie y resuma. Una obra de arte es, evidentemente, lo que afirma Goldman. Pero también es cierto que esas “formas” han tenido una motivación genética cuya inconsciencia primera reside en el talante anímico del artista.

Esta síntesis es particularmente importante aplicarla al analizar —brevemente en esta ocasión— el trabajo de Borges Linares. Su escultura puede ser desmenuzada con objetividad, atendiendo exclusivamente a sus valores formales; pero es indudable que el crítico que prescinda del artista, de su personalidad, vivencias, comportamiento, etc. se hallará ante serias dificultades para entender correctamente la significación definitiva de ese trabajo.

Con cierto apresuramiento la escultura de Borges Linares podría situarse dentro de un contexto fácilmente expresionista: la línea figurativa que existe en parte de sus obras, las evidentes deformaciones con que aparece tratada esa figuración, su acento dramático, así lo aconsejarían. Pero ¿dónde encajar luego el resto de la composición? Porque esos signos figurativos ocupan sólo una porción, y a veces la menor, de la obra. El resto está dominado por un volumen de formas abstractas, aunque sólidamente enhebrado, como en una composición cubista. Por otra parte, en las superficies aparecen una serie de signos —la espiral, principalmente— que nos sugieren remitirnos a unos planteamientos primitivistas —que no indigenistas, como luego veremos—. ¿Qué conclusión sacar de esta síntesis que concilia estilos tan diversos?



En principio, que la misma ha sido realizada mediante tanteos e impulsos subjetivos, intuitivos; en segundo término, que su logro —que en las mejores piezas aparece con espontaneidad sugerente— ha sido conseguido mediante el hábil conocimiento artesano del autor, capaz de ensamblar coherentemente en una misma pieza conceptos dispares. Esto no es una tarea sencilla: recuérdese, sin más, los estrepitosos fracasos que ha tenido un escultor español contemporáneo, me refiero a Pablo Serrano, intentando aunar en algunas de sus piezas la línea figurativa y la abstracta. Ciertamente sus éxitos han sido también numerosos —entre ellos hay que contar el *Galdós*, de la Plaza de la Feria, en Las Palmas. Esto nos indica que pese a que los artistas tienen más o menos claro el camino a seguir, no siempre se realiza la obra de manera satisfactoria.





Borges Linares:  
Esculturas

Quien conozca a Borges Linares y haya seguido con alguna atención el desarrollo de su trabajo podrá entender lo que el mismo significa de una manera bastante clara. Su primer condicionante es su propia educación artística básica, recibida de Abrahán Cárdenes, maestro único, en los años cincuenta, de escultura en Las Palmas. Un profesor académico, realista, sin inventiva, que inculcaba a sus alumnos un amplio conocimiento del oficio, pero sin estimular su imaginación. Esta sería ejercitada, en el caso de Borges, posteriormente, por sus viajes, su trato con artistas y museos. Un difícil aprendizaje, un ánimo dúctil a las formas nuevas —pero fuertemente arraigado en la realidad más visible. Con el tiempo, su línea realista del principio ha ido marginándose con ventaja para una figuración estilizada, reducida a veces a simples rasgos identificables tras una atenta observación.

Borges parte, para su concepción escultórica, de un modelo más ideal que real (al menos en aquellas de sus obras que consideramos más válidas hoy). No obstante, algunos críticos han señalado la identificación indigenista de esa obra, posición que Borges asumiría por la utilización de modelos raciales en sus esculturas. Tales obras raciales existen, pero pertenecen por lo general a una línea realista que nada tiene de común con el indigenismo canario, y que las aproxima, en todo caso, a un arte costumbrista, fiel a la identidad del modelo, identidad externa que no excluye por supuesto una identificación psicológica, interna. No es este acercamiento a la realidad el que realizan los artistas representantes del indigenismo canario. Para éstos (Fleitas, Monzón, Santana, Arencibia, Millares, etc.) la realidad es una simple referencia para la creación de un arquetipo. Sin embargo, existe en la obra reciente de Borges algunos signos que establecen una conexión entre ella y el indigenismo canario en su vertiente mágica: se trata de la utilización de la espiral, símbolo que ha devenido en esotérico de un vivir colectivo apagado por las armas y el tiempo. Millares, y singularmente Martín Chirino, encontraron en la espiral un signo recurrente, que en el caso de Chirino, sigue informando buena parte de su obra. La espiral se reitera en numerosas producciones recientes de Borges, inscrustándose en sus tersas superficies con muy diversos significados plásticos. Por otra parte, a este sentido magicista que otorga la espiral, se unen las propias formas totémicas del conjunto de la obra potenciando así el carácter mágico que adquieren algunas de ellas.

Como final de esta nota quisiera que el lector sacara la conclusión de que nos hayamos ante un trabajo difícil, a veces disperso entre intenciones, realizaciones e incitaciones; pero, en cualquier caso ejecutado con honestidad insobornable. En sus producciones más libres el escultor logra un equilibrio de síntesis realmente sugestivo. Y, desde luego, con un dominio absoluto sobre los materiales que le condicionan e inspiran, y en los cuales trabaja directamente: piedra o madera.

L.S.

