

## PIEDRAS QUE VUELAN

Florecieron como conjunto hará pronto cinco años en las praderas que rodean al Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela y entonces, puesto que componían un pequeño universo, fueron llamadas “Campo de Estrellas”. Hoy, que han recobrado sus propios nombres, asombran individualmente en el gran estudio de escultura que Manuel Ruibal posee en los alrededores de Pontevedra. Ahora son, y ya se aislan en su voz propia: “Origal”, “Verdal” o “Virsal”, nombres y ecos de sobrecogedora resonancia mítica y de condensada fuerza poética, no en vano su autor es un artista cuya obra procura siempre dotarse de una carga lírica a cada paso más esencial y más densa para dejar constancia de lo incontable; no se trata en este caso de obras con título sino de piedras con nombre propio. Nombres que también, como “Ruibal”, remiten a los pájaros, a sus nombres más comunes y a sus vuelos. Bien pensado, no podría haber sido de otro modo tratándose de un artista que, como Miró, siempre ha tomado impulso desde sus mismos pies para volar hacia las constelaciones.

El menhir prehistórico ya volaba, su función se vinculaba con su proyectarse en el espacio y con la voluntad de trabar comunicación o plegaria con el éter, pero el menhir prehistórico se hundía en la tierra, su estabilidad, su permanencia, su *residencia en la tierra*, lo conectaban al hombre en comunidad al que servía de emisor de súplicas, de asombros y de algarabías anteriores a la palabra. Entonces, y dado que ahora nada de su plenitud está enterrado, es que estamos ante un megalitismo nuevo, ahora individual y no grupal, y por tanto posthistórico. Porque, véanlo, el menhir “Amal” es todo vuelo.

Una, tres, ocho toneladas de granito gris en pleno vuelo, todo lo más posadas sobre una rama en el trance mismo de irse al espacio, pesando ahora lo que un pétalo. ¿Cómo hace Manolo Ruibal para, partiendo de tal arraigo, lograr que el peso imponente del mineral sumado al peso simbólico que arrastra y al asombro que planta ante nuestros ojos se vuelva apenas un mínimo trazo de horizonte y un fulgor rojo o amarillo o gris y verde interminable? Es un secreto. Un secreto que materializa versos de Walt Whitman: “Yo equiparo mi espíritu con el vuestro, astros, árboles, montañas, animales. Copiosos como sois absorbo a todos en mi mismo y me convierto en vuestro dueño”.

¿Dónde queda la conexión telúrica? Y el artista podría responder con otra pregunta: ¿Pero, acaso, no os parece suficiente que me haya ido al origen, que haya buscado por mis montañas y por la tierra que conozco aquellos bloques inmensos que habré de convertir en alas de pájaro o en leve papel para mis dibujos? La escultura es, seguro que tanto como la que más, obra de transformación y proceso, trabajo del pensamiento y no coyuntura. Es cierto que todos los procesos, sean científicos o de creación poética, se asemejan en su estructura, en su temporalidad quebrada, en la obligatoriedad de sus marchas atrás, entre la decisión firme y el temblor. Pero este que Ruibal comienza en la cantera, digamos de Moraña o de Campo Lameiro, para hacer papel de dibujo zen con veinte toneladas de piedra en un solo bloque y que intermedia un transporte enloquecido en el que también se dan la mano el control y la locura, este, este supera lo teóricamente estructurado para convertirse en cosa de chamán o de visionario. No importa aún la obra, todavía no.

Que el artista se entretenga exorcizando los peligros y las desmesuras haciendo mínimas maquetas de lo que podrán al fin ser las obras terminadas no es sino la muestra de que el empeño precisa de ejercicios de convicción. Curiosamente, aquí el boceto, por mucho que escolásticamente provoque el deleite de los incautos y también de los sabidillos, sólo funciona como bálsamo frente al terror de una obra que jamás será la prolongación desmesurada de un pisapapeles pintado sino mucho más, una obra que habrá de absorber toda una vida dedicada al arte, magnificando la dureza del trayecto. Lo que sí se da en ese balsámico sentarse frente a pequeñas maquetas es una serie de ensayos técnicos de lo que habrá de ser el comportamiento del pigmento sobre el mineral, la eficacia posible de los campos de color y, en especial, el trazo dibujado sobre la piedra, la levedad como de grafito sobre papel en conjunción y cercanía con el gris visto de la piedra cuyo comportamiento final sobre la gran escala es, por el momento, intuición y deseo.

Al fin y al cabo, que finalmente los megalitos vuelen y dialoguen con el espacio será cosa encomendada al artista dibujante que apenas se valdrá de un fino trazo curvado y de un campo único de color continuo. Nos lo recordaba Tomás Paredes en el tiempo mismo de su primera presentación y así ahondaba en el hecho mismo, en absoluto superficial, de que si el “Campo de Estrellas” funcionaba como composición conjunta y como instalación coyuntural para un lugar específico: “En realidad, con las piedras no cambia en lo sustancial su lenguaje, cambia el

material, el soporte, la actitud ante la relación forma/fondo, pero persiste su léxico pictórico y pictoricista; en todo caso, hay transformaciones de sintaxis, pero no varía el mensaje, el contenido”.

Acérquense ahora a la gran piedra y reparen en el surco tallado en ángulo que es el dibujo anterior al trazo pintado. Lejos ya el significado culto y la referencia histórica, verán así, en la cercanía sensible, el primer trazo del dibujante:

El rastro de luz como un trayecto,  
la sombra que es sombra y sólido,  
la sombra de una arquitectura continua,  
un skyline que se comporta como una vereda,  
un surco tallado con los ojos,  
sin otro artificio.

En el estupendo libro que se editó acorde a la instalación pública del “Campo de Estrellas”, otro gran especialista en la obra de Manuel Ruibal, Xosé Antón Castro, acreditaba la fuerza del color en estas esculturas: “Lo pictórico perfila nuestra mirada en el espacio transitable del *Campo de estrellas*, la gestualidad leve, cálida y ascensional que reviste las piedras pulidas que miran al cielo y refuerza su valor de metonimia antropológica, topos de calor humano, territorio de fábulas, jardín mágico, lugar señalado y específico”. Pero hoy, aquel campo específico, aquellas resonancias y aquellos vínculos concretos de significado paralelo que albergaban las obras como conjunto –por ello entonces se habló de instalación y ahora no procede- se ha visto cargado de individualidad y las obras se han convertido en individuos dueños de su propio destino en los que lo escultórico se ha impuesto. Y la piedra ha retornado a la piedra. El surco se ha impuesto, en un retorno a la importancia del proceso escultórico y al largo tiempo de creación que resulta medular en la elaboración paso a paso de cada una de estas obras.

Se ha hablado, y no les faltaba rigor ni concreción a quienes así lo hacían, de la presencia e importancia de valores escultóricos dentro de la pintura de Manuel Ruibal, desde la curvatura controlada en sutil concavidad de los soportes hasta la volumetría misma de los bastidores que hacía de ellos verdaderos sólidos que evidenciaban su potente tridimensionalidad. El propio granulado y su carga de significados originarios que sirvieron de base para no pocas de sus pinturas de gran formato ya desde mediados de los noventa ya manifestaban esa ruibaliana intención de ir más allá. Y aunque muchas de estas reglas necesariamente se repitan invariables porque obedecen a

esa categorización que solemos llamar género artístico, cada objeto tiene sus propias reglas de juego, el problema consiste en saber cuándo estas últimas se instalan en el ámbito de lo meramente accesorio o, de manera complementaria, estriba en descubrir por qué razones resisten a cualquier perturbación y acaban revelándose como corazones intrépidos de la obra final.

Alberto González-Alegre