



ARTE

NENA ARIAS

MANOLO CRUZ: LA TENTACIÓN DEL RETIRO

*En un lugar donde no haya hombres,
esfuérzate por ser hombre*

Hillel¹

ENSAYO

“Este es un libro de buena fe, lector”. Con estas sencillas palabras se inauguraba, en el siglo XVI, un nuevo género artístico: el ensayo. A partir de entonces, la literatura, el arte y el pensamiento occidentales nunca volvieron a ser lo mismo.

Noche tras noche, en la soledad de su retiro, Michel de Montaigne, el señor del castillo, se aplica metódicamente a la composición de una obra cuyo objeto de estudio no es otro que el propio autor. Diálogo consigo mismo, autorretato, los *Essays* constituyen una búsqueda, un auténtico viaje hacia el autoconocimiento a través del texto. El equipaje que porta el viajero lo conforman la prudencia, la medida, un elegante sentido del humor y una buena dosis de escepticismo y de duda. La duda es el elemento fundamental que asegura el carácter abierto, inacabado, contingente, del ser humano. Es la puerta abierta a la posibilidad, ya que sólo aquél que se sabe imperfecto e irresoluto es capaz de acometer el difícil trabajo de la creación de un yo.

Esta manera de actuar desde la perspectiva del ensayo viene iluminando el trabajo de Manolo Cruz desde que expuso, en 1995, las *Geometrías del sufrimiento*², una obra compuesta por 45 piezas sobre las que el autor había trazado, de manera obsesiva y con deliberado torpor, multitud de líneas y puntos que culminaban en formas imposibles, en una desesperada búsqueda de sentido.

La serie *Tentativas*³ (2001), ya aludía de modo más explícito al problema de la autoconstrucción y al método del ensayo. Los cuadros, la mayoría abstractos aunque con algún elemento figurativo, esbozaban caminos, rampas, alguna escalera, muros, construcciones siempre muy toscas tras las cuales, no obstante, se percibían una voluntad y una necesidad.

En la exposición celebrada en la sala del Ateneo de La Laguna (enero/febrero 2008), bajo el título *La tentación del retiro*, encontramos pocos cuadros, esta vez figurativos y en su mayor parte de gran formato; todos muy diferentes entre sí, como si nos halláramos ante un autor múltiple. En obras como *Nocturno* o *Ensayo*, el autor regresa a las arquitecturas humildes; *Ensayo* muestra una casa autoconstruida que constituye uno de esos –hoy día raros– ejemplos en los que *construir* es entendido a la manera heideggeriana, esto es, como *habitar*. Habitar para ser hombre en la tierra. La casa abriga a sus habitantes a la vez que crece y se transforma como un organismo vivo, ajustando su fisonomía a las contingencias de la vida. La casa así concebida, se erige en armonía con el entorno, mantiene el equilibrio de las proporciones, se halla sensatamente orientada. El conjunto, en su simplicidad, irradia una serena grandeza.

*Si mi alma pudiera asentarse, dejaría de ensayarme y decidiríame; mas está siempre aprendiendo y poniéndose a prueba.*⁴

“Ensayarme”. Montaigne no sólo escribe, *se* escribe, el pronombre reflexivo evidencia la imagen que el texto, a modo de espejo, le devuelve. Un reflejo siempre dinámico que se transforma conforme avanza el proceso de autoconstrucción. “No pinto el ser, pinto el paso”, afirma el autor, y en el pasar surgirán cambios y contradicciones a cada instante.

Montaigne es uno de los principales representantes de la tradición filosófica iniciada por Sócrates que conocemos como *El Arte de Vivir*. Esta filosofía tiene su fundamento en la convicción de que la vida, la vida buena, no debería asumirse como una sucesión de acontecimientos provenientes de la exterioridad, sino que ha de ser construida de manera consciente, llegando a conformar una obra propia de la cual el sujeto se revela autor y personaje al mismo tiempo.

Alexander Nehamas, en su libro *El Arte de Vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*, sostiene que la escritura es consustancial al arte de vivir, pues –tal como ocurre con el construir y el habitar–, el acto mismo de escribir reflexionando sobre los problemas filosóficos que entraña la construcción de una identidad ya encierra en sí el proceso creativo de esa identidad y esa vida propias. Los autores tratados por Nehamas (Montaigne, Friedrich Nietzsche y Michel Foucault), han dejado buen testimonio de ello en sus obras.

SILENCIO

Señala Nehamas que, paradójicamente, y a diferencia de sus seguidores, Sócrates jamás escribió nada. No sólo no escribió, sino que los primeros *Diálogos* de Platón no nos ilustran acerca de cómo el maestro logró modelarse a sí mismo como el hombre virtuoso y ejemplar que demostró ser. El filósofo sostenía que para alcanzar la virtud, primero era preciso tener conocimiento de ella. Aseguraba, sin embargo, carecer de este conocimiento, a pesar de que su forma de vivir demostrara lo contrario. Platón, lejos de resolver el enigma, nos presenta a un Sócrates (no importa aquí si real o personaje de ficción) “con los deberes hechos”, coherente y entero hasta el último instante de su vida, cuando, ante la desesperación de amigos y discípulos, asume su injusta condena y bebe la cicuta con serenidad y hasta con alegría.

Produce un vago desasosiego en el lector de los *Diálogos* experimentar a Sócrates como un personaje tan próximo y rebosante de vida, a pesar de los siglos que median entre él y nosotros, y al mismo tiempo sentir la existencia de un ocultamiento, una zona muda y oscura cuyo acceso nos es velado.

También afirmo que el silencio de Sócrates no se limita a sus interlocutores y a los lectores de Platón. Sostengo, no sin darme cuenta de lo rara que debe de parecer esta afirmación, que Sócrates también es irónico –silencioso– hacia el mismo Platón, a pesar de que es creación de éste... Su opacidad, la existencia de un personaje más allá del alcance de su autor y no sujeto a su voluntad, se ha convertido en uno de los aspectos centrales de su verosimilitud. La verosimilitud, a su vez, aparece como una marca de lo real⁵.

El silencio de Sócrates es interpretado por Nehamas como “su mayor ironía pero también su mejor legado”. Porque el arte de vivir –continúa el autor– es, ante todo, una cuestión de *actitud*. La herencia de Sócrates no debe buscarse en la descripción de un método, ya que no existen recetas para erigirse uno en artífice de la propia identidad. No es posible *una* vida buena para todos. Cada cual debe forjar la suya; no se trata de aspirar a *ser* Montaigne, Nietzsche o Foucault –a Nietzsche en concreto, le desagradaba bastante la idea de imitar a alguien, pero sentía verdadero horror ante la posibilidad de ser imitado–; el modelo a seguir no es el personaje en sí; lo interesante de todos ellos, lo que los asemeja y los une, es el hecho de haber adoptado una determinada *actitud*. El resultado de la empresa, si ésta llegó a buen término o resultó un fracaso, si trajo consigo dolor o se vio truncada por algún suceso



inesperado, no es relevante. Todos estos autores construyeron *su vida buena* buscándola, valiéndose de los materiales que cada cual tenía a mano: El Sócrates de Platón, mediante la práctica del *elenchos*, recorriendo las calles de la ciudad e interrogando a los atenienses, haciendo gala de una pretendida ignorancia y poniendo en evidencia la de muchos que se creían sabios; Foucault, aplicándose en los últimos años de su vida a la tarea del *cuidado de sí*, Montaigne, *ensayándose y escribiéndose*; Nietzsche, por su parte, escribió profusamente e incorporó a su escritura el tormento ocasionado por la enfermedad que le aquejó la mayor parte de su vida. Todos ellos acometieron el proyecto de automodelación entendiendo que, como afirma el filósofo español Manuel Cruz⁶, *El sentido ya sólo puede ser dirección, lugar hacia el que apuntan, con su inevitable torpeza, los actos y los proyectos de los sujetos. Algo que adquiere realidad como resultado de la acción. El sentido se despliega en el surco que los hombres van abriendo en la superficie de su existencia*⁷.

Ironía y silencio se desprenden también del cuadro *El estudio del artista amateur*: El pintor se halla ausente. Al fondo de la estancia, otro de los cuadros de esta exposición, el *Mentidero de Pájara*, espera ser acabado. Una ristra de globos de colores, vestigio de una fiesta infantil, se ha descolgado del techo; algunos globos ruedan ya por el suelo, impulsados por el aire que se cuele entre las rendijas de la puerta. Otros han perdido su tersura y languidecen en un rincón. Es posible que, cuando reúna las



fuerzas necesarias para volver a poner todo en orden, el artista reanuda su proyecto. Dentro del conjunto de la exposición, esta obra, de mayor formato que el resto, preside la sala desafiando al propio autor a un ejercicio de *mayéutica*. El término *maieutiké*, que en origen significaba el “arte de la partera”, o “el arte de alumbrar espíritus” inspiró a Sócrates —que era hijo de una de ellas— para dar nombre al arte de alumbrar la verdad, o aproximarse a ella por medio de la dialéctica, planteando al interlocutor una serie de preguntas que terminaban por hacer “salir a la luz” sus contradicciones y debilidades. El “cuadro de los globos”, como muchos lo llaman, desde su silencio, cumple de algún modo esta función: la imagen del cuadro dentro del cuadro que representa el estudio, que a su vez ha sido pintado en el estudio, sugiere un juego infinito de espejos que invita al reconocimiento de las propias limitaciones y a la reflexión continua. Al mismo tiempo, esta serie de representaciones pone de relieve la importancia de comprender la *ficción* como forma de dar sentido a la realidad. Dice Xavier Zubiri:

*...lo que se finge es algo que es real... no se trata de ficción de realidad, sino de realidad en ficción, de realidad en ese modo especial que es la ficción. Ficción es un modo de realización de la realidad misma*⁸.

Manolo Cruz cita con frecuencia estos versos del poeta portugués Fernando Pessoa, todo un maestro del fingimiento:



El poeta es un fingidor/ finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que en verdad siente⁹.

El buen vivir implica el buen fingir, lo cual no conlleva en este caso la mala intención de engañar, sino de entender la vida como una obra de arte que habremos de modelar reconociendo nuestras capacidades pero también nuestras carencias; realizando, como el artista amateur, una constante reorganización del propio interior, y gestionando de la mejor manera posible los obstáculos que surgen en el trayecto hacia uno mismo; siendo, en definitiva, *naturales*.

NACER / MORIR

La socióloga Hanna Arendt establece una distinción entre tres tipos de actividad que han articulado la vida del hombre en la tierra a lo largo de la historia: labor, trabajo y acción. De las tres, es por la acción como se aprecia la diferencia del hombre con respecto al resto de la naturaleza, ya que sólo ejerciendo la acción puede aquél desarrollar verdaderamente su libertad, que para la autora significa capacidad y determinación para trascender lo dado e introducir *algo nuevo en el mundo*. Arendt destaca, a su vez, tres rasgos fundamentales que determinan esta idea de acción: la *pluralidad humana*, que posibilita la intersubjetividad; el *carácter simbólico* de las relaciones entre los seres humanos –el lenguaje–; y la *natalidad* en oposición a la mortalidad. Todos estos conceptos inherentes a la vida (intersubjetividad, individua-



lidad, novedad, lenguaje) resultan absolutamente subversivos en el seno de cualquier régimen totalitario. La autora subraya la fascinación que siempre han mostrado los totalitarismos por la muerte, y cómo estos sistemas se aplican con todas sus fuerzas a sofocar cualquier iniciativa, cualquier impulso espontáneo o proyecto individual o colectivo. La muerte planea como un pájaro siniestro en los cielos totalitarios, tanto la muerte física como la anímica; y quizá sea ésta última, la muerte en vida, la más interesante para estos sistemas, aquella que se inflige anulando toda posibilidad de desarrollo del individuo mediante la soledad y el aislamiento, pues sólo a través de la relación con sus semejantes puede el ser humano emprender un proyecto de autoconstrucción. Estas son, pues, junto con el terror y la arbitrariedad, las armas mortíferas de los totalitarismos, concentrar y apretar para lograr el aislamiento, ya sea en el campo de concentración o mediante el hundimiento del hombre en la banalidad de la masa, reduciéndole a puro número.

Combatir el virus de la banalidad exige tener el valor de erigirnos en seres capaces de apropiarnos tanto de nuestro nacimiento –el más involuntario de los acontecimientos de nuestra existencia– como de nuestra muerte. Para hacernos dueños de nuestro nacimiento es necesario comprender que los hombres, tal como afirma Arendt, “aunque han de morir, no han nacido para eso, sino para comenzar”¹⁰. Apropiarnos de nuestra muerte supone, en palabras de Manuel Cruz, “hacernos cargo de ella”¹¹, es decir, saber integrarla en el conjunto de la narración en lugar de conside-

rarla como un nefasto “ya no”. Para Montaigne, es la naturaleza misma quien nos insta a ello:

“Mas obliganos la naturaleza: *Salid—dice— de este mundo como en él entrasteis, el mismo paso que disteis de la muerte a la vida, sin sentimiento ni espanto, dadlo otra vez de la vida a la muerte. Vuestra vida es parte del orden universal; es parte de la vida del mundo*”¹².

RETIRO

El tema del retiro voluntario de la vida pública a la edad madura aparece desde muy antiguo en los textos clásicos, sobre todo en la literatura estoica. Durante la Edad Media, esta tradición adoptó tintes religiosos —se abandonaba la vida mundana para consagrarse a la adoración de Dios—, aunque recuperó su carácter laico en el Renacimiento. Montaigne no sólo trató este asunto en los ensayos, sino que llevó a cabo su retiro personal a la edad de 37 años, precisamente cuando tenía en sus manos la oportunidad de obtener un notable ascenso en su carrera política. Foucault y Nietzsche hicieron lo mismo a edades similares, abandonando los puestos que ambos desempeñaban en sus respectivas universidades. Para comprender la razón por la que estos hombres “emprenden la huida” debemos recordar la diferencia entre los términos *acción* y *acontecimiento*, sobre la cual se erige la teoría de la acción. Acontecimiento es todo aquello que sucede en el mundo sin la intervención de un agente (al menos, no de modo directo). Por ejemplo, que una fruta caiga de un árbol. Para que podamos hablar de acción tiene que haber *alguien* que sacuda la rama y provoque la caída de la fruta. Detrás de cada acción hay, pues, un “responsable”, un agente que altera con su voluntad y su razón el curso de las cosas.

El problema se plantea cuando el agente cae en la inercia de orientar sus acciones hacia los intereses y deseos de otros, abandonando paulatinamente lo que le es propio y hundiéndose en una dinámica alienante de actividades que colonizan la mayor parte de su existencia. Se produce entonces la pérdida de control de la acción por parte del sujeto, que ha pasado a ser, como diría Séneca, “un hombre atareado”, una “víctima de la expropiación”.

Así define Montaigne el fenómeno de la expropiación:

*Nuestra alma sólo actúa de prestado, atenazada y ligada como está al apetito de las fantasías de otros, sierva y cautiva bajo la autoridad de sus enseñanzas. Nos han sujetado con tales ataduras que ya no tenemos impulsos espontáneos. Se han apagado nuestro vigor y nuestra libertad.*¹³

Después de leer estas palabras de un hombre del siglo XVI cabe preguntarse si es pertinente hoy en día, con el ritmo vertiginoso que nos impone la vida moderna, plantearse problemas como el retiro, la reflexión o el control sobre la acción. Son muchos los cambios que se han producido en el mundo desde los tiempos de Montaigne y que están dando lugar a lo que Vicente Verdú llama *capitalismo de ficción*¹⁴, y el polaco Zygmunt Bauman denomina *modernidad líquida*¹⁵. Bauman expone las novedades que, a su juicio, han dado forma a la moderna vida líquida: en primer lugar señala cómo las formas sociales que antes orientaban las acciones humanas no cuentan ya con el tiempo natural necesario para llegar a consolidarse, se han vuelto tan efímeras que se diluyen antes de ser asumidas y situarse en el lugar que les corresponde. Otro factor es la separación entre poder y política, se está produciendo un desplazamiento del poder del Estado-nación hacia el “espacio global”, un ámbito que la política, que continúa operando a escala local, se ve incapaz de abarcar. Las funciones antes desempeñadas por el Estado son abandonadas ahora en manos de las tornadizas fuerzas del mercado y a la responsabilidad de los individuos. En tercer lugar señala Bauman la reducción paulatina de los seguros públicos por parte del Estado, una medida que está despojando de sentido a la idea de comunidad y, como consecuencia, debilitando gravemente el impulso de la solidaridad social. La sociedad ha pasado de ser una estructura, a conformar una gigantesca red de conexiones asumidas siempre como momentáneas; dichas conexiones se anulan en cuanto dejan de ser válidas, o, para ser más exactos, rentables. En este contexto palabras como *lealtad* o *compromiso* han dado paso a *flexibilidad* y *estrategia*. Se ha producido, además, un colapso del pensamiento, no hay tiempo ni lugar para la creación de proyectos a largo plazo, las vidas individuales han sufrido una inevitable fragmentación en “episodios” en los que cada movimiento del sujeto es ejecutado en respuesta a un estímulo externo; hay que

reaccionar de inmediato ante cada oportunidad, ante cada imprevisto. Esto exige una continua renovación de las habilidades y de los recursos de cada cual. Ya no son, como en tiempos de Montaigne, “otros” los que determinan las elecciones individuales. El hombre atareado de la modernidad líquida es un diminuto Job a merced de los caprichos del Leviatán de la incertidumbre.

La permanencia en la transitoriedad; la durabilidad de lo efímero; la determinación objetiva que no se refleja en el carácter consecuencial y subjetivo de las acciones; el rol social definido siempre de manera inadecuada o, para ser más exactos, una inserción en el flujo de la vida sin el ancla de un rol social son características de la vida moderna líquida...¹⁶.

Milan Kundera, en su ensayo *El Arte de la Novela*, nos ofrece la “triste figura” –más triste que nunca– de un Don Quijote “expropiado”:

*¿No es el propio Don Quijote quien, después de tres siglos de viaje, vuelve a su aldea transformado en agrimensor? Se había ido, antaño, a elegir sus aventuras, y ahora, en esa aldea... ya no tiene elección, la aventura le es ordenada*¹⁷.

Debemos puntualizar que el objetivo del retiro no es huir de la acción. Al contrario, lo que se busca es, precisamente, recuperar el control sobre la misma, poder *elegir nuestras aventuras*. Refiriéndose al caso de Montaigne, Jesús Navarro habla de un retiro “a la trastienda de la interioridad”, un movimiento que permite al sujeto aviar el espacio necesario para la posesión del sí mismo y para la autoconstrucción. Califica la de Montaigne como una huida virtuosa, efectuada con calma y con plena consciencia. Y si, como hemos dicho, la verdadera acción sólo puede darse en compañía de otros, entonces tampoco puede hablarse de una actitud solipsista, ya que el mismo Montaigne sabía muy bien que la autoconstrucción precisa de interlocutores, y que “la palabra es mitad del que habla y mitad del que escucha”¹⁸.

Manolo Cruz, a propósito de la cuestión del retiro, utiliza la metáfora del *albergue*. El albergue es el equivalente a la trastienda a la que alude Navarro, para Cruz se trata de un “lugar para el repliegue pero sobre todo para el despliegue”¹⁹. En sus cuadros, la idea de albergue se traduce en la imagen de los “mentideros”,

esos asientos que tantas veces encontramos en algún recodo del camino o al borde mismo de la carretera, construcciones humildes, frágiles y casi siempre provisionales –un mentidero puede construirse con un par de bloques y una tabla encontrada, y rematarse con algunos cartones para resguardarse del sol–, pensadas para la contemplación pero también para el intercambio y la conversación. Cuadros como *El mentidero de Pájara* o *Nocturno* constituyen dos ejemplos de *acción*: alguien ha emprendido la tarea de crear con sus manos, de manera torpe aunque consciente, con materiales pobres, un pequeño lugar para desacelerar el paso y conversar antes de proseguir la marcha.

Esta necesidad de exorcizar el caos, de hacer en el vacío de sentido, es también una necesidad del arte. Requiere la construcción de definiciones provisionales, algo así como modelar un albergue que lentamente vaya tomando consistencia pero que no se fije nunca. Vivienda y no morada, un lugar que posibilite activar el escrúpulo permanente del espíritu en desacuerdo consigo mismo, y emprender un camino entre la certeza y la duda. Un lugar en el que se halle una disposición para la comprensión del punto de vista del interlocutor y hasta del adversario, pero en el que, además, tengan cabida pasiones y convicciones. El albergue es, como diría Borges con relación al tema de la identidad cambiante, *un permanecer en lo fugaz*²⁰.

El *permanecer en lo fugaz* del que habla Manolo Cruz citando a Borges no equivale a la *permanencia en la transitoriedad* característica de la modernidad líquida que menciona Zygmunt Bauman. El cuadro titulado *Detenerse en el pasar* –un paisaje borroso que el espectador apenas intuye, como si se hubiera fijado la imagen captada desde un coche en marcha– es una llamada de atención sobre la necesidad de mantener la conciencia despierta, de mantenerse alerta en esta red de transitoriedades e intentar, como Montaigne, *pintar el paso*.

La necesidad de que el retiro no tenga carácter definitivo se observa también en el cuadro titulado *Mar camino*, en el cual, la presencia de la escalerilla oxidada al borde del pequeño muelle garantiza al nadador la posibilidad de emprender la retirada cuando el momento lo requiera y, al mismo tiempo, de salir al mar abierto cada vez que sea necesario. Garantiza, en definitiva, la condición dinámica del ser humano.

El albergue es lo contrario del espacio de una fortaleza, es decir, aquel que está comprendido por el perímetro o recinto de una obra fortificada, cerrada. La frontera del albergue ha de tener un carácter de permeabilidad, esto nos permite, por un lado, la salida ante la necesidad de una relación expansiva, y por otro, la entrada de aire que regenere las ideas, y nos impida caer en un estado catatónico o morir por asfixia²¹.

El retiro físico de Montaigne tuvo lugar entre las paredes de piedra de su castillo. La dureza de esas piedras es sólo aparente. Harold Bloom demuestra cómo el autor de los *Ensayos* cuenta con sus interlocutores, entre los que nos encontramos nosotros mismos cinco siglos después:

Lo que Montaigne te ofrece va más allá de la sabiduría, si una trascendencia tan laica te resulta aceptable. Es como si Hamlet se te pusiera delante y se preocupara de verdad por tu ilustración o por expandir tu propia conciencia. A Hamlet le importamos muy poco, lo que, paradójicamente, hace que muchos sientan afecto por él: Shakespeare, como siempre, se oculta; sólo podemos hacer conjeturas de cuál era su relación con Hamlet, pero no podemos ir más allá. Montaigne, aunque parece haber contribuido a que Shakespeare creara a Hamlet, no comparte la indiferencia del príncipe ni del dramaturgo. Convince al lector de que se preocupa y para ello primero despierta el profundo interés del lector por el propio Montaigne. Al final lo sabemos casi todo de la interioridad de Montaigne porque permite que sus primeras estrategias retóricas desaparezcan a medida que aumenta su conocimiento de sí mismo y su dominio del ensayo artístico²².

LA VIDA BUENA EN LA PIRÁMIDE INVERTIDA

Comentábamos al principio la heterogeneidad existente entre los cuadros que componen la exposición de Manolo Cruz. Efectivamente, cada cuadro ha recibido un tratamiento distinto, algunos de ellos, como *Nocturno* o *Detenerse en el pasar*, rozan la abstracción; *El mentidero de Pájara*, a primera vista, parece la obra de un pintor neorromántico, *El estudio del artista amateur* hace un guiño a la pintura barroca, concretamente a Velázquez. El hecho de “no ser bastante para sí”, que llevó a Pessoa a crear su *drama em gente*²³ ha impulsado también al pintor a crear un espacio de relación que haga posible la práctica del *elenchos* o debate dialéctico consigo mismo. Para Manolo Cruz, es fundamental “saber ajustar la temperatura”, encontrar la “música propia” con que de cada obra trata de responder a las preguntas. Esta actitud muestra a un artista que desea alejarse de aquel genio, autor de una sola pieza, iluminado por Dios, que

era el artista romántico. De hecho, al dirigir una primera mirada al *Mentidero de Pájara*, el espectador echa de menos al paseante de Friedrich sentado en el banco, con su levita y su bastón, en actitud contemplativa. Una observación más detenida tal vez le haga percatarse de que el asiento está situado al borde de la carretera, de espaldas a la vegetación y al azul del mar, por tanto, los ojos del caballero cuyo espíritu antes ansiaba ser uno con la inmensidad del paisaje, ahora miran con aire indolente el paso de los automóviles.

La apariencia de colectividad de esta muestra habla de intersubjetividad. La relación con los otros implica afectarlos y dejarnos afectar por ellos, manteniendo un equilibrio que nos guarde de caer en el enquistamiento de nuestras certezas pero también en la expropiación. Jesús Navarro recuerda lo que para los griegos constituía el ideal de acción:

“Siguiendo los cánones estéticos griegos, la acción perfecta es aquella que responde a un esquema circular, cíclico, libre de la enfermiza necesidad de ir siempre *hacia delante*. Para que esa acción circular sea posible no basta con lograr una soledad meramente física, será precisa una soledad anímica...²⁴”.

Manolo Cruz es más partidario de utilizar la imagen de la helicoidal. Ésta traza una curva que, a diferencia del círculo, no se cierra sobre sí misma, sino que evoluciona hacia la apertura en un movimiento infinito. Otra figura propuesta por el artista es la de la pirámide invertida:

“Si quisiéramos representar nuestro modelo provisional de actuación en el arte con un ideograma, pensaríamos en un cierto tipo de pirámide invertida, es decir, en una forma que tiene su base en un elemento simple —el punto—, y que conforme crece, se amplía como espacio, se aleja del Uno, es decir, crece hacia un lugar contingente, irregular, cada vez más rico²⁵”.

Sobre este espacio de apertura tendrían cabida todos los ingredientes que señalaba Hanna Arendt como condiciones para que la acción humana pudiera tener lugar: la intersubjetividad, el lenguaje y la natalidad. En él podríamos habitar con nuestro bagaje de dudas y certezas, poderes y carencias; es en la superficie de la pirámide invertida donde nos resultaría posible, tal vez, “actuar bien y debidamente como hombres”.

Ésta es una exposición de buena fe, espectador.

NOTAS

- ¹ De los *Pike Aboth*, en BLOOM, Harold, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Ed. Taurus, Madrid, 2005.
- ² Manolo Cruz. *La verdad de las máscaras*, octubre 1995, Sala de Exposiciones del COAC, Santa Cruz de Tenerife.
- ³ Manolo Cruz, *Tentativas*, 2001, Academia Crítica, Santa Cruz de Tenerife.
- ⁴ MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos completos*, Libro III, cap. 2, p.787, Ed. Cátedra, Madrid, 2003.
- ⁵ NEHAMAS, Alexander, *El Arte de Vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2005.
- ⁶ Se da una coincidencia entre el nombre y el primer apellido de Manuel Cruz Rodríguez (filósofo) y Manuel Cruz González (el autor de la exposición). Para referirnos al artista tinerfeño utilizaremos el apelativo familiar de “Manolo”.
- ⁷ CRUZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Narratividad: La nueva síntesis*, cap. 7, p. 97, Ed. Nexos, Barcelona, 1986.
- ⁸ CRUZ, Manolo, “El Espacio que prometen”, en VVAA, *El renacimiento del Espacio Pictórico*, p. 66, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife y Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1997.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ ARENDT, Hanna, *La condición humana*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993.
- ¹¹ Op. cit., p.78.
- ¹² MONTAIGNE, Michel de. Op.cit., I, 20. p.133.
- ¹³ Op. Cit. I, 26, p. 185.
- ¹⁴ VERDÚ, Vicente, *Yo y tú objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*, Ed. Debate, Barcelona, 2006.
- ¹⁵ BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2007.
- ¹⁶ BAUMAN, Op. Cit, p.71.
- ¹⁷ KUNDERA, Milan, *El Arte de la Novela*, Ed Tusquets, Barcelona, 1986, pág 19.
- ¹⁸ Op. Cit, III, 13, p.1.033.
- ¹⁹ Op. Cit., p.65.
- ²⁰ Op. Cit., pp. 64-65.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² BLOOM, Harold, Op. Cit., pág. 118.
- ²³ El poeta explica en una carta enviada a su amigo Adolfo Casais Monteiro el origen de sus heterónimos: “Creé entonces, una *coterie* inexistente. Fijé todo aquello en moldes de realidad. Gradué las influencias, conocí amistades, oí, dentro de mí, las discusiones y las diferencias de criterios, y en todo esto me parece que fui yo, creador de todo, lo que menos hubo allí.” Citado por Manolo Cruz en su Tesis Doctoral: *En el límite de Sujeto. Definición provisional de un modelo de actuación en el arte*. pág. 296, 2003.
- ²⁴ NAVARRO REYES, Jesús, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L. Madrid, 2007, pág. 67.
- ²⁵ CRUZ, Manolo, Op. Cit., pág 330.