

ciones mutilan de algún modo su dimensión. Obviamente —Argan lo ha señalado con claridad—, no es lo mismo que Picasso pintara un cuadro *de* historia o que, pintando un cuadro, *hiciera* historia.

¿De qué modo puede decirse que el *Guernica* es historia? ¿Por qué es dable afirmar que no se trata meramente de la descripción de un hecho o de la presentación del *resultado* de un proceso? De haber hecho eso, Picasso se hubiera colocado, en cierto modo, *fuera* de un acontecimiento que exigía, no sólo el más hondo compromiso de la conciencia, sino la decisión de ponerla íntegramente en juego, situando la totalidad de sus recursos artísticos y de sus capacidades en un claro vector de una alternativa dialéctica. Estaba la vida y estaba la muerte. Estaba la tradición y estaba la innovación. Estaba lo humano y estaba lo inhumano. Estaba la civilización y estaba la barbarie. Por tanto, al emplazarse de lleno en una de las vertientes dialécticas que configuran el tiempo histórico, al impulsar la superación de sus contradicciones insertándose en el discurrir de unas tensiones inagotablemente renovadoras, Picasso —repetimos— más que hacer historia del arte hizo que el arte fuera historia. Lo cual no excluye en modo alguno la lectura artística de un cuadro que, estructuralmente, es una obra *clásica* por el juego de sus equilibrios, por el ritmo y el dinamismo de sus elementos, por el manejo del espacio en cuanto superficie y profundidad, por las formulaciones estilísticas y por las experiencias sintetizadas.

Lo que venimos diciendo

queda ratificado por el detalle de que el bombardeo y la destrucción de Guernica —según afirmaban las noticias del momento y han aceptado los historiadores— tuvieron lugar de día, mientras que algunos datos descriptivos del cuadro sitúan de noche el acontecimiento, tal como subraya Arnheim. Quiere esto decir, indudablemente, que Picasso no estaba haciendo una narración o expresando un juicio únicamente movido por la presencia dominante de un sentimiento, por muy impactante que fuera y por muy justificadas que estuvieran la indignación, la ira y la voluntad glorificadora de la tragedia. El pintor, sin eludir tales reacciones y propósitos, se había situado en otra dimensión. Ni tan siquiera le preocupaban demasiado las significaciones simbólicas de los elementos iconográficos. Cuando se le preguntaba por ello, la cosa parecía más bien incomodarle y respondía: «*El toro es un toro y el caballo es un caballo. Son animales sacrificados. ¡Y esto es todo en lo que a mí respecta!*»

Entonces, y en cierto modo por eliminación, lo que irradia desde el *Guernica* es el resplandor de una postura moral, de unas intuiciones que (por muy racionalizadas y estudiadas que estuvieran, según demuestran los abundantes bocetos preliminares y las rectificaciones hechas sobre la marcha en el proceso de la pintura) dejar bien visualizada toda una determinación. Una determinación inequívoca, diáfana, afirmativa: la del pueblo español que se debatía entre la vida y la muerte, entre la supervivencia y el aniquilamiento, entre las bombas incendiarias que quisieron reducir a cenizas el santuario de

las tradiciones vascas y el horizonte de esperanza iluminado por el propio resplandor de las llamas devastadoras.

Todo esto no podía ser sistematizado ni definido, precisamente porque pertenecía a la esfera de un derecho moral, el mismo que legitimaba a Picasso y a la resolución de hacer historia con su pintura en el contexto donde la lucha de los pueblos del mundo entero deslinda los respectivos territorios del bien y del mal.

De ahí que la alegación de un *derecho moral* impudicamente identificador de la actual democracia con la provisionalidad sea, en el fondo, la mayor agresión posible al propio Picasso y a la inspiración de su momento culminante.

Lo cual, sin duda, contará poco o nada a la hora de ingeniar nuevos pretextos para mantener lo que a todas luces es un expolio, aunque en verdad estemos todavía en período de consolidación de nuestras expectativas democráticas. Precisamente, el renovado motivo histórico por el que Picasso pintó el *Guernica* e hizo historia.

**HENRY MOORE
EL DESVAN
DE LA HISTORIA**

**Alberto Solsona
Diego Moya
Fernando Almela**

El haberse realizado la magna muestra de la obra de Moore nos trae a primer plano, no sabemos si inten-

cionadamente o no por sus organizadores, una polémica fundamental en el entendimiento, no sólo de este artista, inglés hasta la médula, sino acerca de cómo interpretar el arte y sus sucesos.

Ya se ha visto en algunos de los actos públicos, celebrados con motivo de esta exposición, cómo aún saltaban chispas entre unas y otras intervenciones, a pesar de que Moore tiene ya más de ochenta años y de que, según algunos, su obra más importante se desarrolló entre las dos décadas del treinta y del cincuenta.

Se veía claramente: para algunos es el escultor más importante de este siglo, para otros eso suena a penegórico oportunista y lo sitúan en una segunda fila. Hay también quien ve en el eclecticismo de Moore la fuente de muchos males, y a quien eso no le importa en absoluto; y no dejemos de lado los problemas de escala, pues incluso aquí también hemos oído decir que sus esculturas no poseen otra que la del pisapapeles.

Quizá el eje oculto de la polémica se sitúe, una vez más, en la incapacidad de acercarse al fenómeno artístico y desentrañarlo en sí mismo; existen muchos clichés que lo impiden, y el de *vanguardia o nada* es uno de ellos, que, visto desde los años ochenta, empieza a ser un enfoque, cuando menos, miope.

Precisamente Moore se encontró históricamente ante dos presiones fortísimas: la decadencia de la escultura frente a la pintura y la arquitectura, por un lado, y la presión iconoclasta de las Vanguardias, por otros. Y su elección es terrible: ni vanguardia, ni claudicación an-

te aquellos medios hegemónicos; hace escultura en el sentido más tradicional y comienza tallando (su modelo técnico es Miguel Ángel), y elige estereotipos estéticos del clasicismo: la escultura neolítica, egipcia, caldea, maya, etrusca... todo el almacén histórico del British Museum, es el foco de su atención. Pero hay que remarcar que dentro de todo este —se podría decir *inconsciente colectivo*— desván de la Historia, recoge las etapas clásicas, hieráticas, equilibradas, de cada cultura.

En su elección no cabe ni Amenofis III, ni Leonas Heridas, ni Hermes de Praxíteles y, menos aún, Antinoos o Perseos de Cellini; sino más bien, y ahí reside su fina intuición, las Venus de Willendorf o de Lespugue, el regusto por las ruinas de Persépolis y por las ciclópeas piedras de sacrificio de los atlantes, las figurillas de Quimbayas, cabezas de Amorgos y Kurois de Milos y, en fin, las cariátides y nuevas herencias con los esclavos de Miguel Ángel.

Efectivamente, y como reflexiona al respecto J. C. Argán, la actitud de Moore se define frente al *homo fáber*, imperante y hegemónico en nuestro siglo, yéndose para ello a buscar la realidad del *homo artífex*, insertándose así desde sus comienzos en la polémica desatada, hacía ya unas décadas, por Ruskin contra el industrialismo y la perfección mecánica, y eligiendo a cambio *lo trascendente*.

Contacta con los surrealistas, en la medida en que aportan conocimiento moderno a sus inquietudes hacia lo inconsciente y los arquetipos; pero no acepta su vertiente de juego intrascen-

dente para la actividad artística (los *objets trouvés*).

Todo su esfuerzo se dirige, en fin, a dotar a la materia de ese sentido primitivo y oscuro de *origen de los tiempos*, y lo hace desde su posición culta: identificando el arquetipo inconsciente de la figura humana con los estereotipos emanantes de las culturas antiguas, y todo ello sistemáticamente, con una obstinación semejante a la de sus esculturas.

Y al llegar a este punto es cuando comienzan a dispararse los interrogantes: ¿puro eclecticismo culto y hábil de lo clásico?, ¿intemporalidad predominante y arcaica por encima de todo, o más bien, superficialidad estetizante sobre un modelo seguro: lo clásico?, o, al revés, ¿lo clásico como excusa de otros y más ancestrales sentimientos?

Existe un tema en sus mejores esculturas que abunda en la ambigüedad de todo lo anterior, y que nos puede servir para esclarecer ese rosario de preguntas: el hueco. ¿Es éste un recurso de modernidad, de alguien que conoce evidentemente la escultura cubista (Archipenko, Lipchitz, etc.)? Bajo ese punto de vista, Moore iría efectivamente a la zaga de la vanguardia, pues sus artistas ya habían acometido el tema y con una década por lo menos de anticipación, aunque de muy distinta manera. No podemos olvidar que el hueco, para los cubistas, es el continuo fluir del espacio real e indiferenciado, a través de los planos constituyentes: hueco-transparencia, hueco-fondo y a veces forma, elemento del azar en el continuum del espacio y sus objetos.

Pero quien se acerque así al hueco en Moore, saldrá

decepcionado al no observar que lo que él pretende es atraparlo, igual que atrapa a la materia hacia su paradigma clásico, la figura, y lo modela en pos de la unicidad de la forma. De ahí sus continuos vaivenes, su discurrir un tanto cansino.

Es más, el hueco, como la forma, han de someterse a las leyes de la materia que él trabaja (talla o modelado), y, por ello, no se *escapa* de la estructura envolvente del todo, y queda así integrado.

Pero, ¿qué sucede realmente con su particular dialéctica hueco-macizo, que a pesar de todo nos atrae y nos hipnotiza? Para responder a esto no hay más que ir a las mismas claves del arquetipo que él maneja: ¿no son más bien regazos sus huecos, mitos cavernícolas de la madre protectora? Y así concluimos que la tensión que Moore crea está siempre causada, en primerísimo lugar, por su voluntad de trascender, en el terreno de lo profundo, y que cuando lo consigue nos deja pasmados, pues se advierte que aquellos huecos, vacíos y aberturas, no son pura investigación estética o sensual, sino la obstinación de llevar la materia, sin forzarla, hacia significados trascendentes desde un punto de vista humanístico, y dentro de lo humano, eterno, suprahistórico.

Y aquí, la recurrencia al ideal clásico vuelve una y otra vez, y aunque rompiendo las convenciones de su lenguaje tradicional, conser-

va su misma aspiración: lo intemporal.

Este hilo múltiple hilvana las diferentes épocas de su trabajo, y así salta de la materia densa, terrible, a la figura como paisaje, a los huecos cavernosos, y a la naturaleza como formatividad.

Quizá por ello sus obras menos convincentes son las más abstractas (escasas dentro de toda su obra), donde intenta establecer una ley general: «La figura humana es lo que más profundamente me interesa, pero yo he encontrado las leyes de la forma y el ritmo en el estudio de los objetos naturales, guijarros, huesos, árboles, plantas, etc.»

Toda forma, y su complementario, el hueco, se producen entonces con arreglo a las leyes formales de la naturaleza, que él considera universales. Es el peligroso momento de generalizar un proceso, perdiendo sus propios límites bien definidos, y rivalizar en malas condiciones con otras estéticas, abstractas ya desde sus planteamientos.

Y si no, que se lo pregunten a la gran cantidad de artistas que han intentado seguirle, en este país y fuera de él: han caído, irremisiblemente, en la imitación formal de sus temas más conocidos o en la retórica de soluciones *orgánicas*, que quedan normalmente en sensuales juegos de forma. Pues Moore, sin su constante ejemplificación del arquetipo, unido siempre a lo

primitivo, formalmente, y a lo eterno, clásicamente, se desmorona, porque su juego no está en el plano —repetámoslo— de la pura resolución formal.

Y, sin embargo, ante las magníficas obras de estos últimos años, queda flotando el definitivo interrogante que se puede plantear así:

¿Cómo un artista que ha repetido desde hace muchos años los mismos recursos puede producir, todavía, obras tan excelentes como las que hemos podido constatar, donde la tensión no decae e incluso se acrecienta el misterio en ellas?

Es decir, no podemos aceptar, o no sabemos aceptar, que la tensión del descubrimiento de sus propios recursos pueda ser una emoción permanentemente instalada en un artista, y generar los mismos y fuertes sentimientos al realizar una obra veinte, treinta años después. Dicho de otro modo, y tomando como guía los agujeros, después de los primeros hallazgos, tras sus primeras y largas tentativas por identificarlos con el arquetipo, quedaron en él mismo reducidos a un código personal, perdiendo carga emotiva (al menos desde el punto de vista del artista). ¿Cómo podríamos, pues, explicar sus últimas y magistrales obras? Tendremos que olvidarnos de todo y hacerle caso cuando dice: «... yo creía antes en la verdad de la materia; ahora es en el espíritu de la obra de arte en lo que creo».