

1823. Por ejemplo, dice Toussaint: "La cabeza del héroe no puede tomarse como un retrato; si no fuera por la leyenda, imposible sería saber si se trataba de Cortés; su indumentaria y sus tocados más bien recuerdan a Enrique IV de Francia." Romero de Terreros, a su vez, asegura: "Para el sepulcro de Cortés labró don Manuel Tolsá un busto, en bronce dorado a fuego, inspirado seguramente en el retrato que se conserva en el hospital... el busto fue remitido a Palermo y no queda de él más diseño que la litografía no muy clara que ilustra la *Quinta Disertación* de Alamán y el dibujo del sepulcro en un plano del Hospital de Jesús."

Ahora podemos conocer el auténtico busto de Tolsá gracias a una excelente fotografía que me envió el ilustre arquitecto y escritor italiano don Roberto Paine, a quien damos aquí las más cumplidas gracias.

¿Dónde se inspiró Tolsá para ejecutar su magnífico busto? Parece que, más bien que en los retratos de cuerpo entero del propio Hospital de Jesús, uno de pie y otro de rodillas, su modelo fue el que se conserva en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec, que estuvo antes en el Palacio Virreinal. Así parecen asegurarlo la actitud del rostro, el pelo y la barba. Naturalmente que Tolsá idealizó y hermoseó el modelo, dándonos un Capitán Cortés mucho más bizarro de lo que pudo ser, que no fue mucho.

Está el busto de frente, armado con peto o coraza y gorguera, si bien no está hecha la diferencia entre la gola de metal y la parte de la camisa que siempre asomaba en el cuello. Difícilmente podemos imaginar cómo se ponía y quitaba Cortés ese duro embudo de hierro que le rodea el cuello.

La armadura es, más o menos, la que se usaba en el siglo XVI, pero los adornos, que son dos medallones y unas hojas de acanto, están tratados fríamente, con escaso y delgado relieve, más a la manera neoclásica que a la renacentista. El paño que cruza y envuelve el pecho es de ascendencia más bien barroca, berniniana, por lo cual se conjugan en este busto varias tendencias estilísticas libremente escogidas. Lo más probable es que Tolsá se haya valido de un grabado.

El rostro de Cortés es pleno, equilibrado, de facciones vigorosas y elegantes. El pelo, tratado también a la manera de Bernini, cae en rizos abundosos sobre los aladares y el cuello; la barba corta, enortijada, cuidadosamente despeinada; la nariz robusta, ancha, magnífica, sin ese alargamiento en un breve pico de la punta que se ve en los retratos de pintura. Un Cortés, en fin, idealizado, que se añade a su variada y absurda iconografía y cuya mayor importancia consiste en ser una magnífica obra de arte del neoclásico mexicano.

Sobre papel: Gorky y Motherwell

por Juan García Ponce

La reunión de estos "papeles" de Robert Motherwell y Arshile Gorky es una sola exposición no se antoja casual. Gorky y Motherwell pertenecen a la legendaria época heroica de la pintura norteamericana. Sus nombres están inevitablemente asociados en la aventura que a través del descubrimiento de la vanguardia europea llevó a los pintores estadounidenses a la creación de todo un movimiento en el que distintas individualidades lograron encontrar una nueva identidad para la pintura de su país. No es necesario citar más que algunos nombres: Pollock, de Kooning, Kline, Rothko... y, por supuesto, Gorky, Motherwell. Se trataba sin duda de un gran rompimiento, un gran estallido en nombre de la libertad del artista y de su derecho a expresar su propia pasión con un lenguaje en el que la única regla sería la soberana voluntad del creador. Y la explosión, a pesar del pleonas-

mo, adelantaba la vanguardia. ¿Hasta dónde? Tal vez hasta su última frontera, hasta el punto en el que ya sólo se puede mirar hacia atrás.

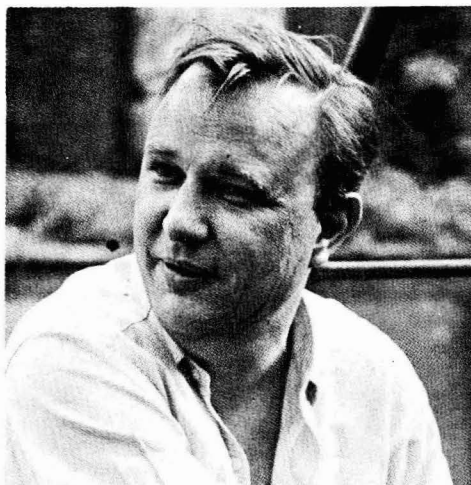
Hoy, cuando la palabra vanguardia está unida en arte a la de moda y los cambios en los estilos inmovilizan con la celeridad de sus movimientos la historia de los estilos adelantándose hacia uno nuevo que crea variantes sobre el antepenúltimo y niega al último cada nueva estación, estableciendo un clima semejante al de México en el que cada día encierra las cuatro estaciones y al mezclarse las estaciones se niegan perdiéndose a sí mismas, la voluntad de destrucción que acompañaba a la creación en todos esos grandes pintores ha perdido sin duda el valor como rebelión de su arriesgada aventura. La vanguardia es lo establecido, el signo en que se muestra la necesidad de cambio de una sociedad de consumo dispuesta a convertir en homenajes todos los insultos, quizás porque ni siquiera se molesta en creer en sí misma. Pero, al fin, más allá de la rebelión y el rompimiento esos pintores que en su mayor parte cambiaron la voluntad de forma por la voluntad de expresión, sedimentadas sus obras por el tiempo, nos muestran que la expresión siempre llega a la forma, una forma cuyo valor, más allá del tiempo, no se encuentra en el hecho de *ser* nuevo, sino en el de *estar* establecido. Y esa es la única vanguardia que puede convertirse en retaguardia sin desaparecer su valor como arte.

Es posible que, como señala Harold Rosenberg, uno de los principios tomados de la vanguardia europea por los pintores norteamericanos de esa época que dio lugar al reconocimiento universal de la pintura estadounidense y le permitió proyectar su influencia sobre todo el arte contemporáneo, fuera el de que la obra de arte no consiste más que en una inscripción de la identidad del artista. Después de todo, este principio no haría más que llevar hasta una última condición la necesidad de afirmación individual que data del Renacimiento. La obra sería el acto mediante el que el artista que se ha encontrado a sí mismo en ella se afirma. Pero lo importante en última instancia no es sólo esta afirmación, sino lo que ella suscita, porque todo gran cuadro, toda gran obra de arte no es sólo su forma, sino la voz secreta de lo real, aquello que está en ella, que nace de ella y sin embargo está también más allá de ella, como una ausencia que la obra hace presencia, y que se nos muestra por la forma, a través de la forma y como contenido de su misma realidad como forma.

En esta exposición no es difícil advertir que tanto Robert Motherwell como Arshile Gorky han buscado y alcanzado esa identidad de que habla Rosenberg de una manera tan total que el intento de hallar cualquier paralelismo exterior entre ellos está destinado al fracaso. Inscritos en el mismo momento del arte norteamericano,



Gorky

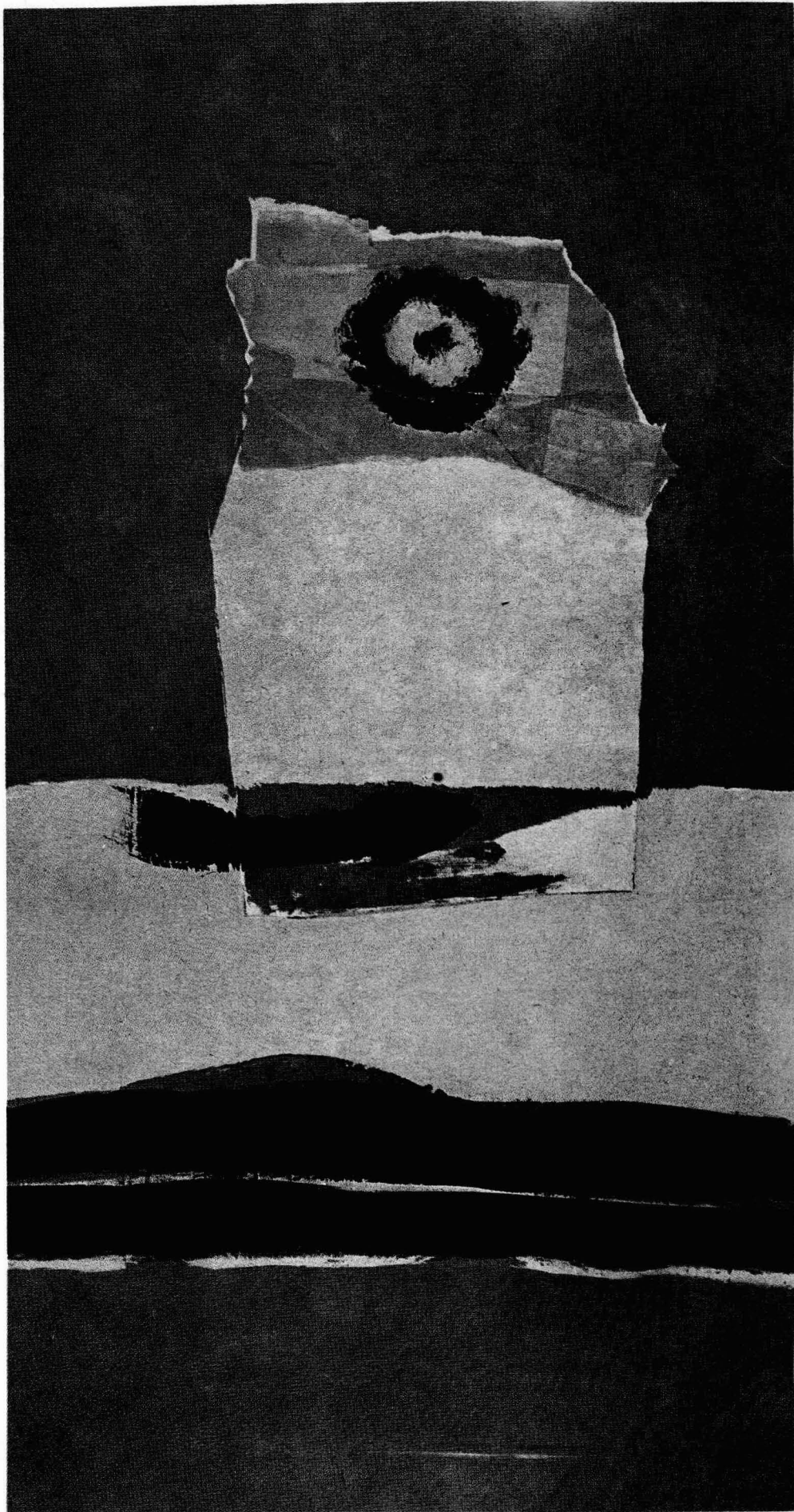


Motherwell

copartícipes de la misma aventura, sus cuadros avanzan por espacios diferentes y que apenas se tocan. Motherwell fue tal vez el primer pintor norteamericano para quien el encuentro de un estilo propio que afirmara su personalidad dentro de la diferencia se hizo realidad. En sus cuadros encontramos de inmediato una gozosa celebración de la persona y de su propia historia como artista y como individuo, hasta el grado de que no sólo las circunstancias que rodean y determinan su vida sino incluso su propio nombre se convierten en un atributo formal, en un importante elemento de la composición. Pero su ligera facilidad, su ironía, la despreocupada elegancia con que incorpora a sus obras todo tipo de elementos aparentemente ajenos a ellas, y, quizás sobre todo, la buscada y voluntaria monotonía con que el pintor vuelve una y otra vez al mismo tipo de soluciones, crean la textura real de un nuevo espacio en el que la pintura habla su lenguaje de siempre.

Al contrario, el signo de Arshile Gorky parece haber sido la dificultad. En él, la pintura no es un don inicial sino una larga paciencia que cubre un lento proceso de maduración en el que sólo al final el artista se alcanza a sí mismo y la maestría, el dominio unido al reconocimiento de su propio mundo como pintor deviene aparente facilidad. La voluntad de alcanzar el arte, la aceptación de él como principio y como fin, como realidad y sustancia de su vida, que nos emociona en la biografía del pintor, se muestra en sus obras en ese humilde y continuado propósito de seguir a los grandes maestros, los modelos que le seducen y obsesionan para encontrarse a sí mismo sólo a través de ellos. Pero el hallazgo final determina y califica también sus obras anteriores. Cuando Gorky llega a ser Gorky todo se convierte en Gorky. Lo que encontramos entonces es esa capacidad para tocar "lo inalcanzable" en "el arado y la canción". La forma convierte al mundo a través de su pintura en un jardín maravilloso en el que cada cosa descansa en sí misma y se comunica con las demás y al encontrar su identidad el artista la pierde, se hace, como él quería, tan sólo obra, pintura.

Paul Valéry nos ha recordado que en ese mundo mágico en el que el lado secreto de la realidad habla a través de la realidad de la pintura, con una voz estática y silenciosa cuya materia se desprende ella del mismo modo que la obra se desprende del papel, la tela o la piedra en que se encuentra inscrita sin abandonarlos, "el pintor aporta su cuerpo". Esta aportación es la presencia de Motherwell y Gorky en sus cuadros, pero como ella la presencia encerrada en sus cuadros está antes o después de su apariencia y al lograr suscitarla, estos se colocan más allá de la historia de los estilos y la trascienden. De allí su capacidad de permanencia y el carácter de grandes pintores de los dos artistas.



Motherwell [fragmento]