

3686

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO NACIONAL Y MUSEO UNICO

E-73
LEON

Quito — Ecuador

FOLLETO N° 2

PEDRO LEON
Subdirector de la Escuela de Bellas Artes

IDEAS ACERCA

DE LA

PINTURA MODERNA

**CONFERENCIA DICTADA EN EL CURSO
DE CAPACITACION DEL PERSONAL
DEL MUSEO UNICO Y DEL NACIONAL
DE HISTORIA**

TALLERES DEL MINISTERIO DE EDUCACION

1 9 3 8

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO NACIONAL Y MUSEO UNICO

Quito — Ecuador

FOLLETO N° 2

PEDRO LEON

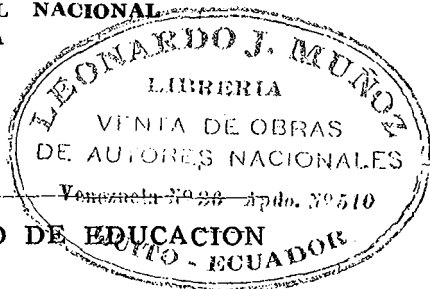
Subdirector de la Escuela de Bellas Artes

IDEAS ACERCA

DE LA

PINTURA MODERNA

**CONFERENCIA DICTADA EN EL CURSO
DE CAPACITACION DEL PERSONAL
DEL MUSEO UNICO Y DEL NACIONAL
DE HISTORIA**



TALLERES DEL MINISTERIO DE EDUCACION

1 9 3 8

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA Y MUSEO UNICO

El Archivo Nacional de Historia y el Museo Unico, *nuevos centros de la Cultura Ecuatoriana*, aspiran a difundir en los ámbitos intelectuales de América y Europa las auténticas manifestaciones del elogiado Arte Quiteño, Colonial y Moderno, y los gestos más salientes de la privilegiada historia del coloniaje y republicanismo ecuatorianos.

Con este fin, estas instituciones, además de su REVISTA TRIMESTRAL, de Archivo y Museo, editarán álbumes de Arte y volúmenes de escogida documentación.

Para todo lo referente a la correspondencia, canje, pedidos y otros asuntos relacionados con el ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA Y MUSEO UNICO, dirigirse al señor RAFAEL EUCLIDES SILVA, Apartado 8 2 6.

Las instituciones, centros, Academias y personas, a quienes se les enviare las publicaciones acusarán el recibo respectivo. *La falta de este recibo nos obligará a suspender los envíos.* No es necesario, si nos favorecen con el canje.

IDEAS ACERCA DE LA PINTURA MODERNA

CONFERENCIA DICTADA EN EL CURSO DE
CAPACITACION DEL PERSONAL DEL MUSEO
UNICO Y DEL ARCHIVO NACIONAL DE
HISTORIA

Por PEDRO LEON, Subdirector de la Escuela de
Bellas Artes de Quito.

Justificación del Impresionismo.— Herencia de los pintores modernos.— Pintura-Poesía.— Cubismo.— Fauvismo.— Surrealismo.

No tengo el propósito de ilustrar a ustedes sobre tal o cual maestro ni de tal o cual escuela en particular, tan solo, el de realizar una síntesis de las afinidades y del contenido espiritual de algunas, en especial del Cubismo, por creerlo menos conocido de ustedes y porque, a propósito del cual se sostienen todavía en Europa apasionadas controversias. No tengo, además, la pretensión de desarrollar

un programa de estética revolucionaria. A lo sumo el deseo de despertar en ustedes alguna curiosidad y alguna inquietud, confiándoles las impresiones de mi corta permanencia en Europa, junto con los autorizados juicios de críticos y pintores como André Lhote, Matisse y otros, que figuran entre los paladines de la nueva estética pictórica.

Todas mis simpatías están por estos maestros que bregan por reintegrar al arte a su dominio verdadero. También por los que en las galerías independientes, en la calle, en un pedazo de muro, sobre la barda de un edificio en construcción, donde ellos pueden, ofrecen al espectador inteligente sus generosos descubrimientos, en plenitud unos, *otros en embrión, pero todos llevando latente un germen*, un perfume de misterio y de poesía. La incompreensión y el "laureado arte oficial" los persiguen, como en todas partes donde surgen los innovadores. A este respecto Lhote, que reclama un fumador al final de la sempiterna pipa cubista, los inspiradores brazos al rededor de la obsesionante guitarra insonora — aconsejando *pintar sujetos humanos, sin miedo a la risible excomuniación de los teorizantes del arte puro* — dice, al hablar de este nuevo estado del espíritu: "El Cubismo no muere. **Morirá en silencio** y renacerá *tan vigoroso y perfumado*, como antes de la guerra, el día en que los pintores rebusquen de nuevo los elementos de su lenguaje, no en la triste nomenclatura de los objetos, los menos seductores de la creación, sino especulando como los del Renacimiento, sobre los hallazgos de su sensibilidad, sobre las alucinaciones del natural".

Antes de seguir adelante, me permitiré hacer un paréntesis, dirigiendo una mirada retrospectiva a los tiempos de mis primeras tentativas impresionistas, para recordar cariñosamente al profesor y amigo, Paúl Bar, que nos

inició en los secretos de la pintura moderna francesa. El fué el sembrador de *nuestras inquietudes y aspiraciones* actuales, poniendo en fuga al sombrío academismo, con la magia de la nueva escuela, que empezó por enseñarnos que la figura humana debe ceder al árbol algo de su dignidad divina y el árbol comunicar al hombre un poco de su frescura terrestre.

Para justipreciar la importancia de esta revolución, hay que recordar que los educadores, los maestros de entonces, enseñaban en la escuela de Bellas Artes un arte inexpresivo, aprisionado en tiránicos moldes convencionales, preconizando el estudio exagerado de la Anatomía, el abuso del negro y del betún, sin hablar nunca de las reglas del bello dibujo, de la composición y del conocimiento de la ciencia de los colores. Exhortaban eso sí: "Copiad fielmente la Naturaleza", como principio básico de la iniciación artística.

Muy lógico fué que el deslumbramiento producido por una escuela antagónica de ese sistema pseudo-académico — el brusco salto de la sombra a la luz — trajera como corolario la resistencia y la incomprensión, de ahí que pocos lograron captar sus enseñanzas y aprovechar sus sugerencias. La falta de una sólida preparación anterior, que ayudara por medio del estudio y la reflexión a asimilarlas sin peligro; la novedad del color, por una parte y el juzgar fácil, su técnica, debido a la ignorancia, por otra, los llevó a la anarquía. Si antes se pintaba con negro, luego lo hacían embadurnando la tela con los colores más abigarrados, yuxtaponiendo complementarios violentos y ahogando la composición y el dibujo en un empastado sin nombre. Los tonos intermedios, los delicados matices, no los veían, cegados por el deslumbramiento de los colores puros. Así, un muro blanco al sol era despiadadamente amarillo en la luz y crudamente

violeta en la sombra. Estos pintores se llamaban a sí mismos "modernistas revolucionarios" y llenaron las Exposiciones oficiales de estridencias de color. Nació entonces el *cuadrito comercial, decorativo, de tamaño y precio fijo*, que pervirtió el gusto y la sensibilidad de nuestro público, constituyendo hasta el día de hoy el regocijo del turista americano, que *adquiere por la nada* la oterna caricatura de nuestros nevados y la parodia burlesca de nuestros pobres indios, tan calumniados. Estos turistas — de discutible cultura artística — han impuesto su vulgar capricho y el tema de su predilección. A este respecto habría mucho que añadir, igual que a propósito de la sabiduría de algunos "críticos" que han actuado como infalibles jueces en nuestras exposiciones, mas, éste no es el tema de mi conferencia.

JUSTIFICACION DE LA PINTURA MODERNA

Para justificar la pintura moderna, incluso el Cubismo, creo necesario justificar primero el Impresionismo, que le *había precedido, llegando hasta los pintores llamados "primitivos"*. En arte como en todo lo demás, — piensa Lhote — todo se encadena y muchos movimientos de reacción contra un ideal desaparecido quedan, ignorados de sus protagonistas, fuertemente saturados del mismo ideal que ellos combaten. Una estética nueva es como la habitación del asesino que, contra toda su voluntad es frecuentada por el fantasma del muerto. En el curso de los siglos, los fantasmas de escuelas desaparecidas se dan la mano y algunos de entre ellos, de tiempo en tiempo, se destacan en la ronda para tomar su revancha".

¿Cuál es la concepción del mundo y del arte para el pintor de la Edad Media, por ejemplo? El arte no es más

que un instrumento moralizador. Su primer deber es el de aplicarse a dar del mundo un imagen edificante, que sea, ante todo, un homenaje al Creador. Si representa la religión, es porque para él es la pura verdad histórica. Para hacerla más auténtica, dará la descripción más completa. El fondo sobre el que se desarrollan las escenas del Antiguo o del Nuevo Testamento será infaliblemente el que ve desde su ventana. Para dar todo su valor a la representación del universo debe recurrir a un oficio meticuloso: su pincel es preciso, minucioso. Toma, por decir así, los objetos, los unos, después de los otros, trasportándolos a la tela tales como son: el árbol, con todas sus hojas, el camino con todos sus guijarros. Cada operación es una constatación. Su obra es un inventario, un catálogo de objetos expresados en su textualidad. La composición tiene lugar por aglomeración; por superposición; de arriba a abajo del cuadro, de objetos que son, ante todo, documentos. El respeto del pintor primitivo por la forma particular del objeto es tal, que no toma en cuenta, en manera alguna, los accidentes de su visión. Imaginémosles reproduciendo el paisaje que tiene ante su vista y en el cual se encuentra un castillo —en el horizonte—, que no será mas grande que un dado, y en un plano más cercano una cabaña que cubre fácilmente el castillo. El primitivo despreciará todo fenómeno de óptica: representará honestamente el castillo, tal cual es, es decir, excesivo y la cabaña, tal como ella es, es decir, pequeña y cambiará el orden accidental de la representación, restableciendo los objetos en su jerarquía verdadera. Como se ve, el arte del primitivo constituye un acto religioso, un acto de fe.

Si analizamos ahora las cuadros de los pintores del Renacimiento, asistimos a una prodigiosa transformación de la concepción artística. Un gran acontecimiento ha teni-

do lugar, en efecto. Un acontecimiento al que, generalmente, no se atribuye la importancia que merece. **Ha sido descubierta la perspectiva**, que hace, en adelante, imposible el arte descriptivo de los primitivos. ¿Qué es la perspectiva? Es el arte de reemplazar una seguridad moral por una ilusión sensible.

Volvamos al paisaje que tan ingenuamente representa el primitivo y preguntemos al pintor del Renacimiento lo que le interesa en ese espectáculo. Nos responderá: "Sé muy bien que el castillo es de mayores proporciones que la cabaña y que ésta no puede eclipsar a un palacio; pero éstas no son más que proporciones absolutas. Lo que me interesa no es lo que sé de los objetos, sino lo que mi visión me representa de ellos. Si estoy inmóvil al centro de una ruta bordeada de casas de una misma altura, veo disminuir ruta y casas a medida que se alejan de mi vista, hasta no cobrar sino una dimensión insignificante al confín del horizonte. Encuentro maravilloso este fenómeno y digno de retener mi atención. Conozco que no es sino una ilusión de óptica, un error de mis sentidos, que me procuran tan curiosas ilusiones. Dejo la tarea de expresar lo que es --- dentro de la realidad absoluta --- a los literatos, a los historiados, y a los moralistas. En cuanto a mí, renuncio a los usos de mis predecesores, reemplazando su arte demasiado simple, demasiado ingenuo, por la convención complicada y mentirosa de la perspectiva. La reduciré a fórmulas matemáticas, a fin de mejor legarla a mis sucesores para que esta convención venga a ser la única verdad. Así habría hablado Paolo Ucello, quien, no pudiendo dormir preocupado por las nuevas ideas, a propósito del gran descubrimiento, despertaba a su mujer para gritarla: "¡Qué bella cosa es la perspectiva!"

Por consiguiente, la perspectiva que obliga al espectador a permanecer irrazonablemente inmóvil al centro de un espectáculo y a fijar arbitrariamente un punto situado en el horizonte, deviene una cosa más bella que todas las realidades. Podemos anotar además, que aún cuando los objetos escogidos por el pintor renacentista sean religiosos o místicos, su arte se torna irremediabilmente *antirreligioso*. Prefiere expresar su visión particular sobre el mundo antes que consagrarse a la expresión desinteresada de las relaciones exactas de las cosas entre sí. Crea las proporciones nuevas, basadas sobre la sensación de su vista, sobre los accidentes, sobre las apariencias. Reemplaza lo absoluto por lo relativo, el objeto en sí por los fantasmas de orden sensorial. Arroja sobre el Universo una mirada escéptica, rectificadora. Puede decirse aún más, que el arte que para el primitivo era una especie de sacerdocio, se convierte para el otro, en un puro juego. Al impresionismo le toca, sin embargo, dar mayores licencias a este juego.

Voy a ensayar el retrato del pintor impresionista, nuevo revolucionario en el arte de proyectar sobre la naturaleza una mirada dominadora. ¿Qué cosa es el impresionismo? ¿Cuáles son los objetos que interesan a los pintores de esta escuela, cuyas rebuscas revolucionan de nuevo los hábitos calmosos y como adormecidos de los partidarios del Academismo? Para mejor darnos cuenta de la novedad de esta escuela, procedamos por comparación. Volvamos por un momento a los primitivos y expongamos a sus apreciaciones un objeto humilde, preferido por los impresionistas. Tomemos una simple manzana roja. El pintor primitivo la mira, constata que ella es redonda y roja y dibuja sobre su cuadro un círculo que recubre del tono exacto. Para darle la apariencia de valúmen aumentará un poco de ro-

jo claro en el punto más luminoso del fruto y de rojo obscuro al costado opuesto. Hecho ésto, se sentirá en paz con su conciencia: habrá — como para el castillo de maras — respetado el objeto en sí, y habrá creado una imagen fiel, indiscutible.

Pasemos ahora al impresionista. Este aborda el fruto con un ojo menos convencido que el primitivo. La manzana, esfera roja, no le interesa hasta el punto que le impida considerar lo que hay al rededor de ella: el mantel y los reflejos que proyecta sobre el fruto brillante, el fondo y la reacción cromática que va a operar sobre el tono de la manzana, en fin, la atmósfera, el ambiente, es decir, las mil vibraciones inalcanzables que descomponen el color y hasta la forma de los objetos. Desde entonces, analizando la manzana, el impresionista descubre que ninguna parte de ella se le aparece adornada de su tono propio. De acuerdo con el azar de la iluminación y la fantasía de los reflejos, se recubre de violeta, de azul, de gris, de amarillo, etc. Pronto el prisma pasa todo entero. Hé aquí una constatación de la cual no podrán dudar ni nuestro primitivo ni nuestro renacentista. Hé-nos aquí lejos, bien lejos, del acto religioso, del acto de fé del primitivo. ¿Se puede decir por eso, que el pintor impresionista mira menos atentamente la Naturaleza que sus antecesores? No. El mira de otra manera, hé aquí todo. Lo mismo que el renacentista, delante del castillo, tiene otra forma de mirar que el primitivo, pero todos escrutando esta Naturaleza, cada vez más misteriosa e impenetrable y descubriendo elementos diferentes, contradictorios, si se quiere, y sin embargo igualmente reales.

Quiero recordaros lo que antes he dicho de la perspectiva, arte de dejarse voluntariamente engañar por los sentidos, arte de expresar los objetos, no como ellos son,

sino como ellos aparecen. Después que nosotros hemos constatado lo tocante al esfuerzo del impresionista podemos darnos cuenta de que el acto de este último, aunque diferente de aquél del renacentista constatando que una cabaña situada al primer plano parecía más grande que un palacio en un término más lejano, prefería su ilusión óptica a la verdad histórica.

Lo mismo el impresionista, pintando de los más diversos tonos una manzana que él conoce, en realidad, únicamente roja, prefiere su ilusión óptica a la verdad cromática. Nosotros vemos entonces que el Impresionismo renueva, en el dominio del color, el fenómeno sensorial que la perspectiva italiana había descubierto en el dominio de las formas y de las dimensiones. Se puede decir que el arte impresionista tiene su base en una **perspectiva del color**. Las dos estéticas, para todo espíritu dotado de un poco de sentido crítico son dos escuelas de escepticismo. Ellas enseñan a los pintores que es irrazonable abordar la realidad de una manera "honesta" y sentimental, creyendo con fé ciega en el objeto, enganchándose a él. Y que una sola cosa cuenta desde el punto de vista del arte: la ilusión que nos da el objeto, la alucinación que nos procura. He aquí entonces la herencia espiritual del pintor moderno. Si consulta a los maestros del Renacimiento, éstos le dicen: "Guárdate bien de creer que un palacio es siempre más grande que una cabaña. Sabe, una vez por todas, que no hay objetos grandes, ni objetos pequeños. Los primeros vienen a ser los últimos, y los últimos son, a menudo, los primeros.

Si, en cambio demanda consejo a los impresionistas éstos le dicen: "Guárdate bien de creer que una manzana roja es verdaderamente roja y que una casa blanca es, en realidad blanca. Comprende bien que no tendrás

jamás la cantidad de tonos sobre tu paleta para pintar un muro blanco al sol. También en materia de color, todo es relativo. Mira esta rama. Es azul, ¿no es cierto? Vé a dar una vuelta, torna a los cinco minutos y ella será rosa. Pero si tú tienes paciencia de regresar a verla después de una hora, acaso habrá desaparecido".

¿Cómo quierén ustedes, después de todas estas constataciones, que el pintor moderno conserve su fé en la naturaleza, su respeto al objeto? Ya que montañas, casas y árboles afectan dimensiones, irrisorias y jamás idénticas — se dirá él — yo les daré la forma y el tamaño que buenamente me parezca, ya que esas ramas cambian continuamente de color, ya que éllas se vuelven rosadas después de haberme afirmado que eran azules, yo me quedo conmigo y les pinto del tono que me agrade". He aquí, pues, el pintor nuevo, liberado, por el ejemplo de sus predecesores del cuidado de *exacta* semejanza. El es Dios, él puede crear el mundo según su agrado, según su sola inspiración.

Para la mayoría del público, un artista inspirado es un señor melenudo, de ojos extraviados, que solloza delante de una puesta del sol y que se transporta en éxtasis ante un claro de luna. Si es poeta compone una elegía, si es músico, una marcha fúnebre, si es pintor... pinta una verdadera puesta del sol, y si le restan aliento y colores, un efecto de luna. Pero si es buen obrero del pincel, eso simplemente, se abandona sobre su tela a una composición puramente subjetiva, en armonía con su humor del momento. Un artista como Picasso (cito a Picasso, el primero, porque es el pintor de las más admirables complicaciones pictóricas contemporáneas) penetra al fondo de su memoria, que es vasta, y que le proporciona todo un arsenal de formas cristalizadas. Selecciona las que su capricho inspirado le manda escoger y

las organiza "en toda libertad y claridad de espíritu", como lo recomienda Nicolás Poussin. El pintor Georges Braque no procede de otra manera, preciso es conocer sus claras y sutiles naturalezas muertas. Picasso y Braque, son por consiguiente, los promotores del movimiento cubista, y los que; en ciertos momentos, llevaron lo más lejos posible la abstracción pictórica. Si ellos lo hicieron con la facilidad que se les reconoce, es porque estuvieron dotados de un don particular, un don innato, que es el don de la realidad. Gracias a esta disposición especial de su ser, ellos pudieron y pueden permitirse no importa que arbitrarias invenciones de formas y de colores. Ellos están seguros de volver a encontrar, por un rodeo conocido por ellos sólo, esta famosa naturaleza que no se prodiga sino a los que saben interrogarla. Ese sentido mismo de lo real que ellos poseen, ese perfume de humanidad que ellos desprenden, sin darse cuenta, les incita a trabajar frente a frente de ellos mismos. No tienen necesidad de interrogar al exterior para exaltar sus facultades creadoras. Están inspirados lo mismo cerrando los ojos que abriéndolos. La posesión de un don tan singular les aísla del mundo y les separa, como a todos los innovadores, de los otros pintores.

Bastante lejos de ellos, a su derecha y a su izquierda, es justo ubicar otras dos categorías de pintores. En primer lugar, a la izquierda, los que Guillaume Apollinaire llama los Orphistes, que no ven absolutamente lo real, que no aspiran de ningún modo a lo humano. No creo desnaturalizar sus intenciones, hablando, a su propósito de pintura puramente dinámica y, de alguna suerte, musical. Sus representantes son: Leger, Gleizes, Dalaunay. Estos pintores emplean el color puro, que ellos someten a un ritmo mecánico. Crean además, con

todos los elementos un Universo cerrado, que se basta a sí mismo.

Si se compara ahora las obras de la derecha cubista, de las que me resta hablar, con las de esta izquierda, liberada de todos los escrúpulos realistas, se apercibe con placer que la denominación de "Cubismo" sirve para definir las tentativas más opuestas. Si alguien duda, que tome al azar dos cubistas, de preferencia dos amigos, y los interroque. Cada uno de ellos le dará de su arte una explicación del todo diferente a la de su vecino. El uno le hablará de recrear el mundo — y tendrá, en cierto sentido razón —. El otro disertará acerca de la cuarta dimensión y no la tendrá. También es justo que un arte que se rebusca no posea mucha certeza y que se sacrifique en cierta medida, al empirismo, al fondo necesario. Para ser completamente exacto, habrá que decir que el término "cubismo" puede servir para calificar las obras sin grandes parentescos exteriores aparentes. El Cubismo es un estandarte que reúne bajo sus colores, tropas de razas diferentes, pero que un ideal común las une sin embargo. Designa una aspiración precisa, una aspiración del espíritu, de la que una sola palabra puede dar una idea: la palabra poesía. Por la primera vez, desde que la pintura existe, el pintor reivindica a sabiendas los derechos que no se le acordaban hasta el presente, sino al poeta.

Se le ha podido comparar en otro tiempo al narrador, hábil en tramar una historia y en fijar los caracteres precisos. Por eso, pide hoy día ser liberado de tales cuidados y llevar, unido al nombre de pintor el de poeta, asumiendo por adelantado las diversas cargas inherentes a este título. Así pone, por otra parte, fin a las declaraciones hipócritas. Esta por ejemplo: "La pintura es el arte de copiar la naturaleza". Pero nosotros hemos vis-

to ya que la naturaleza que copiaban los primitivos, comportaba una muy grande parte de fábula. Bajo el *Renacimiento*, esta famosa imitación de la naturaleza está sometida a la presión de convenciones tales que en fin de cuentas no deja sobre la tela más que una ínfima parte de los supuestos objetos imitados, la que había podido filtrarse al través de todas las fórmulas en curso. Habría mucho que decir sobre este famoso respeto a la Naturaleza que tantos censores nos aconsejan practicar. Pero pido solamente que me sea permitido añadir que **amor** a la naturaleza y respeto de la naturaleza son términos incompatibles, no habiendo encontrado el hombre *nada mejor* — después de requerírsele a dar pruebas de su sentimiento — que faltar al respeto a lo que más ama.

RADIOGRAFIA DEL CUBISMO

Picasso y Braque, como hemos dicho ya, son los promotores del movimiento cubista. En 1905, Braque evoluciona en el surco de los "fauves". Como ellos pinta paisajes fuertemente influenciados por Van Gogh, vecino de sus camaradas Derain, Vlaminck y Oton Friez. Líricos y coloristas hacen la transcripción inmediata, fogosa como un grito, de las sensaciones elementales que el espectáculo de la naturaleza les provoca. Años más tarde, Braque se evade de Van Gogh para someterse a la lección de disciplina del gran Cézanne. Siguiendo los métodos establecidos por el maestro de Aix, *intenta reducir el mundo de las apariencias a ciertos elementos geométricos primordiales: el cubo, el cilindro, la pirámide.* Fué en 1908 que Matisse declaró, de uno de esos paisajes atrevidamente simplificados, que no eran sino un conjunto de cubos. La frase fué repetida por

Louis Vauxelles en un artículo del "Gil Blas" y es a partir de ese momento que la nueva tendencia artística, recibe el nombre de "Cubismo".

Habrà que esperar todavía algunos años para poner en orden una visión retrospectiva completa del Cubismo, comprendiendo las grandes composiciones de ante-guerra, repartidas por los cuatro rumbos del horizonte. Entonces, solamente, se podrá apreciar toda la importancia de este movimiento extraordinario. Por algún tiempo el Cubismo será una agitación misteriosa que favorecerá las discusiones más apasionadas. Maurice Raynal que fue el amigo de Picasso, de Braque, de Leger y Juan Gris, dice en el prefacio de su obra: "Existe entre el Cubismo y el arte de la realidad — supuesto un desinterés igual — la diferencia de humanismo que se podría remarcar entre el de Saint Benoît o el del "Poverello" y el realismo marxista. Atribuyo, por lo menos, a los que cambian con las lecciones cubistas, no una nueva técnica, como en La Fresnaye, Lhote o Le Fauconnier, sino una poética, como en Juan Gris, Picasso, Braque o Leger, una suerte de pleno canto, donde la calidad de emoción puramente pictórica está subordinada a esta rebusca de estilo que el Fauvisme no conoce de ningún modo".

Este cubismo puro se sitúa opuesto al arte de los "pintores de la realidad" que se les honraba antaño. Arte que reivindica para el pintor el derecho de inventar figuras nuevas, de establecer plásticamente verdaderas *catachreses* absurdas, como "herrar de plata a una montura", "tenerse a caballo sobre una silla" o "vestido de probidad cándida y de lino blanco". Cuando Picasso juega con formas aventuradas, estableciendo equívocas semejanzas entre los miembros de una persona y los ornamentos de una tapicería, entre la boca de una mujer

desmayada en una butaca y una venenosa orquídea; o cuando construye una pareja enlazada, con la ayuda de una acumulación de cuernos y troncos de árboles, no lleva la audacia inventiva más lejos que los poetas más apreciados. Así, los hallazgos del Cubismo puro, han ensanchado los dominios de la pintura, estrangulada entre los límites que un academismo cada vez más estrecho le imponía. Estos pintores han encontrado las fronteras borradas del arte ingenuo de los primitivos o también de los renacentistas, creadores de figuras fabulosas, compuestas de elementos pedidos no solamente a las especies sino a reinos diferentes, como esas admirables "cabezas de hojas" tan difundidas en la Edad Media.

Junto a este Cubismo, todo imaginativo (donde ninguno de sus protagonistas, salvo Juan Gris y Gleizes han podido continuar sin renunciamentos provisionales): "Mujeres a la Puvis", hinchadas y rosadas, bajo-relieves greco-romanos de Picasso, "delicados homenajes a Charlin" de Braque, neo-objetismo de Legar, se sitúa el que existía desde 1911 con la "Grande Chasse" de Lé Fauconnier, La Ville de París de Delaunay, etc., y al que André Lhote llama "Cubismo Francés", en oposición al otro, aureolado de un misticismo español. De técnicas bien distintas, ligadas naturalmente a dos maneras muy particulares de ver la realidad y de concebir los cuadros. De una parte, el grupo formado por Picasso, Braque, Juan Gris, Legar, Gleizes, Marcoussis, Herbin, a los que la realidad no provee sino, ocasionalmente, de materiales ornamentales: papel pintado, imitación de madera, redondez de un vaso, de un fruto, sinuosidad de una guitarra, fragmentos de una partitura, que son insertados en los arabescos más o menos locos, más o menos sensatos, por los cuales se expresa su subconciente.

Su técnica es la de la tinta plana, llenando las formas que una línea seguida las delimita completamente. Esta línea continua, estas tintas planas, estos ornamentos cómplices caracterizan la decoración, lo que explica la considerable influencia de esta pintura sobre las artes aplicadas, es decir, las artes del mobiliario y de la calle. Algunas veces, sin embargo, por no se sabe que sortilegios, los más fuertes de estos pintores, nimbaban su obra de un misterioso halo de humanidad. De otra parte, el grupo constituido por Roger de La Fresnaye, Delanauay, Metzinger y André Lhote, que miran menos hacia ellos mismos que hacia el mundo exterior, porque contemplar los fenómenos exteriores era el más seguro medio de exteriorizar sus sueños inconcientes.

EXPLICACION DEL FAUVISME

Henry Matisse explica al crítico de arte, E. Teriade, el movimiento actual del Fauvisme, entre otras cosas, así: "Este es el punto de partida del Fauvisme: el coraje de reencontrar la pureza de los medios — nuestros sentidos tienen una edad de desarrollo que no viene del ambiente inmediato pero si de un momento de la civilización. Nacemos con la sensibilidad de una época. Y esto cuenta mucho más que todo lo que nosotros podemos aprender de ella. Las artes tienen un desarrollo que no viene solamente del individuo, sino también de toda una fuerza adquirida, la civilización que nos precede. No somos dueños de nuestra producción. Ella, en cierto modo, nos es impuesta. *En mis últimas pinturas he adjuntado las adquisiciones de estos últimos veinte años a mi fondo esencial, a mi esencia misma*".

Los cuadros de Matisse — de las exposiciones de 1936 que visité en París — son el producto de la evolución de

una obra en estado de gestación. Todo el drama de la creación pictórica a través de las fases inquietantes de las eliminaciones hasta la conquista de la forma definitiva, despojada de todo incidente, no habiendo guardado esa forma más que los elementos expresivos de una espontaneidad durable: "La reacción de una etapa — prosigue Matisse — es tan importante como el sujeto mismo. Porque esta reacción parte de mí y no del sujeto. Es a partir de mi interpretación, que rehago continuamente, hasta que mi trabajo se haga de acuerdo conmigo. Como alguien que hace su frase, la lima, la pule y la redescubre. A cada etapa tengo un equilibrio, una conclusión. A la sesión siguiente, si encuentro que hay una debilidad en el conjunto me reintroduzco en mi cuadro por esta debilidad — entro por la brecha — reconstruyéndolo todo. Si bien todo vuelve a tomar movimiento, pues uno de los elementos no es más que una parte de la fuerza (como en una orquestación) todo puede ser cambiado en apariencia, el sentimiento sigue siendo siempre el mismo. Un negro puede muy bien reemplazar un azul, ya que al fondo, la expresión viene de las relaciones. No se es esclavo de un azul, de un verde o de un rojo. Se puede cambiar las relaciones modificando la cantidad de los elementos, sin cambiar la naturaleza. Es decir, el cuadro será siempre hecho con un azul, un amarillo y un verde, donde se han modificado las cantidades. O bien se puede precisar las relaciones que constituyen la expresión del cuadro reemplazando el azul por el negro, como en la orquesta se reemplazaría una trompeta por un oboe. "A la última etapa, el pintor se encuentra liberado y su emoción existe toda entera en su obra. El mismo en todo caso, se ha descargado". (Matisse pasa de los 60 años).

EXPLICACION DEL SURREALISMO

En 1914 Cubismo y Futurismo confundían sus aspiraciones. La guerra interrumpe estas especulaciones. Después nace el Surrealismo, en medio del desprecio universal, como una reivindicación del instinto poético. Este movimiento finge en sus comienzos oponer "la técnica pictórica como un desafío", después poco a poco los más dotados, a la cabeza de los cuales está Salvador Dalí, adoptaron un oficio tradicional y obedecieron a cierto movimiento de curiosidad hacia el hombre interior ya bosquejado por el impresionismo que ellos denigran. Continuaron en la tarea de liberar los ensueños del subconciente. Para hacer más sorprendentes las apariciones interiores, adoptaron una técnica casi fotográfica, inventaron la instantánea psíquica. Su óptica particular es crear quimeras, grifos, esfinges nuevas, representantes de esta psiquis inconciente, de esta segunda Naturaleza, toda interior, que afecta a la conciencia por atrás, como dice Yaung, cuando la Naturaleza exterior la afecta por delante. "No se pueden juzgar — agrega Lhote — estas rebuscas peligrosas e insuficientemente provistas de universalidad, pero se puede difícilmente negar que este llamamiento del mundo interior sea necesario a un momento donde casi todos los que se interesan por la pintura están voluntariamente desviados de las fuentes misteriosas del arte".

POESIA — PINTURA

Por creerlo de gran interés he hecho una traducción extractada de las conferencias dictadas por el gran crítico y pintor André Lhote, en el Colegio de Francia. Si no he logrado captar toda su esencia, que me perdone el Maestro, en gracia a mi afán de divulgar su concepción

moderna del arte. Lhote precisa lo que comprende por poesía pictórica, a propósito de las obras cubistas que pueden alinearse más particularmente bajo este vocablo: "Cabe decir que en este momento — el Cubismo de 1910 a 1914 — una brisa poética hacía tornar las cabezas hacia el cielo de las partidas, de las aventuras y de las hipótesis". A propósito de este renacimiento del don creador, el público que acuerda al músico y al poeta todas las licencias en la expresión, es intratable, en lo que se refiere al pintor. El público dice: "La música tiene por misión el transportarme lejos de la realidad, a las regiones las más inaccesibles del espíritu. La poesía debe sumergirme sutilmente en lo que la realidad tiene de más delicado. En cuanto a la pintura, debe retenerme, brindándome el placer que ofrecen las cosas terrestres. Debo admirar sobre los muros del comedor los frutos que me nutren y a la cabecera de mi lecho las más delicadas desnudeces., etc. En una palabra, la Música y la Poesía son para el espíritu público artes sugestivas, instrumentos de evasión terrestre. El arte pictórico es relegado, en cambio al rango de un mueble vulgar, de una butaca. Sin embargo hubo una época en que la pintura, igual que la arquitectura y la escultura gozaban del derecho de ofrecer trampolines al espíritu humano. Miguel Angel buscaba apasionadamente "un tipo de belleza que subleve y arrebate hasta el cielo toda sana inteligencia". En su época se obtenía este resultado por la ilustración de una fábula sublime o poética. Se puede llegar también por la transposición, sobre un plano *espiritual de los objetos terrestres*. Esta es la concepción de los pintores antes nombrados y ésta será probablemente la que triunfará mañana. Lhote llama a este arte *Metáfora Plástica*. Nos explicaremos: cuando el poeta recibe una impresión profunda, la constatación

pura y simple del hecho no le satisface. No se **contenta** con describir el objeto científicamente, dándole el contorno exacto y recurre entonces a la metáfora. La metáfora que es comparación. Toma ese objeto material y lo proyecta en un mundo diferente de aquel a que este pertenece. Reemplaza el objeto, causa de su emoción, por otro más capaz de deslumbrarlo. Los clisés populares "Cuello de Cisne", "Muslo de Ninfa"..... fueron destinados a evocar imágenes más desconcertantes que un cuello gracioso o un tono rosa delicado. Ahora, desde el punto de vista científico, el cuello de cisne es un absurdo, no obstante, no podemos olvidar el número de obras literarias que esta imagen vulgar embelleció a los ojos de nuestros padres.

Son características de la emoción poética la aparición súbita en la conciencia del lector o del oyente de un objeto inesperado, todo ideal reemplazando un objeto tomado de la realidad. Una transposición de la materia por el espíritu y un trastrueque de valores materiales por valores ideales, un **décalage** de lo real al dominio de lo inexplicable. Esto nos permitirá hacer la constatación siguiente, de un alcance general: El arte de la **información** y el arte **poético** son antípodas el uno del otro.

Pero, ¿por qué vías el pintor podrá proceder a este **décalage** artificioso y poético? Ciertamente que no será sustituyendo un verdadero cuello de cisne al cuello de una joven, ni superponiendo una oreja sobre el ojo de la "Eloa" de Vigny. Pero, desde que el dominio literario y el pictórico tienen sus fronteras, se comprende que la actitud de sus cultivadores debe diferir. Si el poeta conoce el mundo superior donde puede escoger con toda libertad objetos que prestan su concurso a sus hermanos inferiores, el pintor también conoce un mundo maravilloso, donde todas las figuras tienen en sus relaciones

una admirable armonía, bañándose en una atmósfera ideal de un puro cristal. Ningún fenómeno de refracción, ninguna impureza vienen a alterar estas relaciones permanentemente justas. Es el dominio de la geometría el dominio de los dioses. Verdad que es prohibido al pintor, servidor de la Tierra, recorrerla únicamente, pero si le es dado servirse de ella y hacer de ella alusión. En los talleres del Renacimiento se repetía "nadie puede pretender a la maestría si no es geómetra". Para ser capaz sin perder nada de la propia sensibilidad, y obedecer a esta disciplina clásica, elevándose a sus alturas, hay que tener presente que todo objeto o conjunto de objetos sugiere, a travez de la profusión de detalles, su pura forma esencial, geométrica. Para los héroes de la pintura, los Paolo Ucello, los Tintoretto, los Greco, los Poussin, los Cézanne, para todos estos hombres familiarizados con lo absoluto, esto no tiene ningún sentido, desde el momento en que esta belleza no puede revelarse a su imaginación. Desde luego, para ellos, expresar un objeto o un grupo de objetos equivalía a afirmar las relaciones que ellos sostienen, en no importa qué momentos de su evolución terrestre, con tal o cual figura trascendental. Esto es lo que Cézanne quería expresar, cuando escribía que todas las formas naturales pueden reducirse a la esfera, al cono y al cilindro. Cézanne, hablando así, preconiza el empleo de la metáfora plástica. Nos cuenta Lhote cómo fué engañado por la Naturaleza con la ayuda de metáforas, de desplazamiento de valores. "Un día que dibujaba los barcos del puerto de Rotterdam —dice— bajo una de esas lluvias testarudas de las que Holanda tiene el secreto, yo sentí, a pesar de la incomodidad de mi posición, una sensación agradable de buen tiempo. Entregado a mi trabajo, que era el de fijar en algunos jeroglíficos expre-

sivos un espectáculo admirable, no acertaba a adivinar de dónde me venía esta engañosa sensación de seguridad. No es sino después de haber terminado mi croquis que apercibo contra el muelle, encuadrando mi "motivo", dos enormes vapores cuyas chimeneas están pintadas de azul. Era esta sensación de azul, inconcientemente registrada, que me había dado, durante mi trabajo, esta ilusoria impresión de buen tiempo. Más tarde, tengo la idea de pintar, sirviéndome de un croquis de playa, dos mujeres extendidas a la orilla del mar. Por razones de composición me veo obligado a pintar el cielo de gris. Mi cuadro tenía derecho al signo **Beau Fixe**. Trasladó entonces el tono del color del cielo al vestido de una de mis durmientes. El efecto deseado estaba obtenido. Hacía buen tiempo en mi cuadro. Estaba seguro, por adelantado, del resultado porque, desplazando los valores expresivos de mi composición, copiaba todavía la Naturaleza, de la cual había sido víctima en Rotterdam.

Advertidos por este gesto infantil y recordando las libertades que los pintores del Renacimiento y los impresionistas se han tomado con la Naturaleza no debemos ser severos con el pintor si él desplaza, si él traslada a los objetos vecinos el tono de otros o si asimila tal vago objeto terrestre a una figura puramente geométrica. Pensemos que ese pintor usó los medios equivalentes a los de los pintores tradicionales, a los de los poetas. Hay que recordar, además, que toda emoción directa, después del Renacimiento, es el resultado de una deformación de perspectiva, es decir, de una alucinación más preciosa que la realidad. Después, nos habla de lo que él llama **Le Coup de Foudre** (relámpago) diciéndonos cuán enervante es la sensación extraordinaria que experimenta el enamorado, al descubrir súbitamente la imagen de su amor. La sorpresa, la emoción, son ta-

les que se siente invadido por un espejismo, del cual será rápidamente víctima. El rostro más ordinario, dentro de *circunstancias difíciles* de definir, aparece a nuestra víctima todo divinizado. ¿Qué es lo que pasa? ¿Qué hace ese enamorado? Descubre, simplemente un efecto de perspectiva, asiste a la eclosión de una metáfora natural. Ese rostro, vulgar acaso, deja de ser el mismo, para ser reemplazado por otro importado directamente del cielo. Debemos estar de acuerdo en que es suficiente vivir, es decir, amar, para que todas las fuerzas domesticadas por los poetas y los pintores transformen nuestro Universo. Desde que se cesa de mirar friamente la realidad, *todo objeto material se volatiliza para ceder la plaza a un objeto ilusorio*, que viene a ser la sola realidad posible.

Desde entonces, la sempiterna frase de M. Tout le Monde, "pinta, pues, lo que tú veas", cesa de tener un valor preciso, pues no se ve bien sino cuando se sabe mirar. Ojeando las cartas de Mlle. de Lespinasse, encuentro el otro día la frase siguiente: "Yo no podré leer con interés el libro de M. Helvetius, mis afecciones retienen toda mi atención; yo leo siempre lo que **siento** y no lo que **veo**". Esta admirable mujer añadía: "Ay, Dios mío, cómo se empeequeñese el espíritu amando! Es verdad que el alma no pierde nada, pero ¿qué hacerse de un alma?" En efecto, el espíritu se empeequeñece — me decía yo — pero, ¿no será por la sagacidad de tantos artistas, muy seguros de sí mismos, muy confiados en su infalibilidad técnica, en indagar los tales *desfallecimientos del espíritu*.....? Si una señorita Lespinasse me preguntara de nuevo: ¿Que fait-on d' une âme?", yo le respondería: "Servirse de esa alma para cometer las faltas cuya gran lucidez nos las haga dispensables. Cometer faltas. Es por ahí, indiscutible-

mente, por donde *hay* que acabar, en arte como en todas las cosas. Para quién conoce la anatomía, cometer faltas de dibujo académico, es dibujar bien. Para el que conoce la arquitectura de un navío, desplazar los mástiles, confundir las velas, es expresar bien esta cosa danzante que es un navío.....

Todos hemos visto un puerto, Marsella, Burdeos o Amberes. Probablemente nos hemos sentido encantados por ese espectáculo prodigioso. ¿Nos hemos preguntado las razones de esta emoción y por qué medios, si somos pintores, podremos reconstruirla? ¿Podemos transmitir nuestra sensación, enumerando, como los primitivos, los objetos que tenemos delante de los ojos: palacios, casas, fábricas, depósitos, puentes, grúas, nubes? ¿Es un placer de constatación, un placer natural bien definido que gustamos? Sí, como pequeños propietarios, bien contentos de lo que poseemos hacemos el inventario preciso de lo que tenemos delante y llevamos a nuestra tela cuidadosamente un barco, dos barcos, tres barcos, una casa, un campanario, un árbol, etc., terminaremos por hacer un cuadro, fiel, pero este cuadro fiel, ¿será verdaderamente un puerto? Pues bien, nó. No será más que una página de catálogo, aunque esté brillantemente ejecutado. Porque es ahí, precisamente, donde sin piedad nuestra época se apodera de nosotros. La antigua virtud de la paciencia, que es, en verdad, para los primitivos, la mitad del genio, sino el genio entero, hoy día, no es más que una cualidad de pequeño funcionario. Es posible que hayamos llegado a convencernos de esta verdad: que después del Renacimiento no son viables, pictóricamente, más que las representaciones del mundo, basadas sobre el mecanismo de la visión. La perspectiva no era otra cosa que una reducción a fórmulas de la "Mecánica Óptica". La perspectiva nueva, que queremos ma-

lamente definir, será ante todo *afectiva*, es decir, que élla no se podrá reducir a fórmulas, pero que transformará, sin embargo, las relaciones de los objetos de acuerdo con el ritmo poético de lo que hemos llamado *Le Coup de Poudre*.

Los paseantes de Marcella o Burdeos que desean reconstruir por la pintura la imagen instantánea del puerto, descubierta al voltear una esquina, no pueden caer en el ridículo de reproducir pacientemente algunas frías siluetas de barcos, con sus reflejos cuidadosamente peinados. Pero, abandonando, a manera de los poetas las constataciones científicas en beneficio de metáforas, absurdas acaso, pero emocionantes, pueden ensayar la captación sobre la tela cómplice de las arquitecturas inestables de las formas que inventarán a pesar de ellos, al contacto de esta realidad inalcanzable. Pero no cabe demora: pronto una fatiga de la atención se apoderará de ellos y recaerán en el estado de espíritu culpable del burócrata, hábido de procesos verbales, de adiciones, de relaciones. Es preciso cultivar estas "iluminaciones", estos deslumbramientos nacidos de una sorpresa poderosa. Gracias a la pérdida momentánea del espíritu crítico, que empujará a reconocer cada objeto en particular, podremos proceder a una síntesis rápida del espectáculo revelador.

Esta síntesis servirá de cuadro definitivo al indispensable análisis que seguirá, sacaremos los elementos del dominio superior de la geometría, de la que hemos hablado ya. Descubriremos los jeroglíficos, los equivalentes plásticos de estas formas que nuestra retina reúne y que, durante minutos preciosos e irrevocables, se ponen en marcha hacia nosotros, igual que una armada. Las grúas que tornan, las banderas que flaman, el humo que sube, las nubes que pasan, las velas que se hinchan:

he ahí un espectáculo que merece otra cosa mejor que un dibujo académico, exacto y frío.

Bajo la influencia de nuestra mirada, no más inmóvil como la del renacentista, pero que se desplaza con avidez, las formas se mueven, tornan, se reúnen, cambian entre ellas como signos misteriosos. Nuestro ojo impaciente por verlo todo, desflora cada forma, apenas ha reconocido un muro, un mástil, un árbol, que abandona su atención, sin recorrerlo todo, tal es la prisa de tocar los otros. No percibe de los objetos sino las cumbres, sin darse tiempo de juntar estas cimas a su base real. Sin estar muy al corriente de las cosas de la pintura moderna, podemos imaginar la apariencia que tendrá un cuadro nacido de una sensación tan compleja. Este no podrá ser el clisé panorámico, caro a nuestros padres, pero sí una arquitectura abstracta, llena de sugerencias poéticas, de *alusiones a los objetos, de la que puede decirse que, queriendo abarcar mucho, el espectador no será capaz sino de abrazarla imperfectamente.* Analicemos este cuadro: algunas manchas claras que serán las fachadas de las casas — a menos que fuesen velas — subirán al asalto del cielo, donde las volutas de las banderas flotantes se confundirán con las de las nubes. El azul del firmamento, el verde del agua, se sitúan donde pueden. Al fondo del compacto conjunto de formas donde la ascensión se opera verticalmente, las proas de los navíos y los arcos de los puentes trazan *sus curvas aladas.* El agua, los cables, los tejados se afirman por líneas horizontales, trazando sobre el fondo sutiles escalas de luz. Sobre este haz de objetos *reducidos a su sólo música plástica,* ligeros ornamentos ponen de aquí, de allá, sus bordados explícitos. Estos son: las barandas de los barcos, las ventanas de las casas, las piedras de los puentes, los arcos de las olas y muchos otros signos textuales entremez-

clados.

“Me doy cuenta —prosigue Lhote— de que, a propósito de este cuadro imaginario, he hecho una descripción de los cuadros de *avant-guerre* de Gleizes, Delaunay de Le-gger y de La Fresnaye. Este homenaje retrospectivo a los camaradas de los cuales algunos han tomado otra vía, reviste un valor simbólico. En efecto, cuando comparo el espíritu público actual con el de 1914, pienso que el mejor deseo que se puede tener es el de que reflor-esca, para la mayor gloria de la pintura francesa, esa era de las especulaciones más esperadas, de las evasiones más generosas.

Puede ser que haya tenido la buena fortuna de no ser muy enojoso. En este caso, tendré al ánimo de pedirlos el servicio siguiente: cuando al desviaros de un cami-no seáis tocados por algún buhonero de la pintura aca-démica, burocrática, rechazadle. Y si él os dice que su mercadería está bien “construída” como una tela cubista, respondedle ésto: construcción, he aquí una pa-labra que no debe escucharse sino para las cosas del es-píritu. Leamos Miguel Angel y Rafael y veremos que construir no consiste en edificar diques para retener prisionera la mayor cantidad posible de materia terres-tre. Construir consiste en disponer trampas sutiles pa-ra el espíritu, algo así como una escala de Jacob que permita a nuestros ángeles interiores evadirse mejor”.

Ahora, y para terminar, debo permitirme unas diva-gaciones intrascendentes sugeridas por el recuerdo de las obras surrealistas. ¿Porqué llamar locos a estos pin-tores modernos que dejan obrar a su subconciénte, creando inofensivas quimeras, pálidas ante las absurdas y horribles de nuestra realidad objetiva presente? ¿No hemos visto esos fantasmas trágico-grotescos, con tubos de hierro y cristal en lugar de ojos y tripas anilladas de

caucho donde el hombre tenía antes la boca, pesados, con viscosa envoltura, arrastrándose como orugas por las calles de una ciudad, con instrumentos indefinibles que arrojan vapores blanquecinos en la noche negra, trizada por los cuchillos cubistas de los reflectores, las estridencias de las sirenas, los rugidos de los motores asesinos y los gritos del pavor enloquecido? ¿Se podrá reconocer en estos fantasmas salvadores de asfixiados, a seres humanos? ¿Cómo querer expresar, pintar los horrores de un bombardeo, por medio de un ingenuo realismo, cual lo hacían los pintores de nuestras heroicas lides libertarias, queriendo immortalizar al héroe, agonizante, sin brazos ni piernas, pero sosteniendo con los dientes el emblema de la Patria? Si, además, ya estamos acostumbrados a las escenas de matanza e insensibilizados por las carnicerías sin gloria ni honor, siquiera por el realismo brutal del cinematógrafo y de la radio? Miremos el cuadro titulado "Premonición de guerra Civil de España" del surrealista Salvador Dalí y no podremos menos que meditar impresionados más que por el relato minucioso de la barbarie española. Si Goya resucitara haría lo mismo que Dalí, pues los medios de que se servía para expresar los horrores del 2 de mayo y las revueltas de la Puerta del Sol, que tanto nos impresionan, no le servirían ahora. Entonces los hombres se asesinaban con rabia, pero sin máscaras, cara a cara, con palos, cuchillos, fusiles, junto a la tierra, mordiéndola..... Ahora, unos pájaros surrealistas con juguetes explosivos alados pulverizan la tierra. Cual langostas que arrazan todo a su paso, descienden sobre los campos y sobre las ciudades, escudriñan por los rincones, por las ventanas y se divierten convirtiendo en muñecos despanzurrados y sangrantes a mujeres, ancianos y niños. La sensibilidad humana también está en armonía con esos aparatos surrealistas.....

¿No hemos visto en el cinematógrafo esos "cien pies" monstruosos formados por miles de botas y hongos verdosos en el lugar de la cabeza, moverse por Europa haciendo retemblar el continente, para lanzar un grito inarticulado a otro autómatas, el apio, que tiene un garabato sobre el brazo? Y miles de estos signos por todas partes: en las calles, sobre los postes, en las ventanas, sobre los muros, en los escaparates y en los vestidos de hombres y mujeres. Signos misteriosos, amenazantes: en el cielo y en la tierra. ¿No habéis soñado alguna vez, de niños, impresionados por el relato del fin del mundo, con un cielo despiadado donde una luna trágica, quebrándose en el cenit, descendía por los cuatro puntos cardinales para acabar con la tierra?

Se puede reconstruir con la imaginación muchos cuadros como éste y no serán sino fieles trasuntos de los martirios que padece nuestra generación. Aceptad, conmigo, que no es posible que el pintor europeo se exprese con el mismo lenguaje en que Fra Angélico expresaba sus arrebatos místicos y adorables convicciones.

Del pintor español, Ismael Serna, tiene el Museo de Arte Extranjero en París, un cuadro titulado "Europa".

El horror de pesadilla que transpira este cuadro, hasta por los poros de la tela, por las rugosidades de su sombría pintura impresionaron mi espíritu; es por eso que recuerdo esta síntesis de él: "Naturaleza en descomposición; vegetales roídos por los gusanos, humedad viscosa forman el ambiente. Sobre este fondo repulsivo, de tonos lívidos, espectrales, una mujer retorcida como un tronco seco, sin savia, y con un horrible hueco vacío en el vientre ofrece Europa, representada por una ciudad, a una enorme figura con las cuencas de los ojos vacías. Figuras de fantasmas huecos también, llevan en lugar de rostros, incoloras burbujas". Este pintor español es

un heredero directo de sus ancestros los martirizados místicos, que pintaban las penas del infierno. Antaño, los pintores de proverbios, pecados capitales, tentaciones de San Antonio, como los Bosch, los Brueghel, etc., expresaban sus convicciones religiosas o sus terrores místicos torturando su imaginación para poder crear esas formas absurdas y alucinantes de sus cuadros.

Después, los temas del pintor realista más sombrío, eran: la Madre Abandonada, el Miserable, el Huérfano, el Agonizante. *Y el espectador sufría con ellos. Hoy son millones, los agonizantes, los miserables, los huérfanos, las madres abandonadas.....* La humanidad tenía para el goce del espíritu la naturaleza, sus bosques, que no ocultaban enemigos agazapados, sus cielos serenos que no manchaban horribles máquinas, apacibles ciudades donde había alegría, sin estridencias de usinas trepitanes, de alulantes gritos de sirenas, de músicas infernales y dislocadas y sin el tráfico incesante de esta pobre humanidad que corre, vuela, asalta metros, ascensores, automóviles, aviones, para no llegar a ninguna parte; *con los rostros duros y mandíbulas cerradas, de miradas torvas por el odio o la desconfianza, con el alma marchita, como esos fantasmas con burbujas del cuadro de Serna.*

No se alcanza a comprender cómo, todavía en Europa, gupos de alucinados han podido construirse torres de marfil, refugios del espíritu, donde crear un arte abstracto, *alejado de la realidad que les rodea.*

Mis fervientes votos son por que la obra de estos pintores poetas no desaparezca en florecencia por una nueva guerra, como en 1914 las generosas aspiraciones de los pintores cubistas, de quienes nos habla el Maestro Andre Lhote.

