

J. RODRÍGUEZ DORESTE

BOSQUEJO
DE LA PINTURA
DEL SIGLO
XX

Con unas palabras finales de
PEDRO PERDOMO ACEDO

BIBLIOTECA DE LAS ISLAS

SERIE III.—VOL. III

L A S P A L M A S

MCMXXVII

BIBLIOTECA DE LAS ISLAS

VOLÚMENES PUBLICADOS:

Serie I. vol. X.—F. Delgado,

ÍNDICE DE LAS HORAS FELICES

Serie II. vol. I.—Fray Lesco,

CIUDAD FUTURA

Serie III. vol. III.—J. Rodríguez

Doreste, BOSQUEJO DE LA PINTURA DEL

SIGLO XX



CARLOS BEUTER

(Autorretrato)

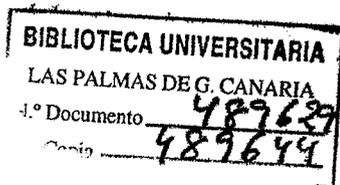
J. RODRÍGUEZ DORESTE



BOSQUEJO
DE LA PINTURA
DEL SIGLO
XX

Con unas palabras finales de
PEDRO PERDOMO ACEDO

BIBLIOTECA DE LAS ISLAS
SERIE III.—VOL. III
LAS PALMAS
MCMXXVII



**Es propiedad. Reservados todos
los derechos que marca la ley.**

Imp. ISLAS, Pérez Galdós 22, Las Palmas (Gran Canaria)

**CONFERENCIA PRONUNCIADA EN EL GABINETE
LITERARIO EL DÍA 23 DE MARZO DE 1927,
INAGURANDO LA EXPOSICIÓN DEL PINTOR
ALEMÁN CARLOS BEUTER.**

EN un ambiente de menguada vida artística, algo rezagado y al margen de las corrientes del gusto moderno, una exposición de un pintor expresionista tiene la trascendencia de una iniciación. Situar a la opinión, que no ha podido seguir la evolución, ante una obra de tan vigorosa y acusada modernidad, es, en el artista que tal hace, un gesto de confianza en nuestra franca acogida espiritual. Y en noble correspondencia debemos acudir a su llamamiento libres de prejuicios obstaculizadores y con un alto espíritu de comprensión. Vamos a encontrar variadas muestras de la pintura expresionista que significa una radical ruptura con las normas académicas en que anda aún refugiado el gusto de nuestro ambiente. Conoceremos, al fin, uno de los productos de la poderosa transformación que se ha iniciado en Europa en la primera década del siglo corriente.

La historia del Arte registra en estos años una gigantesca revolución. La pintura, en especial, ha visto evolucionar de modo notable sus antiguas funciones; sus fines se han precisado. La fotografía y las artes gráficas la han reemplazado en algunas de sus ocupaciones, y su solo fin hoy es satisfacer necesidades líricas, abandonando servidumbres bajas y accesorias. El cubismo, el expresionismo y el futurismo, en cuyo torno se agita toda la actividad pictórica de la época, marcan, en la Historia de este Arte, la más elevada concepción de sus fines. Trate-mos de explicar a grandes rasgos la génesis de estas tendencias.

El cubismo nació en la pintura como una reacción contra los errores del impresionismo. Los pintores pertenecientes a esta última escuela sostenían que el objeto de la elaboración pictórica era atenerse a la realidad y representar el color de la luz al caer sobre las cosas, persiguiéndola en pleno aire donde cada hora la dota de nueva vibración; hicieron de lo fugitivo la finalidad de su arte y trataron de suscitar en sus cuadros la ilusión de movimiento, la sensación del instante y de la fugacidad. La forma, relegada a segundo término, perdió sus fueros y la pintura se convirtió en un himno a la luz solar. Y para elaborar, el pintor retenía la impresión recibida y la transmitía tamizándola a través de su temperamento.

Aparecieron entonces los dos términos que iban a disputarse el derecho a contener el secreto del arte: de un lado, el espíritu, la creación, dominio de la elaboración; del otro, la realidad, la naturaleza, material de la elaboración. El natural y la impresión. La historia del Arte sólo es en esencia una lucha por la preeminencia entre estos dos factores; el secreto del genio ha sido siempre la ponderación, la medida de los dos elementos.

¿De qué depende el arte de la obra? Los sucesores del impresionismo, a quienes sus contemporáneos llamaron «fauves», es decir «fieras» y también los «invertebrados», dijeron que en la impresión estaba contenido el secreto; era lo decisivo. Por eso el pintor debía limitar su visión a los rasgos esenciales de la realidad, ahorrando a la vista la contemplación de los detalles accesorios, de todo lo que no fuese estrictamente necesario para producir el efecto apetecido. Dando tan sólo lo más asimilable del motivo se consigue intensificar el efecto. «El máximo de efectos con el mínimo de medios». Ya este lema inspira a toda la pintura moderna.

¿Pero qué elementos de la realidad ha de seleccionar el artista para producir el mayor efecto, la más completa emoción? La reflexión reveló que la forma es el

elemento esencial de la realidad; la luz y el color son fugitivos, postizos, transitorios. Mientras que la forma es permanente, estable, orgánica. Se volvía, pues, en cierto modo, a la realidad. «En la naturaleza, decía Cézanne, todo se resuelve en tres formas fundamentales: la esfera, el cubo y el cilindro. Aprendiendo a dibujar según estas fórmulas sencillas, se puede luego hacer todo lo que se quiera». Y comenzó en la pintura, que había llegado a las dos conclusiones del volumen y de la simplificación de medios, lo que se ha llamado la tendencia constructiva. Y nacieron las dos escuelas que habían de utilizar de modo distinto las enseñanzas de Cézanne: el cubismo y el expresionismo.

Pero antes de entrar en la explicación de sus teorías es necesario desvanecer una injusta y general apreciación. Con ligereza irreflexiva se ha tachado a los pintores pertenecientes a estas dos tendencias de extravagantes, afirmándose que toda su obra sólo persigue lograr la fama por el escándalo, por la violenta y rebuscada originalidad. Claro está que los verdaderos creadores fueron seguidos por una masa numerosa e incompetente, cuya falta de verdadero talento ha sido la causa del descrédito en que ha caído la pintura moderna. Pero la obra de los maestros Picasso, Braque, Derain, Carrá, Schlemmer, está muy por encima de tales acusaciones. Y es por que ellos, sintiendo su arte tan hondamente como los pintores de todos los tiempos, han sabido hacer de él un culto con toda la unción acendrada de un misticismo. Y saben, como el poeta, «que es necesario procurar que el arte no sea en la vida una fiesta aislada, sino una fiesta continua».

La tendencia constructiva y la geometrización de los cuerpos de que hemos hablado, encuentra una poderosa base en la peculiaridad de la óptica moderna. La pintura alcanza nuestro espíritu por el camino de nuestros ojos, que se han afinado singularmente con el espéc-

táculo intenso de la vida moderna. La geometría, con el desarrollo de la maquinaria, se instala en todas partes. Nuestros sentidos se han acostumbrado a los espectáculos en que reina la geometría, y nuestro espíritu, satisfecho de encontrarla en todo, se rebela a menudo contra los aspectos *ageométricos*, inconsistentes de la pintura, contra las vaguedades del impresionismo. La naturaleza nos aparece bella allí donde la casualidad nos la presenta con cierto orden, es decir, cuando sus elementos adoptan cierta apariencia geométrica. Las modificaciones del cuadro exterior de nuestra vida han influido grandemente en nuestra vista, en su velocidad, penetración y capacidad, como se ha modificado el oído por la multiplicidad e intensidad de los ruidos que le asaltan de continuo. Nuestra civilización es eminentemente urbana, y la ordenación exterior de una gran ciudad—sus calles uniformes, sus aceras alineadas, sus arboledas—toma siempre aspectos regulares, geométricos. El orden simétrico con que el comercio exhibe sus productos; y las formas de los objetos de nuestro manejo diario, tinteros, máquinas, papel, a figuras geométricas pueden reducirse. La Geometría, como en los buenos tiempos de Arquímedes, ha vuelto a ser cosa del espíritu.

La pintura, alentada por la externa influencia y fiel a sus conclusiones del volúmen y la simplificación de medios, se aplicó a la geometrización de los cuerpos. Pero no bastó esto para lograr la obra de arte. Es decir, no era, pues, la forma lo que daba el valor a la obra, sino el espíritu, la impresión del artista, la realidad interna, psíquica. Pero las imágenes que dejan en nuestro espíritu tales o cuales espectáculos no se componen de una sola visión, de un solo trozo de realidad dispuesto por el mismo orden con que se presenta a nuestra vista. La impresión que tenemos de nuestra ciudad, por ejemplo, no es de tal momento, ni en tal posición, ni con tal luz, sino que está formada por la superposición de imágenes desde

múltiples sitios y en diferentes horas y con variadas luces. Ninguna visión nos presenta íntegra su figura, y no nos hace falta esa integridad. Pero sí esa serie de diversas imágenes, pues todas se complementan y juntas nos dan la verdadera representación. Así pues, el pintor puede girar en torno al modelo para procurarse las distintas visiones, y puede llevar al lienzo las imágenes sucesivas o parte de ellas, lo que estime esencial para aludir a lo importante, para sugerir lo más característico.

El pintor no copia el mundo de fuera, el de la realidad, sino el interno donde se alojan las imágenes. En el lindero de un bosque, Corot pintaba cierto día unas náyades danzando entre los árboles. Un amigo del maestro se acercó, permaneciendo un largo rato en pie a espaldas del artista.—¡Pero, Corot!, ¿de dónde saca Vd. esas figuras femeninas?—preguntó irónicamente el amigo.—¿De dónde?—, contestó Corot.— Ahí están, danzando antes mis ojos. ¿No las ve usted, amigo? Esa es la diferencia entre los dos; yo las veo...

El artista, pues, da realidad plástica a las imágenes de su mundo interno. Y como ese mundo está compuesto, como se ha dicho, por retazos, por trozos y detalles de los objetos, pero modificados y ordenados de modo distinto a la realidad, los cuadros que reflejen ese mundo interior no pueden presentar imágenes coincidentes con las figuras naturales del mundo externo. Todo tiene que aparecer roto y revuelto, sin aparente orden físico, pero ordenado con respecto a las imágenes internas formadas igual que aquellos cuadros. Y como el pintor había aprendido que lo esencial de las cosas es el volumen, en volúmenes definidos expresó sus visiones.

Pero el efecto de los cuadros varía con la ordenación y el tamaño de las masas y de las líneas. La emoción depende de la acentuación de tal masa o de su magnitud, o de su colocación con respecto al contorno del cuadro. Cuando la agrupación se logra en ciertas condiciones la

obra de arte se consigue con independencia de las cualidades del asunto. Y por el contrario, cuadros que presentan asuntos de indudables atractivos se malogran por la falta de aquella especial ordenación de sus elementos. Y, se vió en consecuencia, que la aquiescencia que la obra arranca al espectador es independiente de su valor evocador, imitativo.

Las artes de imitación sólo halagan los sentimientos más simples. En todos los tiempos los ventrílocuos, imitando el lenguaje del cerdo, han entusiasmado a las muchedumbres. El fotógrafo, con los innumerables auxilios de su ciencia, logra efectos muy inasequibles para la pintura. Todos sabemos bien que el motivo del cuadro no influye en el arte de la obra. Cuadros que presentan aspectos agradables de la naturaleza tienen menor validez artística que otros que presentan la naturaleza falseada. «La Resurrección» del Greco, «con sus cuerpos contorsionados», vale por sí sola lo que toda la obra de un Meissonier, que sólo pintó bellos cuerpos y asuntos gratos.

La obra de arte no podrá ser original mientras no esté en ella misma su propia originalidad, el principio de su eficacia.

Es decir, que lo decisivo se dé en ella y no en otra parte. Cuando contemplamos un cuadro de asunto, la emoción que suscita no proviene de la pintura por sí misma, sino de las sugerencias del motivo. El cubismo y el expresionismo en sus tendencias más avanzadas pretenden llegar a la pintura pura mediante una elevada abstracción. Aspiran a que el arte pictórico no sea un medio de recordación o de evocación de lo ajeno a él. Que la emoción se asemeje más a la música de un Bach, que a las fantasías imitativas de un Rimsky Korsakoff.

Que siendo pintura sólo, es decir, ordenación de masas y colores, arranque, sin sugerencias extrañas, sin medios de seducción, la complacencia del contemplador.

¡Hermosa y ejemplar aspiración! Es todo un empeño de ascetismo artístico, de austera depuración.

Hoy el cubismo ya evoluciona. Su creador, Pablo Picasso, se orienta hacia normas de inspiración clásica y casi todos los cubistas van introduciendo en su arte elementos extraños. Pero si la vida del cubismo ha sido efímera, su influencia es bien manifiesta. No ha alcanzado nunca comprensión y simpatía generales. Pero resulta curioso observar cómo el público que repudió el cubismo, acepta sin vacilar ciertos objetos, algunos adornos que son una derivación del cubismo puro. Y curioso, también, apreciar cómo ha dejado sentir su influencia en múltiples aspectos de la vida moderna, quizás en el traje femenino que abandonó la pompa barroca de las curvas del miriñaque para dar en la estilizada línea de las creaciones de Paquin y sus colegas; como también quizás ha influido de modo indirecto en la cabellera de la mujer, que ha ido perdiendo su complicación en aras de la sencillez lineal del corte a lo *garçon*.

La pintura joven en Italia se presentó mucho más audaz y tumultuosa. Se dió a sí misma el nombre de «futurismo» porque la anima en esencia el desprecio al pasado y al presente y la exaltación del futuro. El futurismo introdujo dos nuevas deidades en los fanatismos de la pintura: la velocidad y el movimiento. «Declaremos—decía el poeta Marinetti, su portavoz apasionado—que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la velocidad. Un automóvil de carrera con su motor adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de hálito explosivo, un automóvil rugiente que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.»

La pintura futurista, que no tiene ni con mucho la lógica trabazón y el íntimo vigor del cubismo y del expresionismo y es sólo un engendro ingenioso, un juego del espíritu, se propone la comprensión de la vida en su

máxima movilidad. Trata de efectuar la representación sincrónica, simultánea de todas las fases del movimiento, y luego, avanzando más, presentar el anverso y el reverso de las cosas. Con una seriedad y empeño dignos de mejores fines, los futuristas han creado, indirectamente y sin proponérselo, algunas de las obras más humorísticas que registra la historia del arte. Recuerdo una danza de Boccioni. Para representarla en el cuadro se disgregan en fragmentos las personas y se les arroja por distintas partes de él. En el vértigo del salón de baile se ven a la derecha, todavía en la parte baja, las piernas, en gran cantidad, y en la izquierda, en la parte alta, las cabezas de una pareja de bailarines. «La Risa», una de las creaciones más célebres de la tendencia, muestra el estilo en su plenitud. Una señora, tocada con un gran sombrero, se arrellana en una silla y ríe. Y la sacudida de su risa contagia a cuanto le rodea, que danza en zarabanda con fuerza cómica de sainete. A buen seguro que a Boccioni, el máximo representante, le acontecería alguna vez, al pintar uno de sus cuadros, lo que a Rusiñol con el labriego. Una mañana pintaba Rusiñol en Aranjuez. Y con insistencia traviesa un grupo de chiquillos le inquietaba con agobiadora curiosidad. Para alejarlos, Rusiñol les arroja de vez en cuando trocitos de azul de Prusia. Pero a los pocos minutos observó que un labriego de mediana edad se había incorporado a la masa curiosa y seguía con suma atención los movimientos de la mano del pintor. Intrigado Rusiñol por aquella al parecer muda admiración, interrogó.—¿Qué? ¿Le interesa esto, buen hombre?—Sí, señor, mucho.—¿Y qué es lo que mira con tanto interés?—preguntó de nuevo. Y el labriego acercándose al lienzo señaló.—Estaba viendo si usted pasaba los colores de aquí allí o de allí aquí (es decir, de la paleta al lienzo o viceversa.)

Entremos a dar ahora una suscinta idea de las características del expresionismo, la otra tendencia capital

a que pertenece el pintor cuya exposición inauguramos hoy.

Esta tendencia pictórica tiene la misma génesis que el cubismo. Pero aún derivada de la afirmación *voluminista* de éste, encierra una elevada aspiración idealista. «Volvamos al sentimiento» parece ser su lema. «Exaltemos la vida espiritual». Significa el predominio de la visión interior, mientras que el último cubismo parte más del cálculo exterior. Nace en Alemania y toma su nombre de la teoría de que las cosas externas sólo sirven para *expresar* las emociones interiores del artista.

Tiende a generalizar en la vida una influencia puramente espiritual, mística, casi religiosa. Se han confundido mucho las dos escuelas citadas, pero se diferencian radicalmente en los medios. El cubismo exalta el ángulo recto formado, todos sabemos, por la vertical, símbolo del peso, de la vida, y la horizontal, de serenidad. El expresionismo construye sus formas derivándolas de los múltiples ángulos oblicuos. En sus manifestaciones más puras el expresionismo alemán es más duro, más desapacible, más informe que el cubismo francés.

Pero como éste, también ha evolucionado. Y los pintores expresionistas del día han dotado a sus cuadros de la simpatía cordial de que carecieron sus primeras obras. Y así como los cubistas se orientan hacia normas de inspiración clásica, hacia Ingres, y tras él, Rafael, los expresionistas tienden sus miradas hacia El Greco.

Carlos Beuter es, por fortuna para su cabal comprensión, de los eclécticos. Su pintura no tiene las estridencias del expresionismo puro. El respeto a la forma, de la que posee un concepto moderno, la sobriedad de color y el secreto dominio de la luz son sus tres principales características. Y luego, envolviéndolo todo en sombras de ternura, un ingenuo sentimiento de la naturaleza, hondamente arraigado, y una concentrada espiritualidad de primitivo. Las formas tienen vagas reminiscencias cu-

bitas. Y en ellas el dibujo, sin virtuosismos académicos ni descoyuntamientos extremos, toda la dignidad necesaria. La paleta es sobria,—«en la limitación está nuestra riqueza»—; apenas la constituyen cinco colores. Pero su calidez es tan acentuada que quizás se concentre en ella todo el secreto de su arte.

Cultiva con preferencia la acuarela, a la que pretende devolver su antigua elocuencia. Y en su noble empeño la acuarela le corresponde. En este arte de menores seducciones, más apagado y sin el sensual atractivo del óleo y del pastel, los triunfos son más difíciles, y cuando se logran, por tanto, más meritorios. Y hemos de reconocer que en él, la pintura de Carlos Beuter cobra calidades de la mejor índole.

La «Vista de Ronda», con la fina luz del fondo, y el color seco, tostado. «El mediodía del Puerto de la Cruz» con sus sombras violetas, y su luz clara que delimita la esencia de las cosas y les presta unidad y armonía. «Mariscando en el Puerto de la Cruz», de trazo vigoroso, con la coloración ardiente y morena de los cuerpos, los juegos de la sombra en las piedras, y la amplia serenidad del horizonte. «Gibraltar en la noche», serenidad también en la lenta ascensión del humo, en el azul profundo del mar, en la entonación opaca del cuadro. «Lecheras de la Orotava» sentido claro de la composición, fina calidad del azul y del rosa. «Puerto de la Orotava», ensoñación, color, perspectiva. Recuerda a Puvis de Chavannes. Y tantos otros. «Arrieros cordobeses», de hondo sabor ingénuo. «Atardecer en Realejo», fina calidad de la luz que se esparce tamizada. «El puente de Toledo», color tostado, enraizado en El Greco. Y sus óleos. «Torre-Molinos» y «Granada». Es toda la obra un himno a la luz, que persigue en el aire y en las sombras, que, como las de nuestra tierra en plena reverberación solar, se tiñen de violeta. Y en todos los cuadros la impresión de seguridad: de espontaneidad y de facilidad.

A este respecto de la aparente facilidad recuerdo que cuando Whistler, el célebre pintor norteamericano, vivía en París, un rico burgués pidió al pintor que hiciera su retrato, y convinieron el precio de treinta mil francos. Una vez acabado, el burgués se negó a pagar y el asunto se ventiló ante los Tribunales.—¿No encuentra usted parecido el retrato?—preguntó el Juez.—Sí, señor; muy parecido.—¿La calidad de la pintura es discutible?—No me he atrevido a suponerlo.—¿Las dimensiones son las convenidas?—Sí, señor Juez; pero yo no me resigno a pagar treinta mil francos por un retrato que ha sido hecho en una sesión muy corta, apenas en dos horas.—El argumento pareció conmover al Juez, que interrogó a Whistler.—Veamos, maestro. ¿Quiere usted explicar al Tribunal cuanto tiempo ha invertido en pintar el retrato? El pintor reflexionó unos segundos, y contestó con voz apagada.—¡Dos horas... y treinta años!

Así pues, también tras la aparente facilidad de esos cuadros de Beuter, y en lo hondo de su arte, se han agitado todas las luchas y enseñanzas de los años de este nuestro siglo, pletórico de inquietudes, de atisbos geniales, de soberana exaltación de la Inteligencia, de predominio del espíritu sobre la realidad externa, que, sin embargo, y con tímidos avances, inicia ya su regreso, pues bien dijo Horacio que la naturaleza siempre vuelve aunque se la derrame con aventador.

Palabras finales

A remover, a remover un poco, en suerte de juego, como quien lanza una cometa al aire de la montaña, el tono grave de esta disertación! Para lo cual no necesitamos aludir a sus puntos de vista sino ir agitando los lienzos del aire y decir, a quien quiera oírlo, cómo fué pronunciada con acentos de profesor auxiliar de la cultura en una universidad que se viene jactando de no tener, en propiedad, maestro alguno de cultura.

Pero no hablemos—todavía—de cosas tan serias y esforzadas. Estamos aún jugando en ese estadio primigenio del arte que a veces cobra calidades sublimes, en la dulce niñez del alma, y no sabemos si acudir—la ilimitación por norte—a incorporarnos a un tropel de anhelos difusos o decidírnos a cerrar los espacios vacíos de la memoria con soles de recuerdo. Así, soñando soles o tejiendo humos, se nos pasa el tiempo de la labor míseramente; y la muerte, sin prisas, nos va alcanzando sin haber logrado ganar otro círculo creador que el de nuestras soñadoras intenciones.

Pero la vida tiende a extenderse, a multiplicarse, y todo el que se reduzca a contemplar su existencia como pasado se muere para siempre, sin remedio. Hay que reñir, aunque solo sea con nuestra misma sombra. Y más en nuestro grave peñón sediento, sin cesar agobiado por

la jugosa neblina de las espumas, cohibido por desastres de luz que caen sobre él y lo inundan de sequedad.

Tiene el isleño aire nudoso de palmera, jugoso fruto de desierto. Con sequedades está hecha la única expresión de nuestras personalidades y de nuestra común dignidad. Bien que en lo hondo anida la ternura, como en la cáscara de la almendra su pulpa deliciosa; pero cuando la vida deja de sernos lenta labor conquistadora y la flor deja de aparecer en espinoso cerco, adquirimos lamentable calidad de frutas tropicales y se nos va deshaciendo el alma antes de lograr su madurez. Así ha sido la vida de nuestras mejores mentes un puro irse deshaciendo ellas mismas.

«La soledad comienza cuando puedes aislar para tí solo un solo instante», y aun entre multitudes seguimos siendo unos incorregibles solitarios. Acaso no haya mejor razón para explicarnos este hecho que recordar lo inmensamente reducido de nuestro contorno, la terrible profundidad de nuestras soledades que nos dice ser todo, menos nosotros mismos, transeuntes de nuestra tierra; y que no vale la pena confesarnos a nadie, porque la prisa de la escala no les daría tiempo de entendernos y porque, aun cuando real y verdaderamente nos entendiesen, habría de faltarles tiempo para corresponder a nuestras cuitas. Y así puede notarse como desahogamos nuestras aflicciones con el monólogo silencioso de la mirada, vertiéndolos al mar como oraciones.

Nuestra sensibilidad se ejercita siempre sobre su propia carne y el disparo de luces que hagamos irrumpir en el espacio solo ha de herirnos a nosotros mismos, y mortalmente. Parecen las islas esfuerzos de piedra para alcanzarse a ver unas a otras; solo que este esfuerzo material se sumerge también apenas iniciado. Nos queda el mar, para nuestras conquistas; el mar, flauta que tañe el viento. Viento que, navegando melodías, hace avanzar a la muerte desde sus entrañas.

Por estas razones, y otras que no sería propio hacer florecer ahora, nos conviene grabar en la cruz de nuestra memoria el nombre de Carlos Beuter, pintor expresionista, alivio aquí, donde la pintura aún se emborracha de aceite de bodegón, pintura frita. No nos vino con él el bodegón en crudo, limpio el color, entera la forma, sin humareda el ambiente, por que no en vano estamos tan lejos y nos llegan las novedades—cuando las recibimos—averiadas. Pero vino el *plein air*, la fuga celeste del azul anclado sobre el celeste fondo fugitivo.

Problemas del color, nunca agotado. Bien, pero sobre todo, el amor a la forma. A la forma justa, movilizada, viva, en palpitación biológica—pero sorprendida para siempre por artes de pesca geométricas. Y disciplinada, además, por el rigor de muchas contenciones.

¿Cómo pudo la pintura, abiertos sus poros, aguantar tantas filtraciones, vivir infestada de literatura, de historia? Un cuadro de historia—como un drama histórico—no puede ser sino tema de parodia y su existencia queda ligada para siempre a algo que le es completamente ajeno. Y la Naturaleza, esa suerte de hemiplejía de las artes ¿cómo pudo atreverse la pintura a introducirla, concretamente, en sus dominios?

Sí, justo es que quede el nombre de Beuter, su primer expresionismo, su caballerosidad estética dando a las cosas triviales tratos de gran señora. A las cosas triviales que, para un temperamento algo fino, tienen en su entereza, en su no manoseada castidad, una nueva nobleza que se va haciendo necesario rehabilitar. Como sería necesario destacar el periplo de la mirada en su evolución, haciéndose tacto.

Pero, por coincidencia que nunca alabaremos bastante, a la vez que Beuter llegaba al nivel de nuestra mirada, una nueva voz a nuestros oídos. Presentando al pintor. Cicerone de dos caras: si con la una decía al público qué cosa era la pintura vista desde la vertiente de



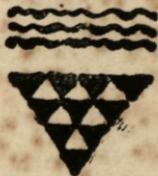
nuestro tiempo, con la misma voz, y solo alargando algún detalle; intercalando, a modo de sonda, alguna digresión, iba, denunciando al pintor la profundidad del público.

El buen modelador elimina materia cuando ya no le es esencial para conseguir su objeto. La fina paloma mensajera gira sobre su corazón y, remontándolo, abre el mapa de su recuerdo, se apodera del itinerario y retorna. Como acontecía en este caso. Donde, a vueltas de concretar citas, reseñar anécdotas, describir cuadros, no hacía el conferenciante en realidad otra cosa que ir reconstruyendo un largo capítulo de su vida sentimental. Informándonos—y la información es una suerte de creación (Dios hizo el mundo con solo el poder de su palabra).

Ya era hora de que en nuestros oídos se oyesen, junto al alarido de la sirena exhalado por el último modelo de trasatlántico, palabras de buena fé sobre las Bellas Artes. ¡A ver, a ver si un día hacemos de este órgano de expresión de nuestras nacientes letras, un órgano de cultura; y en vez de una vida que se siente marchitar a sí misma organizamos una existencia que llegue a sentirse florecida y frutada para siempre!

PEDRO PERDOMO ACEDO

El producto ob-
tenido por la
venta de esta
Serie se destina
íntegramente al
sostenimiento
de la Escuela
Luján Pérez.



Precio: 1'50