CARTA AL PINTOR BENJAMIN PALENCIA SOBRE LA REALIDAD DEL MUNDO

POR LUIS FELIPE VIVANCO

HOY, ayer—tal vez mañana—, uno cualquiera de estos días, al levantarme y mirar por la ventana había una cortina tembladora de sol delante de un telón atirantado e inmóvil de niebla gris oscura. Nada más: ni campos, ni horizonte. Era el rostro del mundo, siempre cambiante—con ese cambio profundísimo que le atribuía el gran Heráclito—pero siempre igual, siempre repetido, como la forma de una estatua.

El mundo—su realidad—puede ser una estatua. Esto lo saben muy bien los escultores actuales, y por eso han renovado con tanta alegría y tanto atrevimiento el concepto mismo de su arte. Y por eso los críticos siguen diciendo que la escultura es un arte acabado: por la enorme distancia que existe entre un cerebro inteligente, como producto histórico-cultural, y un escultor verdadero. O entre el rostro del mundo y todos sus aspectos parciales de museo romántico.

Las olas nocturnas y la niebla oscura sobre el mar pueden ser una estatua. No tienen más remedio que serlo. Llaman, golpean,

se retiran, insisten y hasta llegan a convertirse en pisadas de zuecos sobre las losas mojadas de la calle, porque resulta que no sabemos bien dónde termina la realidad del hombre y empieza la del mundo.

¡Cómo se ha ido extinguiendo entre los hombres esta ignorancia creadora! Por eso los románticos alemanes volvían los ojos hacia Grecia, porque a esta ignorancia pertenecen aún esas grandes personalidades, según Nietzsche, esos magníficos ejemplares de lo humano a los que designamos con el nombre de filósofos presocráticos. ¿Y antes que ellos? ¿Y después? ¿Y hoy día? ¿Cómo podríamos organizar escuelas y academias, ateneos y universidades que aspiraran otra vez hacia ella; hacia una sabiduría elemental e indiferenciada, hacia ese fundamental no saber dónde empiezan el mar y el río y la niebla y la piedra del barranco?

Yo tampoco sabía, la otra mañana, dónde empezaba el rostro matinal—y temporal—del mundo, que estaba viendo un poco más allá de la cinta húmeda de la calle con acacias verdes. Por la calle pasa el carbonero, empujando su carrito; y una muchacha con jersey rojo y pasos apresurados y menudos; y varios estudiantes con las gabardinas al brazo. Ninguno de ellos le hace caso, tal vez; pero el rostro del mundo está ahí, formando parte de nuestras almas aunque no de nuestras ocupaciones habituales. Y frente a él, el artista siente no sólo curiosidad, como el filósofo, sino otra cosa que yo no sé si es más o menos seria, más o menos importante: necesidad de crear, es decir, necesidad de formas. Por eso, Heráclito, que—según Spengler—es el artista más importante entre los presocráticos, ha podido decir: *La armonía secreta vale más que la armonía al descubierto.* Y también, en un rapto de comunicación secreta de su espíritu con las cosas: *Los locos, cuando escuchan, son como los sordos. De ellos es de quienes dice el refrán que están ausentes cuando están presentes.* A través de este ejemplo, tan sobrecogedor, de los locos, es como nos pone en contacto con la armonía más oculta del universo, una armonía—o medida, o fuego viviente, o *logos,* que de todas estas maneras la llama en sus fragmentos—que cuando consigue estar presente bajo una forma individual y concreta, sigue estando ausente—y por eso los nuevos científicos y, sobre todo, los nuevos artistas siguen descubriéndola—; y que es anterior a las distinciones del pensamiento y a la aparición de la conciencia reflexiva. La aspiración a esta armonía —como forma superior de la toma de posesión de sí mismo—, de

la que no queda excluído nada de cuanto existe, constituye el secreto de la grandeza de alma de algunos antiguos.

Heráclito, sin embargo, ha permanecido incomprendido y sin continuación posible durante mucho tiempo. Claro es que él tampoco aspira a ninguna continuación, sino a establecer abismos o saltos discontinuos de intuición poética. Los estoicos, que elaboran su doctrina de acuerdo con dicha exigencia de vida superior objetiva, pero no colectiva, para utilizar a Heráclito—el hombre que llora—, tuvieron que mezclarlo con Demócrito—el hombre que ríe—, espíritu burlón, por lo visto, aunque más estrictamente científico. Y es que, si no, el fuego heraclitano les hubiera quemado no sólo las manos, sino el alma y los pensamientos.

Ninguno de los presocráticos puede ser utilizado en estado puro. Se trata en ellos, todavía, de una unidad de visión y de configuración espiritual, que ha sido desintegrada ya, en el momento mismo de su plenitud, por el descubrimiento de la lógica. De Platón o Sócrates para atrás, en todos estos primeros pensadores, nos quemamos nuestras almas de hombres civilizados. Por eso, la «benéfica» labor de los comentaristas antiguos y modernos ha consistido en mezclarlos y disminuirlos, adaptarlos a una cultura, a una situación histórica, a una teoría científica, quitándoles lo que les daba Nietzsche: estatura y aislamiento. Y por eso nosotros, los que sentimos en una u otra forma la necesidad de crear, lo único que podemos hacer es acercarnos lo más posible a ellos y, en vez de reducir sus proporciones a las de la formación cultural recibida, procurar ampliar nuestras almas hasta esas proporciones elementales al par que gigantescas.

Antes que Heráclito, ya había dicho Tales de Mileto que *todo era agua*, o con una definición más científica, que *el agua era el principio y la matriz de todas las cosas*. Y Nietzsche, comentándole, pero comentando la integridad poética de la primera frase, no la segunda, exclama: *La filosofía griega parece empezar con una proposición absurda. ¿Es que realmente debemos permanecer tranquilos y serios al oír semejante proposición?* (como si dijera: al oír semejante disparate: que todo es agua). *Sí*—continúa—, *por tres razones: en primer lugar, porque la proposición dice algo del origen de las cosas; en segundo lugar, porque lo dice sin imágenes ni expresiones míticas, y, por último, porque en ella está contenido, si bien larvado, el pensamiento, todo en uno.*

Ser uno en todo y con todo, sin imágenes añadidas, ¿no es

acaso la más íntima necesidad del creador de formas? Y esto es lo que hace Nietzsche con Tales: convertirle en un creador de formas, casi en un poeta, todo lo contrario de ese primer físico materialista, y hasta—por culpa de Aristóteles—sustancialista, que sigue siendo para la ciencia moderna.

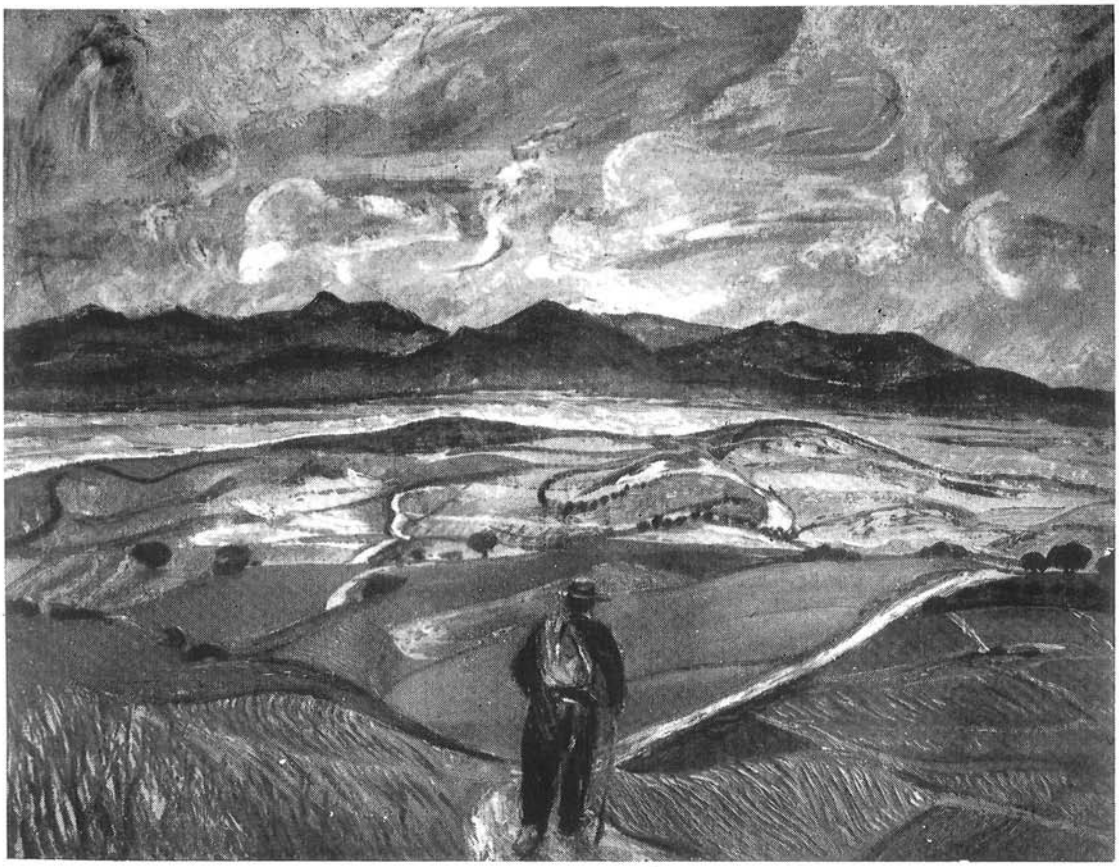
¿Un poeta, entonces, comentado por otro poeta? A través del comentario de Nietzsche no se ha perdido, en efecto, nada de la fuerza de alma primitiva. *Cuando Tales dice:* TODO ES AGUA—comenta Nietzsche—, *eleva al hombre sobre las ciencias particulares, que se arrastran torpemente como gusanos, y presiente la última solución de las cosas.* Ya no se trata, por tanto, de una proposición absurda, sino más bien de una proposición armoniosa, en el sentido de Heráclito, es decir, con armonía oculta, que es la que más vale.

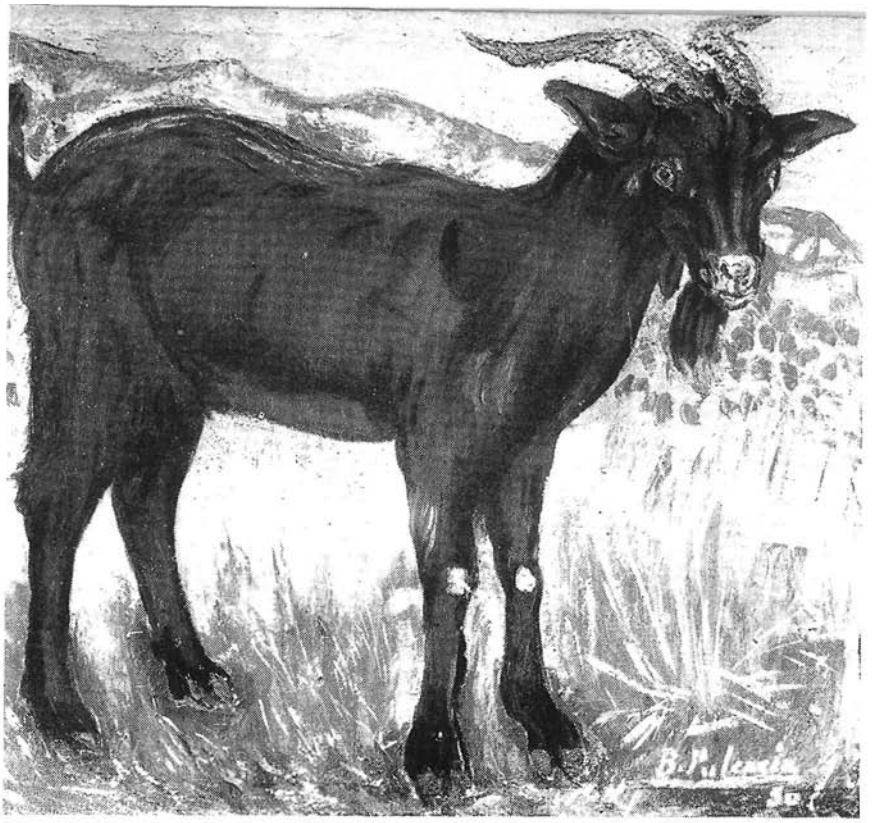
Sin embargo, la frase es demasiado abstracta, demasiado desprovista de un rostro y unas facciones individuales para que podamos considerarla como plenamente poética. Más bien lo que podríamos decir es que tiene un gran valor artístico o, mejor aún, plástico. Podríamos decir, incluso, que por primera vez en ella el rostro del mundo está convertido en estatua. La forma escultórica, más aún que la poemática, es la forma misma del alma compenetrada con la totalidad de las cosas. Claro es que, en el caso de la frase de Tales, se trata de una estatua muy distinta a las del clasicismo griego antropomorfo. El mismo Nietzsche ya presiente algo de todo esto, y hablando de Tales nos dice también: *El filósofo trata de reproducir dentro de sí mismo la armonía del mundo.* Y añade: *Si se conduce contemplativamente, lo hace a la manera del artista plástico.* Ahora bien: el artista plástico por excelencia es el escultor. Ya tenemos, por tanto, a Tales de Mileto, por obra y gracia del comentario poético de Nietzsche, convertido en escultor, y no precisamente en escultor de su alma, como el de Ganivet, sino del alma y de la realidad total del mundo. Y no precisamente por su adaptación o por su sensualismo, sino por lo *violentamente que procede su afirmación contra toda experiencia sensible.*

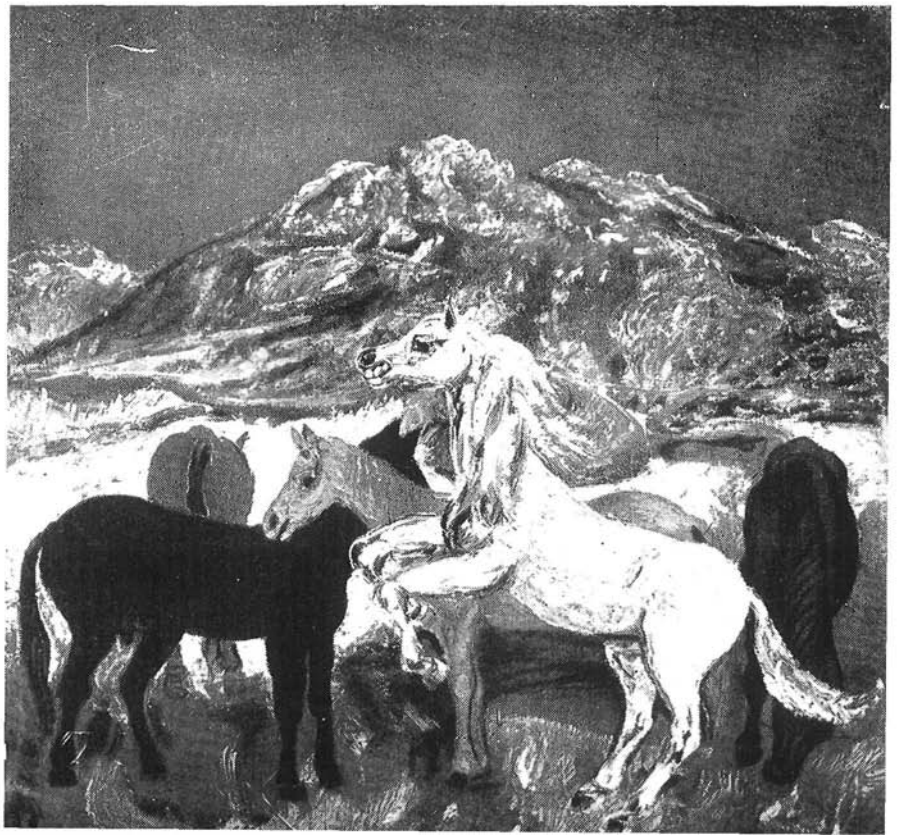
Y todo esto se debe a que *el pie* (de Tales) *es movido por un impulso extraño e ilógico: la fantasía.* Se trata, por tanto, de una forma artística o poemática—desde un punto de vista escultórico el poema es más que la poesía—, en la que el pensamiento mismo, por su trama viviente imaginativa, adquiere una dimensión expresiva peculiar. Un presentimiento genial, una gran fuerza de ima-

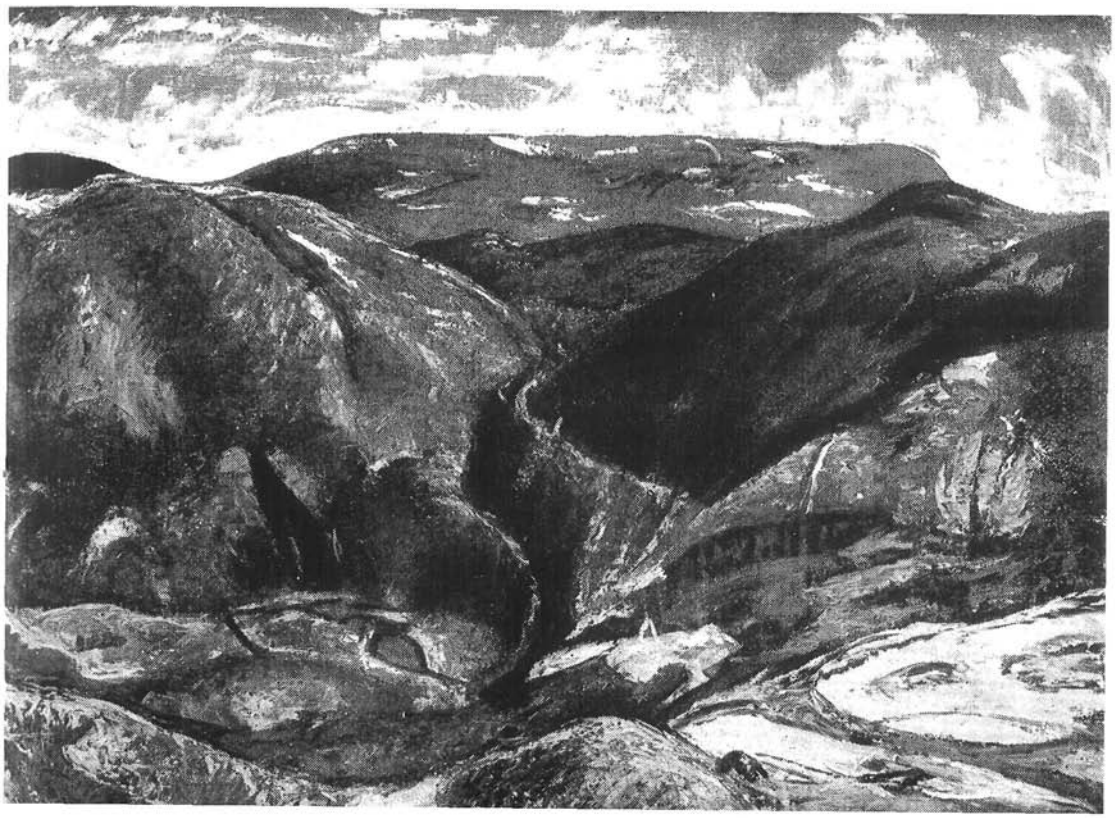
BENJAMIN PALENCIA

6 reproducciones









LEYENDA

El hombre en el camino.
Cabra.
Caballos.
Tierras aradas.
Barrancos de Castilla.
Avila con cielo.

ginación, son los únicos capaces de llegar a la síntesis plástica de pensamiento y realidad que hay en la frase del primer filósofo griego, y que la distancia tanto—como ha señalado, desde otro punto de vista, Zubiri—de las concepciones plásticas y filosóficas de la India.

Esta frase ha sido también pronunciada contra toda la poesía mitológica de su tiempo, y su gran fuerza de abstracción plástica —que podría haber dado origen a un nuevo sentido y un nuevo concepto de la escultura—es la que la opone a otros dichos o sentencias célebres que se quedan en el terreno de las imágenes pictóricas.

El mismo Nietzsche nos cuenta que otro contemporáneo de Tales, Ferecides de Siro, expresaba aún sus teorías físicas o cosmogónicas a través de un lenguaje alegórico, y se atrevía a comparar a la tierra con un roble provisto de alas y que se sostenía en el aire con las alas abiertas, y al que Zeus, después de haber vencido a Cronos, cubrió con un manto de honor, en el cual había bordado con sus propias manos los países, los mares y los ríos.

En esta concepción de Ferecides aparece también el rostro del mundo, pero ya bajo una forma pictórica—en vez de estatuaria—y hasta pictórica superrealista, es decir, con su imaginación plástica formal sometida a una imaginación poética.

Frente al pictórico Ferecides, Nietzsche vuelve a elogiar, una vez más, al estatuario Tales, llamándole: *el maestro creador que empieza a ver en lo más profundo de la Naturaleza, sin imaginaciones fantásticas.* Pero esto de ver en lo más profundo de la Naturaleza, ¿no es lo que hacen todos los creadores de formas verdaderamente grandes? No se contentan con la armonía aparente, sino con la oculta, es decir, sacrifican las imaginaciones materiales al rigor de su imaginación formal. Pues por la falta de imaginaciones fantásticas debemos entender nosotros no la falta de toda imaginación—que, como ya hemos visto, es la que lleva a Tales a pronunciar su frase, como a Ferecides a pronunciar la suya—, sino de las que son ajenas a la raíz formal de cada arte.

El poeta tiene su imaginación, pero el escultor tiene también la suya. Y el pintor, que, por el concepto mismo de su arte, se haya situado entre lo plástico y lo poético, tiene que inventarse un mundo propio dentro del equilibrio dificilísimo que supone una imaginación estrictamente pictórica. Hoy día, estamos tan acostumbrados a la pintura, que su forma artística interna nos parece la más definitiva y evidente. Sin embargo, la pintura, desde su ori-

gen o, al menos, desde sus orígenes históricos—ya que Altamira, lo mismo que Velázquez, por el rigor de su imaginación formal, son algo excepcional—, se ha pasado mucho tiempo vacilando entre la forma plástica pura y la forma poética.

A los hermanos Van Eyck, en los Países Bajos; al Giotto y al Cimabuē, en Italia, podemos atribuirles la invención de la pintura moderna. Pues bien: detrás de unos y otros está el arte poético medieval de la ilustración—de la narración para analfabetos por medio de imágenes—, que culmina en las miniaturas de los misales y de los libros de coro y de horas. Pero detrás de los italianos hay, además, la alta espiritualidad de los mosaicos bizantinos. Son éstos, y no las estatuas de la antigüedad, los que han influído al principio en la concepción de sus imágenes pictóricas. Por eso, sus creaciones poseen una dimensión formal más rigurosamente inédita. A lo largo del Renacimiento, la pintura sigue buscándose y encontrándose a sí misma, inventando su mundo propio, pero atraída por los dos polos que decía antes. De aquí su problemática vital, que en vano reclamaríamos en la mayoría de los pintores de la segunda mitad del XVI, del XVII y del XVIII. Durante todo este tiempo, los pintores son ya los herederos de un arte establecido, y el pintor genial problemático, a la manera de un Velázquez o un Rembrandt, sólo se produce como excepción. Pintar, ahora, es un ejercicio cómodo y, en la mayor parte de los casos, no demasiado exigente del espíritu. En la segunda mitad del XIX vuelve a ser problemática la pintura misma, como lo fué en Italia en el siglo XV. Después del Impresionismo, Gauguin y Van Gogh siguen siendo pintores estrictamente pictóricos. En cambio, con Cézanne empieza a dejarse sentir de nuevo la atracción de lo plástico, que va a alcanzar su punto culminante en alguna dimensión del cubismo, y en tendencias afines, como el purismo, el neoplasticismo, etcétera, hasta provocar la revolución superrealista—el roble de Ferecides, que vuela con las alas abiertas—, como una vuelta a la imaginación poética.

Quedamos, por tanto, en que le es muy difícil a la pintura ser pintura, renovando, desde una auténtica necesidad de forma, la invención de su mundo.

Y con esto llego al objeto verdadero de esta carta. Ya era hora de que adoptara un tono y un estilo epistolares y me dirigiera a ti, como lo hago desde este momento, para hablarte de tu pintura más reciente.

Todos esos cuadros los he visto, primero, uno por uno y más de

una vez, en tu estudio; después, todos juntos en las salas de tu exposición en el Museo de Arte Moderno. ¿Les sienta bien el estar juntos? A la primera impresión de insistencia sucesiva en el mismo tema ha sucedido otra de totalidad simultánea. Y el tema o los temas se han convertido en motivo. Todos juntos y de una vez revelan mucho más que uno tras otro, aislados. ¿Podría seguir hablando entre ellos del rostro del mundo, o sería mejor que escogiera otra expresión más concreta, por ejemplo, la que viene en la Biblia: *la faz de la tierra?*

No cabe duda de que todos estos paisajes nos revelan la faz de la tierra como una de las dimensiones más profundas y más intensas del rostro completo del mundo. Y no cabe duda tampoco de que, a través de unas imágenes pictóricas débiles y subjetivas, cuando no meramente convencionales y protocolarias, nos habíamos olvidado de cómo era la faz de la tierra. Una excesivamente larga residencia del espíritu en sí mismo, o de la imaginación minuciosa en sí misma, no conviene nunca. Hace falta el aliento grande, la vibración y el ritmo como leyes trascendentes de un auténtico enajenamiento. Había que volver a encontrar la faz de la tierra en la tierra misma, en la forma plástico-objetiva del paisaje, y no ha sido por mero capricho por lo que he empezado hablando de escultura y de estatuaria, y descubriendo formas y categoría de estatua en la breve frase metafísica del primer filósofo griego. Ellos, los bienaventurados, los poderosos ignorantes de la sabiduría poética, podríamos decir imitando a Hölderlin, los que no sabían dónde acababa el hombre y empezaba el mundo, ni dónde terminaba el pensamiento y empezaba la realidad de las cosas. Y hoy día, aunque seáis pocos y estéis aparentemente aislados, es menester que no lo sepáis tampoco vosotros, los verdaderos artistas, los creadores, los que no os contentáis con el testimonio de los sentidos, y no porque los despreciéis, sino al contrario, porque ponéis en cada sentido vuestra personalidad entera. Todo esto, ¿no es demasiada metafísica? Sí, porque tal vez los artistas plásticos seais los únicos metafísicos que quedáis en el mundo.

La forma inmediata del paisaje, cuando se le despoja de sus aspectos engañosos de atmósfera y de perspectiva, es esencialmente escultórica. Y hacia esta forma escultórica, hacia este fuego central, o agua central, o piedra central, tiende, y yo creo que ha tendido siempre—al menos en su línea más sostenida—, tu concepción de la pintura.

Esto, a primera vista, puede parecer un disparate. (También lo

parecía la frase de Tales.) ¿Cómo va a tener nada de escultórica una pintura tan pintura? Sin embargo, hay que tener en cuenta que al hablar de escultura me refiero a un sentido primario y elemental de la forma plástica, tal como lo han concebido, por ejemplo, algunos escultores modernos, y que por su misma elementalidad puede estar a la base de posibilidades muy distintas. Pues bien: yo creo que ha sido la exigencia, cada vez mayor, de esa forma plástica—como identidad objetiva del alma y el mundo—la que ha llegado a provocar en ti la conciencia actual del color. No sé si me explico bien, pero en el color de estos cuadros, que sigue siendo vibración anímica, encuentro yo la misma tendencia a suprimir imágenes fantásticas, es decir, la misma necesidad de *forma absoluta,* que encontraba Nietzsche en la frase de Tales de Mileto. Quiero decir que todas estas imágenes pictóricas poseen, gracias al ímpetu que las unifica, trascendencia de universo plástico inmediato, anterior a la separación de mirada y conciencia. No se trata, sin embargo, de nada inconsciente o subconsciente, sino de una conciencia hecha mirada de pintor.

Sigo sin saber si me estoy explicando bien. Si nos detenemos en el ritmo que hay en tus lienzos, es decir, en la fuerza y la soltura, en la libre inspiración de las pinceladas, tropezamos con un primer estrato subjetivo, en el que el alma no hace más que aspirar a la forma artística. La contemplación del rostro del mundo, o más concretamente de la faz de la tierra, ha despertado en ella un entusiasmo creador, que termina, por lo pronto, en sí mismo. Se basta y hasta se sobra a sí mismo, y muchos pintores suelen quedarse en este entusiasmo. Pero si del ritmo visible pasamos a la armonía invisible, entonces nos encontramos ya con el alma subjetiva—y, por tanto, el color—convertida en forma espiritual. Aquí ya no hay simple contemplación del mundo, sino identificación armoniosa con él, es decir, forma pictórica independiente.

Creo que ha sido Eugenio d'Ors el que ha dicho que la primera obligación del pintor paisajista consiste en no formar parte del paisaje. Yo, en el caso de tus paisajes, diría al revés: hay que formar parte del paisaje; sólo así se puede llegar a una forma pictórica en que se revele de veras, y de un modo trascendente, la faz de la tierra y no sólo algunos de sus aspectos parciales y anecdóticos. Y es que la crítica, aun la más generosa y acertada, siempre tiende a quitarle un poco de su *verdad intrínseca* a la obra, sin lo cual ésta no podría ser situada culturalmente (por eso yo no

hablaba en este momento como crítico, sino más bien con simpatía de creador de una forma paisajística en mi poesía).

Cuando un filósofo romántico como Schelling habla de la identidad entre el espíritu y la Naturaleza, yo creo que, desde un punto de vista exclusivamente artístico, es decir, desde la necesidad de crear que hay en el alma del artista, tiene toda la razón. Otra cosa es que esta afirmación no sirva dentro de un sistema filosófico racionalista y que, por tanto, también Hegel tenga razón al refutarla.

La identidad, que es más bien identificación necesaria—aunque relativa e incompleta—, no supone subordinación del espíritu a la Naturaleza. No se trata de ningún predominio de la concepción naturalista o sensualista del mundo y de la vida. Todo lo contrario: la realidad natural y la realidad humana tiende a completarse en la misma forma, y si bien es el alma la que siente la necesidad de crear, es de la contemplación del mundo de donde esa necesidad ha brotado.

Para que el mundo sea real tiene que ser necesariamente ajeno al espíritu o, por lo menos, al alma. Sólo así, ésta puede entregarse en la contemplación a algo que no es ella misma y alcanzar su dimensión objetiva. Esta dimensión objetiva del alma es la que aparece—creo yo—en los paisajes de tu exposición. No es el alma convertida en objeto—como suele suceder en la psicología—, sino en forma objetiva del mundo. Antes de la realidad formal del cuadro, el alma y el mundo eran dos formas incompletas. Y era el alma, principio activo, la que tenía que empezar a ser mundo, para que el mundo terminara siendo alma.

En todo esto no hemos tenido en cuenta todavía un factor decisivo para la obra de creación artística: la individualidad.

La individualidad del espacio, de cada uno de sus trozos o lugares concretos y de cada uno de sus detalles, y la individualidad del tiempo, también, de cada uno de sus instantes. El que de la faz de la tierra, tal y como aparece a través de tu pintura, hayan sido borrados los que llamaba antes *aspectos engañosos de atmósfera y perspectiva*, no quiere decir que haya sido borrada también la temporalidad de la luz. El color, en tus cuadros, si por un lado permanece fiel a la forma plástica—y esto es muy importante—, por otro sigue permaneciendo fiel a la luz. A través de él, del color, la luz sigue formando parte de las superficies iluminadas por ella. Formalmente no existen más que esas superficies, pero sus colores son como palabras pronunciadas en voz alta. Quiero decir que de-

trás de ellas está, calentándolas o enfriándolas, el tono personal de una voz humana.

Este carácter de mediador entre dos dimensiones objetivas del mundo (la plástica y la lumínica) que tiene el color, creo yo que es el que le ha permitido a la imaginación pictórica crear su mundo propio. ¡Qué sensación y hasta emoción de equilibrio inestable provoca en nosotros el mundo pictórico propio que han conseguido casi todos los grandes coloristas: Ticiano y el Greco, pero sobre todo Velázquez, y Rembrandt, y Constable, y Delacroix, y Gauguin! La luz le está pidiendo al color una temporalidad excesiva, y el color se defiende humanizando, por así decirlo, a la luz. Porque no basta, dice el color, una temporalidad abstracta, y, en vez de pertenecer al tiempo, voy a ver si consigo que el tiempo me pertenezca a mí. ¿Cómo? Es muy sencillo: se trata de ir un poco más allá y llegar a una temporalidad concreta, individualizada.

Sí; la luz está más cerca del ser y de la unidad de las cosas; pero el color está más cerca de la vida. Por eso conviene no engañarse y comprender que si pretendo escapar de la temporalidad, es para caer en su emoción más profunda. Si no hubiera esta emoción concreta del color en tus cuadros, éstos seguirían siendo tal vez forma plástica, pero no serían pintura.

Y es que, además de identificarse de una manera total con el mundo, o con la faz de la tierra, hay que acercarse a ella, hay que habitarla temporalmente y por dentro. No son conceptos idénticos, ni mucho menos, la identidad y el acercamiento. Pues bien: sólo en el acercamiento empezamos a contar con la individualidad inagotable de las cosas.

El hombre de ciencia también contempla la Naturaleza—o, por lo menos, la observa—; pero en su obra de creación no cuenta para nada con la individualidad de las cosas ni con el paso mismo del tiempo. Maneja a veces el tiempo, pero sin contar con él. No le duele su paso, el estar y no estar en él al mismo tiempo. Son, las suyas, palabras escritas, sin ese tono personal de voz, a que aludía antes, vibrando dolorosa o jubilosamente tras ellas.

Pero al tiempo no se le ve únicamente en los rostros de los hombres, sino también, aunque el hombre de ciencia no lo vea, en el rostro del mundo. ¡Las luces y los colores de este día del mundo, de este rostro concreto del mundo tras de los cristales de mi ventana! Por experiencia propia he llegado a saber que la emoción poética y la realidad son una misma cosa. Cuando no hay emoción, no hay poesía ni realidad del mundo. Porque la emoción, que es

acercamiento, es un estado de ignorancia superior, una actitud de compenetración con lo real, de no dejarlo pasar, de sufrir por ello, por su individualidad excesiva, tal vez por su belleza excesiva también. Pero sobre todo por su individualidad. ¡Cómo se agudizan los pormenores! ¡Cómo empieza a cantar lo que estaba mudo! Cantan ellas, las cosas, y no uno. Esto es lo importante: que las cosas canten, y que el alma escuche. Sólo después de un canto así debemos empezar a mover la pluma o los pinceles.

Así, tu pintura, que empezaba siendo forma plástica total en la identificación con la faz de la tierra, termina siendo, creo yo, forma poética individual en el acercamiento a las cosas. Empieza y termina en esas dos formas tan contrapuestas, y por eso es por lo que ha podido llegar a ser, en su realidad más reciente, forma pictórica absoluta.

Frente a estos paisajes comprendemos que no se trata de una colección de temas exteriores (como los de tantísimos pintores) variados e indiferentes, sino de un único motivo de vida, actuando desde el interior de una personalidad que no se contenta con quedar realizada en sus límites subjetivos. ¡Cómo ha ido creciendo tu personalidad de pintor, más aún fuera que dentro de ti mismo, si es que siguen teniendo algún sentido las palabras *dentro* y *fuera!* Aquí, en estos cuadros, estás fuera de ti y es tal vez donde estás más dentro. Aquí es donde tu alma se ha hecho realidad ajena y donde esa realidad tiene un alma tuya.

Hace muchos años que nos encontramos por primera vez en lo alto del cerro testigo de Vallecas. Por los alrededores había canteras abandonadas de yeso verde. Y un trenecito fantasma que iba, sobre unos rieles invisibles, de una cantera a otra. Era una tarde fría, pero soleada a ratos, de viento primaveral. Y pasaban pelotones de nubes cruzando el cielo diagonalmente, por así decirlo, o sea de Noroeste a Sudoeste, o de Avila hacia Cuenca. Desde lo alto de aquel cerro de artesa se veían, hacia el Sur, muchas tierras, hasta la desembocadura del Manzanares en el Jarama, y hasta más allá, casi hasta la vega del Tajo. Los costados mismos del cerro bajaban y se perdían, incandescentes y suaves, en la horizontalidad de los sembrados. Recuerdo muy bien que desde lo alto de aquel cerro la integridad del paisaje empezaba a imponerme otro sentido de la forma. Era la realidad del mundo la que se ponía a mandar, con exigencia plástica, dentro de uno. En la totalidad de la visión, cada forma aislada, ¿no era, ya, una forma total? De vuelta a tu estudio, tú te dedicabas a la invención plástica de aquellas formas aisladas.

Y cada una de ellas exigía a su alrededor un universo inmediato en el que en seguida empezaba a brotar la necesidad de otras formas. (Los críticos de la época hubieran dicho que se trataba de un juego, que el arte no era y no debía ser más que un juego sin consecuencias.)

Yo, desde lo alto del cerro, empezaba a comprender la estatura y el aislamiento de los presocráticos: un Tales de Mileto, completo; un Heráclito de Efeso, con toda su genialidad a cuestas. Empezaba a no saber, de veras; a vivir en mi emoción poética de las cosas, por debajo de todas las matemáticas o de toda la historia del Arte que estudiaba entonces. Y tú, desde luego, no sabías tampoco, y por eso te entusiasmabas y querías crear.

Frente a los cuadros de tu Exposición me doy cuenta de que continúas no sabiendo, y te felicito por ello. ¡Ah! Seguramente de técnica y de oficio sabes mucho, pero sin ese otro no saber no hubieras llegado a ser el pintor que eres hoy día.

Entonces esperábamos... Y hoy seguimos esperando. ¿El qué? Tal vez llegar a levantar un día, de veras, el monumento a Castilla. Tal vez tú lo hayas levantado ya, aunque sigas levantándolo, y creando, y esperando...

Como empecé citando algunos fragmentos de Heráclito, voy a terminar esta carta citando otro que viene muy bien con lo que acabo de decir: *Si esperas lo inesperado, lo encontrarás. Porque es difícil y penoso el encontrarlo.*

Luis Felipe Vivanco.
Reina Victoria, 60.
MADRID.

Los dibujos son de Benjamín Palencia.