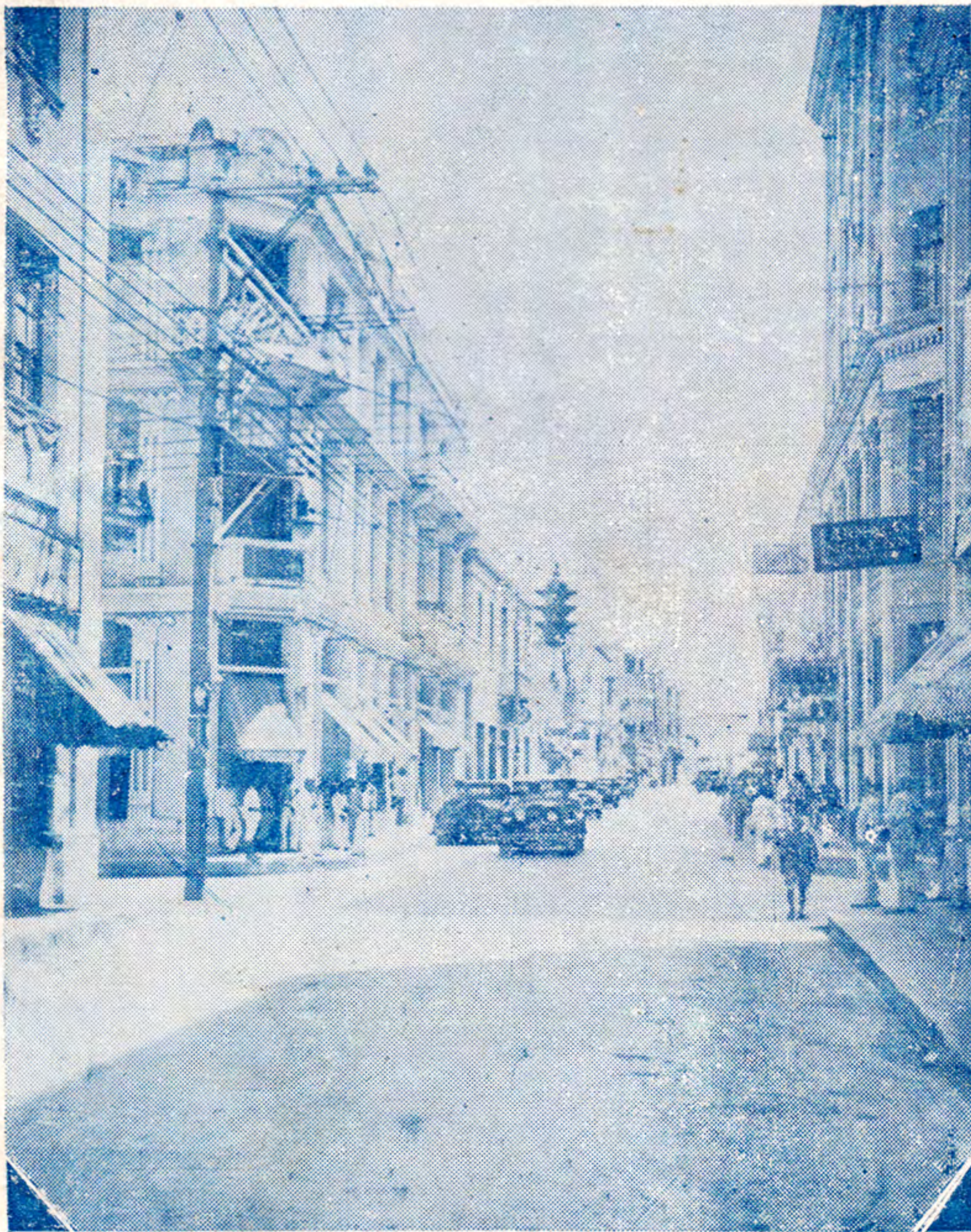


Aparece el 1.º y el 15 de cada mes

Revista Colombiana

Directoras: Laureano Gómez - José de la Vega



Calle de San Blas (Barranquilla)

SUMARIO:

- Laureano Gómez - *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte.*
Carlos Arbeláez Urdaneta - *El Impuesto sobre la renta en Colombia.*
Rafael Núñez - *La Reforma Política.*
Abel Carbonell - *La Quincena Política.*

EL EXPRESIONISMO COMO SINTOMA DE PEREZA E INHABILIDAD EN EL ARTE

Por Laureano Gómez

Según observa Taine, para el concepto de los griegos dos ocupaciones distinguían al hombre del bruto y al griego del bárbaro: el cuidado de los negocios públicos y el estudio de la filosofía. Leyendo el *Theages* y el *Protágoras* de Platón se puede ver la decisión y la alegría con que la juventud perseguía, a través de las nieblas y de la incertidumbre del conocimiento humano y las ásperas encrucijadas de la dialéctica, las briznas de sabiduría que pueden dar a la mente el reposo de la verdad adquirida. Este afán de luces y de perfeccionamiento era llevado armónicamente a todos los órdenes de la vida, que quedaba así noblemente subordinada al servicio de la sabiduría y al cultivo del perfeccionamiento de todas las facultades humanas, tendiente a la realización de un ideal de belleza espiritual y material. Cuéntase que Apeles, habiendo venido a ver a Protógenes, como no lo encontrara no quiso decir su nombre y tomó un pincel y trazó sobre una tabla preparada una línea sinuosa de gran finura. Protógenes, al regreso, cuando vio el trazo, dijo que no podía ser más que de Apeles. Luego tomó la tabla y dibujó en torno de ella otra más airosa y sutil y ordenó que la mostraran al forastero. Al volver Apeles y notar que había sido superado en la finura del rasgo, avergonzado, cortó las dos líneas anteriores con otra que las superaba en elegancia y ligereza. Cuando las vio Protógenes, lleno de admiración, exclamó: «Estoy vencido y voy a reverenciar al maestro.» Esta leyenda muestra la categoría del espíritu griego, que las cosas más triviales de la vida, como el anuncio de una visita, sabía marcarlas con el sello del arte y en el simple trazo de una línea sabía encontrar la manera de dejar la huella de una perfección insuperable.

En apoyo de este punto de vista, Maurice Barrés cita el apotegma de Anaxágoras: «El hombre es más inteligente que los animales, porque tiene manos». En esta circunstancia, el filósofo griego hacía residir la capacidad de imitar y por lo tanto la posibi-

lidad del arte. Mas, después de hecha la cita, el mismo Barrés comenta: «Si ... Pero la sola inteligencia no serviría para nada, si el corazón no estuviera ahí para completarla. El corazón, quiero decir, algo cálido y espontáneo, que desde el fondo del ser viene a mezclar sus resplandores, para colaborar en el esfuerzo de la realización artística.»

Se atribuye a especulaciones meramente literarias la separación de las bellas artes de todas las otras artes humanas y se alega que eso ha traído el desconocimiento del poderoso y alto carácter del arte en general y de su gran papel moral y civilizador. Reinach establece tal separación en los términos siguientes: «La obra de arte difiere, por su carácter esencial, de aquellos otros productos de la actividad humana, que responden únicamente a las exigencias inmediatas de la vida. Fijémonos en un palacio, en una estatua o en un cuadro. El primero podría ser sólo una casa y sin embargo ofrecer un abrigo bien seguro; aquí el elemento artístico está sobreañadido al de utilidad. En una estatua o en un cuadro ésta no existe más que en un sentido remoto; el elemento artístico domina él sólo. Así el elemento artístico, ya vaya unido a la utilidad, ya exista él por sí, es siempre un producto de la actividad humana, pero de una actividad particularmente libre y desinteresada, cuyo fin no es la satisfacción de una necesidad inmediata, sino el despertar en nosotros una emoción viva (la admiración, el placer, la curiosidad y a veces el terror). El arte, en cualquier grado que se manifieste, se nos presenta bajo el doble aspecto de un lujo y de un juego.»

A esta consideración, que no acepta como artísticas sino las obras humanas consagradas al entretenimiento y a la producción del placer estético, se opone otra que aduce un carácter social como perteneciente a la esencia del arte, en todos sus grados. Este criterio rechaza la oposición del arte a las ciencias o de éstas a aquel, sin tener en cuenta que aunque de esencia distinta,

están estrechamente unidos. El arte no puede rechazar a la ciencia. No puede ponerse en contradicción con ella bajo pena de desaparecer. La grandeza de Homero y su inspiración soberana se hubieran hundido en las tinieblas de la antigüedad, si no hubiera resumido todo el saber geográfico, físico, filosófico y político de su tiempo. Las subimes profundidades y las enhiestas cumbres de la teología y la escolástica fueron familiares al Dante y consagran la inmortalidad de su obra. Leonardo asombra sin fatiga la sucesión de las generaciones humanas, no sólo por sus cuadros y dibujos, y por los maltrechos y deteriorados fragmentos de su obra magistral, sino por la hondura y la densidad de sus conocimientos, la audacia de su genio investigador y la firmeza de su pensamiento filosófico. Miguel Angel no nos admira más junto a los mármoles de la capilla de los Médicis, o sobre la plaza de la Señoría, bajo la bóveda de la Sixtina o la cúpula de San Pedro que en la disección de cadáveres en los aposentos de los hospitales o con la lectura de las cartas y sonetos dirigidos a Victoria Colonna, porque su propia vida no fue menos emocionante que su obra. Si resulta arbitrario separar al arte de la vida, distanciario de la ciencia le es nocivo y fatal. A medida que ésta se produce, a ella debe acomodarse el arte, como condición ineludible de supervivencia. Para un concepto orgánico de la actividad inteligente, la producción científica no sólo no es opuesta ni extraña a la elaboración artística, sino que forma algo así como su basamento y su primera materia. Porque el arte es un acto espontáneo; pero las ciencias no son sino las leyes o verosimilitudes que el arte busca y descubre para iluminar su vía en la perenne marcha del trabajo humano. El arte es la actividad competente sometida a reglas descubiertas por la razón, morigeradas por el gusto e iluminadas por el sentimiento y que no está forzosamente limitado a la producción de obras poéticas, musicales o plásticas. Más grandioso concepto es el que lo considera como unido a la actividad de los hombres que viven en sociedad, e influyendo de todas las maneras posibles, sobre la realización de las necesidades y el colmo de las aspiraciones de la raza humana.

Con todo, una sistematización es precisa, y es fuerza concretar a términos más estrechos y menos ambiciosos el estudio del tema. Huyendo a la vaguedad de la generali-

zación, que puede ser exacta, pero que sacrifica la precisión de los vocablos a la necesidad de hallarlos dilatadamente comprensivos, preferimos atenernos a la conocida clasificación adoptada por Taine en sus magistrales lecciones, y que señala en cinco el número de las bellas artes: la poesía, la escultura, la pintura, la arquitectura y la música. El autor citado, considerando de modo especial las tres primeras, anota que tienen un carácter común, porque todas son, en mayor o menor grado, artes de imitación.

Pero esta imitación tiene leyes y reglas que determinan la grandeza del arte o su decadencia y su muerte. La imitación del modelo vivo y de la naturaleza, es la base esencial de un arte genuino; pero esta imitación, por fiel y exacta que se la suponga, no basta para producir la obra artística. Un vaciado en yeso no es una estatua. Una fotografía en colores, no es un cuadro. La obra artística se anula con la intervención de la factura mecánica. Requiere la intervención animadora del espíritu del artista, la depuración que sólo se consigue cuando los elementos artísticos han pasado por el crisol de una sensibilidad humana. Y en el otro extremo de la modalidad artística, si se pierde de vista el modelo vivo y los ojos no están completamente vueltos hacia la naturaleza, el arte degenera y decae hasta hacerse insufrible, y perder toda influencia sobre la sociedad y la vida.

Una demostración de este proceso de decrepitud y de muerte resulta, entre otros muchos casos, de la comparación entre las obras artísticas que nos han legado Pompeya y Ravena. En las ruinas de la primera se ha podido conocer lo que producía el siglo primero. En Ravena, los mosaicos son del siglo VI y datan de los tiempos del emperador Justiniano. Un intervalo de quinientos años muestra el proceso de decadencia y la ruina final del arte, no porque no hubiera imitación, sino porque ésta, mal dirigida, no buscaba el modelo vivo y la naturaleza. Cuando la destrucción de Pompeya, la decadencia estaba iniciada, pero todavía los artistas reproducían las impresiones recibidas de modelos vivos y por eso en la casa del Betti, en las estancias desenterradas y en los patios interiores, pueden verse imágenes de hermosas mujeres danzantes, jóvenes luchadores altivos, graciosos niños en armoniosos juegos, pinturas que los aficionados entendidos copian con igual ad-

miración a la que se observa en los salones de los Uffizi. En cambio los artistas de Rávena quitaron los ojos de la naturaleza y el modelo vivo y se dedicaron a imitar las copias de las copias. Cada generación se alejó más del original. Se olvidó pintar la figura humana. El hombre no se representa más que de pie o sentado, porque las otras posturas parecen extraordinariamente difíciles. Las manos y los pies son rígidos, en una estilización falsa y arbitraria, que solo busca facilidades de ejecución. Lo mismo ocurre con la manera de tratar los paños y ropajes, enteramente convencional y arbitraria, que sustituye el trabajo de la observación directa con el recargo de dorados y colores y la fastuosidad de ornamentos yuxtapuestos, con el ánimo de encubrir la inhabilidad y la pereza del artista. Los personajes ya no recuerdan las personas vivas. O son muñecos inertes, que no sirven como elementos emocionales o documentales, o, en un esfuerzo expresionista de grande inhabilidad, se recurre a procedimientos rudimentarios, como unos ojos abiertos y monstruosos que invaden toda la cara, unas lágrimas del tamaño de huevos de avestruz, una risa monstruosa que corta las fisonomías de oreja a oreja. La comparación entre unas y otras piezas artísticas nos muestra muy a las claras un terrible proceso de descomposición y de muerte, no porque no se imitara, sino porque se imitaba lo que no se debía. En lugar de tener de modelo a la naturaleza, los artistas se copiaban sucesivamente, alejándose cada vez más del modelo vivo y hundiéndose en el trágico abismo de la facilidad, que es mortal para el arte. No es preciso advertir que es mucho más fácil imitar una pintura, que tener un modelo natural.

Se puede tener como regla sin excepciones, que si por un lado la copia servil de la naturaleza embaraza y estorba la obra de arte, por otro la sistematización de las escuelas y el estilizamiento de talleres y factorías consume las esencias artísticas más jugosas y son agotadores como la filoxera para la viña. Si con estas nociones recorremos la historia del arte, y vemos sus sucesivas épocas de gloria, de monotonía y de mortal decadencia, las hallamos explicadas por las costumbres y usos de los artistas contemporáneos e invariablemente podemos encontrar en uno de los extremos anotados la razón íntima de los descaecimien-

tos y en la imitación inteligente, razonable y sentida de la naturaleza la causa de los esplendores y triunfos. Cuando el arte da señales de estancamiento y ruina, por haber caído en el amaneramiento por el empleo de formas convencionales y recetas de fabricación, por el uso y abuso de procedimientos de taller y habilidades del oficio, siempre ha sido el «retorno a la naturaleza» el que se anuncia como inminente necesidad y se manifiesta en el mundo de las formas artísticas como un anhelo sensitivo, un hondo suspiro de descanso de lo convencional, un indicio de convalecencia y la promesa de nueva vida que se yergue sobre las ruinas y despojas del amaneramiento repudiado.

Así aparecen las épocas de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, de alegre trabajo que no deja la huella del esfuerzo penoso, de tranquilo y completo dominio de la línea, las formas y las materias plásticas y pictóricas. Así es el arte libre, lleno de sol, palpitante de vida e impregnado de los efluvios de una tierra fecunda de Sesostris tercero. Así son esos instantes venturosos y únicos que vieron surgir bajo el sol y ante el mar azul y amigo la suprema maravilla del Partenón, la criselefantina majestad de Atenea Partenos y la perfecta, no superada proporcionalidad del Erecteo. En otra hora (el gótico naciente) domina el desdén de la naturaleza y la subsiguiente pesantez y esterilidad del románico. Porque el gótico denota una pujante revivencia del realismo, que extrae de la creación los principios del arte de construir y redescubre en ella la armonía de las formas humanas y el secreto de los paños que las visten. Muchos años después un adolescente que pastorea rebaños, y por ende se halla en inmediato contacto con la naturaleza, traza, en presencia de Cimabue, con una piedra puntiaguda, la silueta de una oveja y es la primera revelación de Giotto. Pero sus discípulos le copiaban a él y pronto perdieron el contacto saludable con la realidad secando a poco andar la savia de la escuela y llenando los muros de los viejos templos de Italia de innumerables frescos que sólo tienen un valor cronológico. Fue necesaria la formidable vuelta hacia el modelo vivo que representó Donatello, que hizo vibrar el bronce y el mármol con palpitaciones iguales a las que imprimía la sangre ardorosa al correr bajo las venas de los ciudadanos de Florencia.

para que surgiera la época prodigiosa del renacimiento, en que Leonardo se lanzaba sobre la anatomía para arrancarle todos los secretos de la constitución humana, pintaba figuras desnudas para cubrirlas después con los vestidos, como se ve en el cuadro sin terminar de la adoración de los pastores, y buscaba por meses y por años en los presidios y en los barrios de maleantes el modelo adecuado para el Iscariote del Cenáculo. En la catedral de Amberes se conserva una maravillosa pintura de su mano, sobre una lápida de mármol, en que está la cabeza del Jesús de la Cena, despojado de la barba. Creyó necesario pintarla primero imberbe, para conocer todas las posibilidades de expresión de los músculos de la cara y sólo cuando el estudio fue completo llevó al muro del refectorio la efigie que había de ser semi-cubierta por la sedosa barba. La biografía de Miguel Angel, está llena, hasta sus sesenta años, de sus constantes esfuerzos de investigación anatómica, de sus pesquisas directas sobre los modelos vivos. Con apasionada e infatigable pertinacia multiplica sus disecciones, ejecuta dibujos innumerables, bocetos y estudios, analiza de continuo su propio corazón en la ingente tarea de expresar la energía militante de que su mente privilegiada estaba plena. Mas ya a los sesenta y siete años, abandona ese inmediato contacto con la realidad y la vida e inmediatamente sus obras se resienten de sequedad y sistematización. Sus frescos de la capilla Paulina, la conversión de San Pablo y la crucifixión de San Pedro, muestran que ya el artista emplea a sabiendas cierto número de formas, que multiplica las actitudes extraordinarias y los escorzos violentos, pero que ha desaparecido mucho de la perfecta verdad de sus primeros cuadros. Este ejemplo, ilustre entre todos, nos muestra el camino que ha conducido siempre a la decadencia del arte.

Cabe ahora preguntar: la época que nos ha tocado vivir es uno de esos momentos felices de claridad, pleno de dominio y de armonía, que señalan las cumbres alcanzadas en la realización estética por la inteligencia del hombre? O por el contrario bajamos el declive de una pendiente de decadencia hacia un trágico abismo de inhabilidad y de ordinariéz, descenso del que no podemos darnos cabal cuenta, perturbados por la algarabía de las trescientas ocas de que hablara el poeta?

Esta pregunta nos la va a contestar un gran ingenio, que ha llenado de admiración al mundo contemporáneo por la extensión de sus conocimientos y hace muy poco tiempo que ha cruzado los umbrales de la muerte. En su caudalosa disquisición sobre la música y la plástica, Osvaldo Spengler dice: «Recorriendo exposiciones, conciertos y teatros, qué vemos? Industriosos artífices y necios tonitruantes, que se dedican a organizar para el mercado cosas harto conocidas ya por superfluas e inútiles. A qué nivel de dignidad interna y externa ha descendido lo que hoy llamamos arte y artistas! En cualquier asamblea general de accionistas o entre los ingenieros de una fábrica cualquiera hallaremos más inteligencia, más gusto, más carácter y aptitud que en toda la pintura y la música de la Europa actual. Siempre ha sucedido que por cada gran artista ha habido cien pequeños artistas superfluos que hacían arte. Pero cuando existía una gran convención y por lo tanto un verdadero arte, esos cien pequeños artistas producían también cosas buenas y podía perdonárseles porque al fin y al cabo, en el conjunto de la tradición, eran como el pavés sobre que el grande se encumbraba. Pero hoy, todos son de esta especie—diez mil trabajando para vivir—cuya necesidad no se comprende; y puede decirse con seguridad que si cerraran hoy todos los institutos de arte, el verdadero arte no sufriría por ello en lo más mínimo. Basta trasladarnos a la Alejandría del año 200 para oír el característico rumor de estética con que una civilización cosmopolita sabe engañarse a sí misma y ocultarse la muerte de su arte. Allí entonces, como hoy en las grandes urbes europeas, presenciamos una carrera abierta tras la ilusión de una evolución artística, de una personalidad, de un «nuevo estilo», de «insospechadas posibilidades»; oímos una abundante charla teórica, vemos pretenciosas actitudes de artistas a la moda, que parecen acróbatas, haciendo juegos malabares con pesas de cartón. Tenemos al literato en lugar del poeta; la indecente farsa del expresionismo organizada por los vendedores como un momento de la historia del arte; el pensamiento, el sentimiento y las formas convertidas en industria. Alejandría tenía también sus dramaturgos de tesis y sus directores de escena que eran preferidos a Sófocles y sus pintores que descubrían nuevas direcciones y embaucaban al

público. Qué es lo que hoy llamamos arte? Una música mendaz, artificioso estruendo de masas instrumentales; una pintura mendaz, llena de efectismos idiotas y exóticos, más propios de carteles de anuncios; una arquitectura mendaz, que cada diez años saquea el tesoro de las formas pretéritas para formar un nuevo estilo; una plástica mendaz, hecha de los robos perpetrados en Asiria, en Egipto o en Méjico. Y sin embargo, el gusto de los mundanos considera esto como la expresión del tiempo actual. Todo lo demás, lo que permanece adicto a los viejos ideales, es deleznable preocupación provinciana.»

Hasta aquí la cita del gran pensador alemán contemporáneo. Sus palabras cargadas de sentido, cómo sirven para designar con exactitud los fenómenos que también se observan entre nosotros!

Porque «la indecente farsa del expresionismo» ha contagiado la América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia. Con el pretexto falso e insincero de buscar mayor intensidad a la expresión, se quiere disimular la ignorancia del dibujo, la carencia del talento de composición, la pobreza de la fantasía, la falta de conocimiento de la técnica, la ausencia de preparación académica, de la investigación y el ejercicio personales, de la maestría de la mano, y la perspicacia subconsciente del ojo, en suma, de cuanto hace al artista dueño y señor de los medios adecuados para exteriorizar la luz divina de la inspiración que ha podido encenderse en su alma.

Para ser pintor expresionista, no se necesita conocer las leyes de la perspectiva aérea, el cánón de la figura humana, los infinitos secretos de la gama cromática, las prodigiosas, siempre nuevas, siempre desconcertantes maravillas de la luz, los misterios del claro-oscuro, los variados recursos de la sombra, las combinaciones inagotables de una paleta rica, valiente, exacta e ingeniosa. Bien pudo Leonardo da Vinci someterse a larguísimo aprendizaje y ensayos. Estos pintores expresionistas no se toman ese trabajo. Buonarrotti perdió su tiempo sobre los cadáveres de los anfiteatros, tratando de sorprender el secreto de los músculos, estudiando los miembros de los cuerpos, con meticulosa paciencia y consagración inagotable. Todo eso es una pérdida, vano esfuerzo, métodos anticuados y obsoletos. Ahora...ahora, estamos en la grande época del expresionismo y los artis-

tas dicen que no quieren dar esas vejeces, sino una **emoción nueva**, una impresión desconocida e inédita. Proclaman que el arte estaba agotado y que con ellos empieza una nueva y venturosa edad. Que no se sabía expresar el sentimiento contemporáneo y ellos han descubierto el maravilloso sistema, sacado de la cantera de una capacidad rústica que pretenden poseer, que no les requiere estudio, ni trabajo, ni preparación, ni fatiga. Todos son genios, según ellos los mayores que la humanidad ha conocido, pero se presentan sin pulimento ni desbaste y así deben ser conocidos y reverenciados. Todas sus obras son maestras. No hacen ensayos, que eso sería indigno de su grandeza. Adonde llegan las puntas de sus pinceles ha tocado la sublimidad. Ay del que no reconozca el número y la marca de la bestia divina. Es un atrasado, un reaccionario del arte, un intonso, un deplorable provinciano.

El verdadero talento, el estudio, las excelsas dotes del alma artística están sustituidas por cierta habilidad para establecer una bulliciosa empresa de elogios, aplausos y clamoreos que desconciertan y extravían la masa ingenua y deficientemente informada, que cree en las osadas afirmaciones de que se ha producido algo nuevo y no se imagina que la simple audacia haya reemplazado al mérito de una manera tan completa. La gritería es imperiosa, implacable, ensordecedora. Abruma a los opositores, anonada a los críticos imparciales, ahoga los reparos, extingue las reservas, desbarata las voces discordantes y no tolera sino el cántico de adulación y la actitud rendida del pasmo y el asombro. Mas no es la primera vez que esto sucede en la historia del arte. Algazaras idénticas se alzaron siempre en las épocas de grande decadencia, para disimular la inhaibilidad e ineptitud de los extenuados artistas. En la corte del Bajo Imperio pululaban los sofistas no menos ululantes, ni imperativos, ni absolutos, ni enfáticos, que ponderaban la decadencia de la musivaria bizantina.

El más conocido de los expresionistas americanos, cuya obra no se cae de las bocas de los ergotistas y sofistas contemporáneos es Diego Rivera, pintor de Méjico. He tenido ante los ojos reproducciones fotográficas de cuadros ejecutados por él. El posible encanto del colorido sin duda se ha escapado a mi observación y mi análisis. Pero la reproducción fotografica, si es cuidadosa, facilita considerablemente el estudio del di-

bujo de los grandes maestros. En las magníficas impresiones hechas recientemente en Italia de la obra de Miguel Angel se puede comprender mejor la portentosa maravilla de dibujo del techo de la Sixtina, que acaso con la contemplación directa del original, vista en el espejo que alarga el locuaz **cicerone**, o en decúbito dorsal sobre uno de los duros bancos de la capilla.

Uno de los cuadros se llama «Figuras de la época moderna» y se anota como existente en el palacio de bellas artes de Méjico. Su descripción es imposible por la baraúnda de los temas y la aglomeración increíble de caras, maquinarias, ruedas, tornillos, lentes, plantas, animales, aeroplanos, máscaras de gases asfixiantes, colosales estatuas simbólicas de un atroz dibujo. El centro lo ocupa la figura de un motorista de tranvía, que con las manos recubiertas con los guantes de trabajo, maneja la palanca reguladora de la corriente eléctrica. Sin conexión alguna salen de allí cuatro a la manera de aspas de molino o de hélices de un avión, con diseños de placas bacteriológicas, cortes de tejidos, células y microorganismos, de los que se ven en los manuales de historia natural. En la parte superior del cuadro se ve el emboque de un gigantesco telescopio, que no tiene ninguna conexión allí con nada de lo descrito; y en la inferior están reproducidos esos dibujos de los cuadros murales que se usan en las clases elementales de botánica para enseñar a los niños las partes de las plantas: raíces, tallos, flores, frutos. Así se ven el maíz, la piña, el tabaco, el cacao, el cactus, etc., todo sin conexión entre sí, ni con el conjunto. Entre las hélices con los dibujos bacteriológicos, más tornillos, dinamos, ruedas, un Lenín, cogiendo las manos de un grupo de figuras exóticas que le rodea, unas descotadas jugadoras de **bridge**, una escena de cabaret, un desfile deportivo etc. A los dos lados de las aspas, unas gigantes lentes vistas de perfil y después un abigarrado conjunto de fisonomías de jóvenes y viejos, mujeres, obreros, estudiantes, máquinas, rayos X, Trotzky, con un periódico, rodeado de varios jefes comunistas, todo mezclado sin orden ni concierto, sin composición, sin perspectiva, sin verosimilitud, sin proporciones, en una palabra, sin arte.

En algunas exposiciones de paidología que visité en Chile y la Argentina pude ver los trabajos que ejecutan en los jardines infantiles los niños de cuatro y cinco años. Les suministran toda clase de diarios ilus-

trados, cromos de específicos, almanaques de propaganda y material gráfico de desecho y unas tijeras con las puntas redondeadas, para que no se hieran. Los niños recortan aquellas figuras y después las pegan con engrudo en unas cenefas o bandas de papel, que luego se colocan a lo largo de los muros de los cuartos de juego de los niños. Naturalmente aquellas cenefas resultan con figuras de la época ultramoderna y como mérito artístico, no les lleva ninguna ventaja el cuadro de Diego Rivera.

Otra obra de este «expresionista» es una gran pintura mural sobre la historia mejicana. Toda la iconografía histórica y simbólica del país está revuelta sobre aquellos lienzos de muro. Como siempre, el esfuerzo de composición es nulo. Es un hacinamiento de caras de retratos, mezcladas con figuras simbólicas de dibujo indigente y con caricaturas de un gusto pésimo y de una ejecución rudimentaria. Las manos, brazos, piernas, torsos tienen escandalosos defectos de dibujo. Sería interminable si intentara anotarlos. Es una regla casi general que no hay una mano dibujada con exactitud; los paños de los hábitos y trajes caen en pliegues que parecen leños, las telas están pintadas de manera convencional, que no tienen nada que ver con la verdadera realidad. Todo el conjunto, abigarrado, exótico, incoherente y sin grandeza muestra los síntomas de la decadencia en grado mucho más grave que los que quedaron impresos en los mosaicos de San Vitale de Rávena.

El arte del bajo imperio llegó a terrible sequedad y aniquilamiento porque los artistas sucesivos se copiaban entre sí, alejándose cada vez más de la naturaleza. Eso pasa con los expresionistas. En uno de los números de la malhadada **Revista de Indias**, esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el ministerio de educación, puede verse que un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del mejicano. Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos. Una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas, que ni por un momento intentan

producir en el espectador una impresión noble y delicada. Naturalmente el coro sofista y pseudo-literario elogia aquellos fantoches a rabiar.

Bien calificado está por Spengler como «indecente farsa» esto del expresionismo. Es una farsa, porque justamente caracteriza al arte pictórico, gloria de la civilización occidental, el haber sabido expresar los más delicados sentimientos; las más nobles, las más sutiles, las más terribles, las más refinadas, las más placenteras y gratas emociones que puede experimentar la naturaleza humana. En las salas del museo de Dresde se ofrece a una admiración sin término ante fervorosos peregrinos del arte, la insuperable expresión de la madre, que puede producir el genio humano, en los trazos soberanos de belleza, de intención, de dulzura, de melancolía, de amor y de incertidumbre de la Madona Sixtina. La sonrisa inimitable, inefable, arrobadora de Monna Lisa, la mirada del cardenal Trivulzio, el continente mayestático, lleno de severidad y de grandeza sobre humana de Julio II, la expresión inenarrable de las manos de Jesús en el cuadro de la Cena, y aquel prodigioso diálogo de otras manos en el lienzo del Denario del Tiziano, el desgarramiento de todos los dolores humanos registrados en los muros de la Sixtina, la sublime elación de la divinidad de la Transfiguración o el terror apocalíptico de la visión de Ezequiel, los fastuosos banquetes del Veronés, el río de vida y de cálida sangre que corre por la formidable producción de Rubens. ¿Cómo enumerar todo lo que el arte ha expresado de soberbia manera, y ha sido sancionado por el pasmo y la admiración sin desfallecimientos de la sucesión de las generaciones de los hombres? Ciertamente hay una desenfadada audacia en la pretensión de disimular con el nombre de expresionismo la carencia de habilidad, maestría y conocimientos pictóricos, cuando justamente ha sido en la expresión, conseguida hasta términos casi milagrosos, donde la cultura occidental ha alcanzado cumbres soberanas, no por el olvido y desdén de los secretos del arte, ni por el desprecio del dibujo, y el desvío de la maestría que sólo se consigue con la incansable perseverancia en el estudio directo de la naturaleza, sino por todo lo contrario. Es risible que se hable de «expresionismo» al presentar los infelices productos de la época contemporánea, olvidando que justamente ha sido el retrato de la gran época de la

pintura el que ha llegado a lo sumo de la expresión posible, tratando la figura humana, como algo lleno de contenido interno, envuelto en una atmósfera saturada de riquísimos tonos, sometido a la perspectiva, armonizado dentro de lejanías espaciales «hecho en sí mismo de pinceladas fugaces, de matices y de luces temblorosas, con el afán divino, tantas veces logrado de fijar sobre la tela, no solo la apariencia física del cuerpo sino la eterna luz del alma» ¿Cómo conseguir mayor fuerza expresiva que la alcanzada por Alberto Durero en su auto-retrato o en la efigie de Hieronymus Holzschuher, que guarda con justo orgullo el museo del emperador Federico? No son nada para los que creen haber encontrado el arte de la expresión las realizaciones logradas por Rembrandt en el retrato del arquitecto, en el hombre del yelmo dorado, en la aguafuerte del burgomaestre de Six o en tantas otras obras inimitables. ¿Y los retratos de Van-Dick que pinta las manos y la frente espiritualizándolas hasta volatilizar la materia, como los que guardan los museos alemanes y holandeses con veneración inextinguible?

Pero más que todo la palabra es falaz, empleada por quienes debieran ser herederos de la cultura pictórica de España, que sobresale en el conjunto del tesoro artístico humano, justamente por su capacidad expresiva, por su sano realismo trascendental, y la extensión de su lenguaje pictórico. Formidable ese Greco, que pinta de dentro a afuera, y halla en su paleta ricas armonías desdobladas en atrevidas coloraciones o sintetizadas en blancos indefinibles, empleados como medios para exteriorizar las almas de los personajes. ¿Y dónde podrían volverse a pintar unos ojos con igual expresión de dolor resignado, de hondísima tristeza, de sufrimiento espiritual desgarrador como los del Cristo del Expolio? Ahí está Velázquez insuperado en la corporeidad y nobleza de su naturalismo, coronando una cima del arte que nadie ha holado después. Murillo, Zurbarán, Rivera, Alonso Cano y Claudio Coello y tantos y tantos y tantos más, que ni siquiera se enumeran por no tratarse de un índice de la historia del arte, están ponderando con sus obras la completa falta de sentido del dictado con que quieren disimular su indigencia los artistas contemporáneos. Es inaudito que individuos que no poseen la técnica, la escuela, el dibujo ni el genio de los grandes maestros digan que

hasta ahora no se ha expresado nada, y que son ellos los que con sus groseros dibujos y su colorido incipiente, vacilante e inhábil, van a expresar las emociones de la época moderna.

¿Cómo puede ser posible que se realice obra atendible precisamente desde el punto de vista de la expresión, cuando no se poseen los medios adecuados para realizar la obra pictórica? En la figura humana, la mirada, el juego de la boca, el porte de la cabeza, las manos, todo es una fuga de sentido delicadísimo que se desprende del cuadro y viene a extasiar al espectador inteli-

gente. ¿Cómo pretender lograr ese resultado cuando se carece de habilidad para reproducir con exactitud, mirada, manos, sonrisa, contracción de los músculos, matices de las actitudes?

El expresionismo es, únicamente, un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de pereza para adquirir la maestría en el dominio de los medios artísticos. Nada de lo que produce, sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada. Ya lo dijo Leonardo en una de sus sentencias tan completas y exactas: «El tiempo no perdona lo que se hace sin su concurso».