

# LA PINTURA DE BENJAMIN PALENCIA

POR

LUIS ROSALES

*A mi amigo Leopoldo Panero, por el padecimiento de haber sido secretario de la Bienal.*

¿Sabéis que la visión artística constituye la historia universal de la mirada? ¿Sabéis que, cada vez que un pintor verdadero «traduce» la realidad que tiene ante los ojos, verifica y resume en su visión la historia universal? ¿Y sabéis, además, que la historia se ensancha cuando el creador le da su pulsación con un latido nuevo? Crear no es otra cosa sino ensanchar un poco la conciencia, o, si se quiere, la realidad de nuestro tiempo. Acrecentar la realidad: ésta es la ley de la creación artística; éste es el caso, entre nosotros, de Benjamín Palencia.

Pero no confiemos demasiado en las palabras, sino en la realidad que representan. Hemos dicho que la visión artística es nada menos que la historia universal de la mirada humana. Quizá convenga, para dar validez a estas palabras, que precisemos en qué consiste el hecho no sólo sorprendente, sino milagroso, que llamamos visión. Comencemos por ello. Cuando nos situamos frente a un mismo paisaje en diversas edades de la vida, advertimos que en cada una de sus contemplaciones hemos tenido una visión distinta de él. Lo que interfiere y modifica la mirada, en este caso, es nuestra historia personal. Cuando a la hora de la muerte, si Dios lo quiere así, contemplemos el rostro de la mujer amada, en su visión resumiremos y colmaremos la historia entera de nuestra vida. Toda visión, por tanto, es el resumen de una historia.

Mas la visión considerada en sí misma, sin referencia alguna a nuestra historia personal, ¿no es también un proceso, es decir, una historia? Para reconstruir este proceso, esta historia de la mirada, volvámonos a situar imaginariamente frente a un paisaje. Mirad con mis palabras. Es un paisaje castellano, con cielo de tormenta, donde un hombre camina. Un hombre es casi nada, casi menos que tierra, casi menos que aire, en la distancia. No constituye todavía lo que suele llamarse un «valor» en técnica pictórica. Diríamos que el paisaje se hace más grande, y *acrecienta su soledad*, precisamente porque hay un hombre en él. Mas, pasado un momento,

sin que sepamos por qué, se ha concentrado nuestra atención sobre su figura. No hemos cambiado de posición y, por tanto, seguimos viendo el mismo ámbito real que antes veíamos. Sin embargo, descubrimos ahora que este labriego es un pequeño mundo. Lleva alforjas. Viste de pana gruesa y cobijadora. Calza abarcas. Anda con una leve declinación hacia el lado derecho, como ahondándose en él, como buscando cimentación sobre el cayado. Y me parece que no debe de ser joven, por una cierta economía natural de esfuerzo y movimiento que tienen sus andares. Comprendo poco a poco que este paisaje solitario y desnudo, que sigo viendo entero, es más pequeño que él. Mas la atención resbala siempre, indeclinablemente, a un nuevo plano de valor. Posteriormente, dentro de aquella misma contemplación, surgen valores nuevos. El adelfar; la casita, que es algo así como una ciega tanteando para encontrar su asiento; las rocas, los caminos, el cielo triste y presidencial. *Comprendo que cuanto más varía es la realidad, más indistinta y desjerarquizada es su presencia ante mis ojos. Comprendo que la mirada no lo puede ver todo de una vez.* La selección de los objetos que constituyen cada una de mis miradas es ya un sistema de valor. Y, en efecto, sin saber cómo, la realidad del paisaje que miro se ha ido ordenando poco a poco. Tan sólo ahora podría decirse que contemplo el paisaje esencialmente. He tenido que suprimir muchas cosas de mi visión real para conseguir que el cielo pueda llegar a ser cielo en mi retina, y el labriego labriego, y el monte monte. Este orden establecido sobre la realidad, esta manera de esencializar lo que sólo es real, constituye el fundamento de la creación artística.

Así, pues, resumamos. Cada uno de los momentos sucesivos de mi contemplación ha cambiado de contenido visual. Mirar es un proceso dentro del cual no hay un *estado* igual a otro, ni una mirada igual a otra, porque la visión anterior de nuestros ojos influye y determina no sólo en la riqueza, sino también en la «atención» de la siguiente. Involuntariamente se va sumando en la mirada la resultante de las miradas anteriores. En consecuencia, toda visión actualizada lleva implícita en sí su propia historia.

Ahora bien: si toda realidad se despliega ante nosotros en un proceso visual continuamente diferenciado, y también si todas y cada una de nuestras representaciones de una misma realidad tienen distinto contenido visual, ¿cuál de ellas es la que debe ser preferida por el pintor?

Para contestar a esta pregunta—que, dicho sea de paso, es la

pregunta decisiva de la creación artística—conviene que indagemos previamente si en el proceso de formación de la mirada humana que hemos descrito anteriormente no existe un orden, una ley. Sin levantar demasiado la voz, quisiéramos adelantar que, en efecto, la sucesiva diferenciación de la mirada en el proceso visual no es arbitraria. Su gradación se encuentra en cierto modo determinada, y a demostrarlo van a tender nuestras palabras.

Frente a la variedad del arte nuevo, nos encontramos frecuentemente desorientados. Comprendemos que la pintura «busca» algo, y que lo busca heroicamente a ciegas. Sabemos cuánta renuncia-ción y cuánto sacrificio de posiciones «logradas y seguras» representa esa búsqueda. Sabemos cuánto esfuerzo, cuánta dedicación e inteligencia se necesita para ello. Pero sabemos también, no hay que olvidarlo, que toda búsqueda se justifica por su «logro», que todo «logro» se justifica por su valor, y todo valor, por su sentido, por su fin. Como suele ocurrir en cualquier época radicalmente innovadora—la nuestra, desde luego, lo es, y en grado importantísimo—, nos son más evidentes los *logros* que los fines. Valoramos, sin acabarlos de comprender, a muchos de los artistas, verdaderamente geniales, que representan la pintura moderna. Es natural que así suceda, pero también es natural que la crítica se esfuerce en encontrar aquellas leyes que intenten conciliar la evidencia del logro artístico de la pintura actual con la indeterminación, entre problemática y contradictoria, de sus fines.

Nosotros creemos que el proceso sorprendente y maravilloso del arte nuevo no puede ser arbitrario. Así, pues, es forzoso encontrarle sus leyes. De manera tímidamente propositiva, vamos nosotros a esbozar uno de los principios que juzgamos interesantes para la comprensión del proceso que ha seguido recientemente la pintura. Si examinamos atentamente este proceso, tan confuso ante un examen superficial, nos parece encontrar en él como una ley de crecimiento orgánico. Es la siguiente: *el proceso evolutivo de la pintura de nuestro siglo es el mismo proceso que sigue en su organización psicopsicológica la mirada del hombre*. En caso de ser cierta esta ley, fuerza será conceder que el proceso de la pintura moderna no sólo es necesario, sino también orgánico. Frente al manierismo de la pintura tradicional, que seguía considerando la *visión* como una resultante abstracta y no como una viva y actualizada percepción, la operación de la pintura moderna consistió en dar un corte transversal en el proceso de la mirada y considerar como valor en sí, como finalidad independiente, la representación

visual así obtenida, desligándola de sus momentos anteriores y posteriores. Con ello vivificaron la visión plástica del mundo, y la pusieron más en contacto con lo real, pero dividieron, por así decirlo, la visión, desuniendo sus elementos integradores. Si para representar la madera de un tronco dibujamos aisladamente sus capas corticales, no lograremos nunca representar plásticamente la madera. Lo que llamamos tronco no se puede sustantivar sobre ninguna de sus capas; lo que llamamos tronco es un ser vivo. Por esta razón, el público y la crítica-público, que es bastante peor, se encuentran como desorientados en la Bienal. Tenemos que decir que son cosas distintas que su actitud sea irrazonable y que no tenga fundamento. Cuando el público siente que no comprende, tiene motivo, y no razón. No puede comprender lo que allí encuentra; *no puede comprender que le hayan desunido el mirar de sus ojos.*

Veamos ahora en qué consiste el proceso de formación de la mirada y cuál fué su influencia sobre el arte de nuestro tiempo. El proceso de la mirada se compone de diversos estratos, que componen conjuntamente, y por su mutuo condicionamiento, el hecho milagroso de la visión. Estos estratos—nos referimos, naturalmente, sólo a los decisivos—, son los siguientes: 1.º La mirada totalizadora. 2.º La mirada analítica. 3.º La mirada descriptiva; y 4.º La mirada esencializadora.

Aunque quemándonos los pies, preciso es destacar algo más pormenorizadamente en qué consiste la distinción de estos estratos y cuál ha sido su función descubridora y bautismal en la pintura.

1.º *La mirada totalizadora.*—Cuando contemplamos un paisaje, lo primero que inmediatamente vemos de él es su totalidad. Separar unas cosas de otras es tarea tan difícil, que la cultura humana ha tardado miles de años en realizarla. Dentro del mundo mítico las cosas tienden a confundirse. Aun el hombre actual sólo percibe distintamente aquellas realidades que le son conocidas. Este contacto inmediato de la mirada del hombre con *lo total* excluye la posible consideración diferenciada de todos los elementos de un paisaje. Podría decirse que en el primer momento que constituye nuestra mirada, no solamente no valoramos sus elementos, sino también que estamos ciegos frente a ellos. Ni el árbol, ni el labriego, ni el adelfar, ni el monte, *están allí*, en el mirar de nuestros ojos. Tanto unos como otros no están siendo sino una sola cosa: su relación al *todo*. Añadiremos que este todo tiene tan sólo dos valores: forma y color. Pero téngase en cuenta que ambos—forma y color—distan mucho de ser abstracciones; no pueden serlo *todavía*; es más, constituyen las únicas realidades concretas

que, en este instante de la visión, están presentes a nuestros ojos. Ha habido artistas que han escogido este *momento manantial* de la mirada humana, para fijarlo definitivamente en su visión artística del mundo. Cuando un orbe pictórico se constituye, no atendiendo al proceso completo de la mirada, sino tan sólo a este primer momento, a este primer estrato de la *mirada totalizadora*, su resultante será un arte primitivo, mítico, lírico e ingenuo. En el arte actual su representación más acabada es la pintura de Juan Miró.

2.º *La mirada caracterizadora*.—Mas la mirada resbala siempre, indeclinablemente, a un nuevo plano de valor. No se puede fijar sin inmovilizarse, sin hacerse exterior y paralítica. La mirada está viva cuando sigue y concluye aquel proceso que es su historia. El segundo de sus estratos constitutivos es aquel en que cada uno de los distintos elementos de un paisaje cobra primero autonomía, para después hacerse independientes entre sí. Podría decirse que en este instante de la visión, el árbol no se arraiga al suelo, no da sombra ni fruto, no pertenece a la mirada que lo mira, ni siquiera al paisaje en que está. El contemplador sólo ve el árbol solo, bajo el imperativo del color y la forma. Pero la forma plástica tiene una doble vertiente: puede apuntar hacia su gesto; puede apuntar, también, hacia su esquema. Analicemos ambas.

Después de percibir el todo, lo primero que percibimos es el *gesto* de lo real. Pero este gesto pictórico no sólo es «movimiento», es decir, forma, sino también «carácter». Y el carácter es como el alma, es decir, es el principio vivificante de las personas y las cosas. Es la expresión del ser en cuanto vivo; es el resumen de la historia de un ser. Recordamos que la forma de esta boca, de esta garganta o de este trigo es semejante a la de todas las demás. Es cierto que hay algo en ellas que las identifica; plásticamente es el esquema de su forma ideal. Pero también es cierto que hay algo en ellas que las distingue, que las hace ser vivas, y, como tales, vivientemente irrepetibles, únicas. *La unicidad de un rostro o un paisaje descansa en su expresión. Y la expresión es justamente aquel valor que identifica algo consigo mismo*. Cuando el mundo pictórico se constituye sobre el carácter, da como resultante un arte humano, inmediato, poético e ingenuo. Su representación más acabada es la pintura de Rouault. Cuando lo que llamamos expresión se degrada en anécdota—aun el mismo color, si se violenta, *puede llegar a hacerse anécdota*—, su resultante es la pintura mexicana: Siqueiros y Ribera, no Tamayo.

La otra vertiente de la mirada analítica es la que busca la

*identidad* y no la *unicidad* de lo real. Este árbol, este labriego y este monte que tengo ante los ojos no son iguales con el atardecer o con el alba. Esta rosa, es la rosa. Cuando el artista busca la identidad formal que hay en todas las rosas, ha de encontrar en ellas aquel valor invariable, aquel esquema ideal, donde la forma y el color de las rosas se verifican como valor. Cuando un mundo pictórico se fundamenta sobre la percepción de la *identidad*, su resultante es un tipo de arte donde la intuición cede paso a la idea; un arte cultural, agónico, inteligible, ya casi en la pendiente de lo abstracto, cuyos representantes máximos en el mundo actual son Seurat, Picasso y Braque.

3.º Pero tanto la percepción del *todo* como la percepción de la *unicidad* o de la *identidad* de los seres reales es tarea singular, ardua y principalísima. No a muchos, sino tan sólo a los afortunados entre los pintores actuales, fué concedido alcanzar estas cimas. El primero de los momentos de la visión pictórica, que no parece, siéndolo, un corte transversal en la mirada, es aquel que ahora tratamos de analizar. Este tercer estrato totaliza, sólo *aditiva* y *descriptivamente*, los elementos de la visión. Forzando algo las cosas, podría decirse que es la visión normal; y, por serlo, se constituye en la manera de ver el mundo, resignada y anónima, del artista gregario. Está cualificada por el hecho de que la visión artística del mundo coincida con la visión vulgar. El artista no lleva de la mano a su público; marcha a la rastra de él. «¿Adónde va Vicente?» «Adonde va la gente.» No trata, pues, Vicente de identificarse expresivamente consigo mismo: su obra, pues, no será artística ni auténtica. La explicación de este error pienso que es la siguiente: En la contemplación de un paisaje no deben confundirse *el todo* con *la suma* de sus elementos integradores. El todo es un valor artístico; la mera suma de sus elementos es tan sólo un inventario sin valor. Igual ocurre con la función estética de los restantes momentos que llevamos analizados del proceso de la visión. La cosa en sí—bien nos refirmamos a la percepción de la forma absoluta o a la expresión caracterizadora—tiene siempre un valor. En cambio, la imitación de los objetos y los seres reales no tiene más valor que aquel que unos y otros puedan tener para su dueño. Por ello, el retrato es algo así como un seguro de vida para el pintor, pues además de su valor artístico, es decir, de su logro, tiene siempre un valor usuario y sentimental. El pintor descriptivo o imitativo no crea, inventaria. Es algo así como un notario que legaliza la realidad dentro del mundo de la pintu-

ra. Y el mundo pictórico que se constituye sobre este corte transversal en el proceso de la visión que venimos llamando *mirada descriptiva*, tiene una resultante procesal, fantasmagórica y desjerarquizada, en la cual ha perdido la realidad aquel su estar riendo, y viviendo, y creándose todavía, en las manos de Dios Nuestro Señor. Una casa pintada en un papel, si tan sólo ha intentado el pintor copiar su realidad, tiene la misma vida inane que el pez tiene en la arena. La descripción, si es verdadera descripción, no puede establecerse sobre un orden de amor que, de modo forzoso, tiene que ser valorativo. La descripción no tiene sentido de realidad, sino sentido de aparenzialidad, como diría Unamuno. Innecesario es decir que son innumerables los maestros en este tipo de pintura. Y para conocerlos añadiremos que se distinguen de los pintores verdaderos en que suelen ganar dinero en los comienzos de su carrera artística, para dejar de ganarlo hacia el momento que pudiéramos llamar, de manera vagamente aproximativa, su madurez.

4.º *La mirada esencializadora*.—Hemos llegado al último peldaño de la mirada humana. Para llegar a ser perfecto, el proceso de la visión debe cerrarse sobre sí mismo. En esta última fase, lo que busca nuestra mirada, justamente, es encontrar su propia síntesis. Advertiremos de pasada que, como sólo se puede sintetizar lo previamente conocido, era preciso, para lograr tal síntesis, inventariar la realidad de manera pormenorizada y no valorativa, es decir, de manera necesaria y no estética. Así, pues, es ahora, desde esta nueva fase, cuando podemos valorar, por su necesidad, el estrato anterior de la visión. Y ¿en qué consiste esta síntesis, esta función final, resolutive, de la mirada esencializadora?

Volvamos a situarnos imaginariamente frente al paisaje de nuestro ejemplo. No es lo importante que la casa, el adelfar y el labriego se encuentren donde están. Lo importante es descubrir la *relación* que hay entre ellos. Así, pues, esencializar nuestra visión es, simplemente, descubrir la relación de valor existente entre sus elementos integradores. El detalle pequeño—en este caso el caminante, la nube, la casita—debe servir no para distraer, sino más bien para aumentar la soledad de la tierra y el cielo. Téngase en cuenta que, en todo cuadro bien compuesto, la jerarquía de valor sólo se logra sacrificando unos efectos pictóricos a otros, para que resplandezca la unidad del conjunto. No se trata, por tanto, de copiar un paisaje, sino más bien de descubrir entre sus elementos un cierto tipo de relación. La síntesis artística es justamente aquella que pone de relieve no sólo la *coincidencia* real entre los ele-

mentos de un paisaje, sino, ante todo y sobre todo, su hermandad y armonía. Descubrir este nexo de unión filial que tiene todo lo creado es la razón de ser del arte. Por tanto, lo que buscamos en la realidad no es tanto una presencia como un descubrimiento. Y, por serlo, decimos que el artista no copia, ni perfecciona, sino más bien ensancha y acrecienta la realidad. No la imita, porque la coincidencia real entre los complejísimos elementos que integran un paisaje no puede coincidir exactamente con su armonía. Son cosas bien distintas presencia y armonía. Por ello es necesario que el artista depure su visión, no sólo eliminando lo anecdótico, no sólo valorando lo pictórico, sino también fundiendo y armonizando aquellos elementos ya jerarquizados, selectos, sobre los cuales ha de constituirse su representación.

Y ¿en qué consiste esta función de la mirada, que busca la armonía entre sus elementos sin hacerles perder su distinción? Es indudable, por ejemplo, que entre el cielo y el suelo de un paisaje existe una materia real, y, por tanto, un valor pictórico, en grave modo disidente. La función de la mirada esencializadora no es describir esta contradicción, sino más bien atenuarla; hacer que el cielo se parezca algo al suelo; fundir, en cierto modo, su distinción, armonizándola. Esto es: subrayar la diversidad en la unidad, que decía el canon clásico; descubrir la hermandad de las cosas, que añadimos nosotros. Porque es bien cierto que no hay dos realidades tan distintas que no se puedan anudar en un punto; no hay dos seres humanos tan distintos que no exista como un puente entre ellos, como un nudo de intersección posible y radical entre sus almas. Descubrir la hermandad de lo creado es el sentido de la mirada esencializadora; es la suprema de las *relaciones* que todo auténtico pintor trata de establecer entre las cosas. Con ella cierra el ciclo de la mirada humana su propia perfección. El mundo artístico que se ha constituido sobre ella tiene una resultante perfecta y transformadora, donde las cosas, sin perder su identidad ni tampoco su unicidad, encuentran la armonía. Los más puros representantes de esta pintura en el mundo moderno son Cézanne, Van Gogh y Benjamín Palencia.

Esta es la condición más elevadamente representativa de la pintura que tratábamos de estudiar; pero quizá convenga ahora analizarla en su estructura misma, es decir, en su técnica. Mas no conviene que nos dejemos llevar por las palabras. Generalmente se confunden oficio y técnica, y a causa de ello suele desvalorarse la importancia de la técnica artística. Creo, sin embargo, que la téc-

nica es la expresión misma de la personalidad, y, por tanto, que no hay valor más eficaz que ella para tratar de comprender la importancia y aun el sentido de cualquier obra artística. Pongamos manos a la obra, tratando de precisar, o al menos de aclarar, su distinción. El oficio consiste en aquel saber manual, casi de artesanía, mediante el cual tratamos de resolver y realizar los problemas *de hecho* que la técnica nos plantea. El *oficio es un modo de hacer, no es un hacer artístico*. Supongamos, por ejemplo, que hay un pintor que no dibuja bien las manos. Esto es cuestión de oficio, mas no de personalidad o de invención creadora. La técnica, en cambio, consiste en un saber artístico, mediante el cual resolvemos los problemas que nos plantea la personalidad. No es lo mismo, ni mucho menos, aquel saber que nos sirve para poder realizar una intuición, que aquel otro saber que tan sólo nos sirve para pintar una mesa o un pie. La técnica no es un modo de hacer, *sino un hacer posible algo*, y, por tanto, es un hacer artístico y creador. La técnica es la única manera de expresarse formalmente que tiene la personalidad creadora, es decir, es algo así como *un primer lenguaje plástico*.

Pocos artistas actuales son dueños de una técnica tan obradora como la de Palencia. Por ello, y únicamente a causa de ello, es pintor de obra amplia. Veamos, pues, alguna de las soluciones técnicoexpresivas que da Palencia a su intuición formal. La dificultad suprema en todo paisajista—y Palencia, entre otras muchas cosas, es pintor de paisajes—estriba en la creación o, mejor dicho, en la invención de la perspectiva. El cuadro es un paisaje de dos dimensiones, y es forzoso *mentir* en él la perspectiva. Siento tener que repetir cosas triviales y sabidas; pero para llegar a un sitio es preciso partir de algún lugar; generalmente de aquel lugar en donde todos nos encontramos. Esta falsa o mentida perspectiva se ha venido logrando tradicionalmente por el sombreado y el claroscuro. Mas la pintura moderna ha renunciado a utilizar estos recursos. La razón es profunda y sencilla: la utilización del claroscuro resta eficacia expresiva al color; lo contradice, y el color es el valor esencial, o al menos uno de los valores esenciales que, a partir del impresionismo, ha descubierto la pintura. Desde entonces empezó a ser preciso *pintar desde* el color, desde el desnudo del color sustancial. El claroscuro aniquilaba sus posibilidades constructivas. Para crear la perspectiva sin mentirla, esto es, *sin añadirla* artificialmente a un cuadro, fué preciso sustituir el claroscuro por otra técnica pictórica más armónica y esencial. El crea-

dor de esta técnica—creo recordar que fué Seurat—le dió nombre de pila, porque lo quiso Dios, y desde entonces fué llamada «contraste simultáneo». Su función técnica es la siguiente: los colores más claros y violentos se adelantan del cuadro a la retina; los colores mezclados y oscuros se asordan y retiran hacia el fondo del lienzo. El contraste o desnivel que hay entre ellos constituye una verdadera perspectiva; pero esta perspectiva no está sobreañadida, no se miente, es artística y natural, pues nace desde el color y, por tanto, nace en las cosas mismas. Es una relación visual que hay entre ellas. No es preciso alterarlas ni sombrearlas para lograr establecer un orden esencial entre los elementos del paisaje. Con ello, el mundo artístico sigue obedeciendo al orden propio de la creación divina, no al artificio de la invención humana. En esta perspectiva, las cosas *acrecientan su realidad*.

La pintura de Benjamín Palencia sigue en este caso la mejor tradición, es decir, la tradición de los mejores. En él se crea, por el contraste simultáneo, la perspectiva que hemos llamado natural, la perspectiva en que las propias cosas se sitúan a sí mismas por el color. Los amarillos residen en la luz y nos la acercan, nos la descansan en los ojos. Los azules se alejan, determinan su propia lejanía, como escolarizados hacia el fondo, hacia el cielo. Las cosas *no son azules*, ni amarillas, ni malvas: *son solamente lo que les hace ser la luz*, lo que les hace ser la mirada de Dios, que las baña y recrea. Desde la luz del cuadro se establece su orden; desde el mirar de Dios nos ordenamos también los hombres y nos constituimos hacia El. La luz no es sólo un accidente dentro del cuadro: es como un vínculo donde todo se ordena hacia su ser. El orden plástico del mundo consiste en su situación filial de cercanía, de transparencia, a la mirada donde reside. Y en la alegre y nativa pintura de Palencia, la situación de cercanía de las cosas creadas depende de la luz. Llamamos luz a la mirada de las cosas acercándose al hombre. Llamamos luz a la mirada que Dios ha puesto en ellas, en las cosas, para decirlas declarando la comunión de su hermandad. Esta es la afortunada, la más unívoca resultante de la mirada esencializadora: conocer el *valor unitivo*, no descriptivo, ni anecdótico, de la luz.

Pero esta *perspectiva natural* de la pintura, que se organiza desde el color, tiene dentro de la técnica que analizamos un aspecto singularísimo y personal. Sobre la invención creadora, y no sobre el oficio, se fundamenta. Mas para valorar su aportación preciso es que nos detengamos un momento sobre un aspecto humilde

y casi indiferente de la técnica artística: la materia pictórica. Llámese así a la manera personal—más gruesa, menos gruesa—de empastar el color, o, si se quiere, a la manera de «decirlo», a la manera de dejar el color sobre el lienzo. A poco que observéis esta pintura advertiréis que la manera es gruesa, táctil y relevante. Parece una materia natural, es decir, sin trabajo, sin tratamiento, sin «adorno». No está en el cuadro: surge de él. Mira, tocándonos los ojos. Parece adelantarse hacia la búsqueda de la retina. Este adelantamiento con que nos toca es su manera de estar y de existir. En efecto, la materia pictórica de Benjamín Palencia parece justificarse únicamente por su hermandad táctil con la mirada, por su manera de aproximarse hacia nosotros, de convivirnos, de convertirse en algo nuestro. Desde ella, tan humilde, se organiza de nuevo toda la perspectiva. Desde aquella entidad de su relieve, algunas cosas en estos cuadros están más próximas, más juntas con nosotros. Otras se hacen más tácticas, más planas, por la sola delgadez de su capa pictórica. Otras, en cambio, son más lejanas que reales, como indecisas entre ser y no ser, cuando la espátula adelgaza hacia la transparencia su materia. ¿No recordáis el último de sus cuadros de eras? ¿No lo habéis visto aún? Mirad con mis palabras. Mirad el cántaro para la sed del hombre; mirad el trigo polvoriento; los bueyes, tardos y naturales; las gavillas y la distribuída quemazón del sudor. Hay en alguna parte un yugo desuncido. Las tardes, las distancias, son más cortas que ayer. La luz es como un látigo en el aire. Los hombres nacen y vuelven a nacer en el trabajo. Allá, en el fondo de la era, hay un caballo. Es rojo. Su color es tan plano, se ha ahondado tanto, que semeja una idea. Su valor se precisa, caritativamente, en la mirada que lo ve. Quiero decir que el color se encuentra en el caballo; pero se encuentra como vacío. Es una idea de color más que un color. Adelgazando con un recio contraste la materia pictórica, se pudo resolver este milagro de la forma vacía, de la forma viviente, que ante el ojo del hombre va transformándose en idea, va dejando de ser ensimismadamente natural.

Y ahora sigamos adelante en la contemplación, puesto que la alegría nos lleva de la mano. Hablemos del dibujo. Pero no os representéis esta palabra de una manera rígida, enseñada; sería desvanecer su contenido. Yo quisiera deciros que no es lo mismo un dibujo constructivo que un dibujo formalista o formal. El dibujo de Benjamín Palencia es constructivo. No sirve para aislar la forma, sino más bien para encarnarla. No es un dibujo de fuera aden-

tro, como el de Botticelli, sino de dentro afuera, como el de Van Gogh. No constriñe la forma: la libera. Degas decía que «el dibujo no es la forma, sino la manera de ver la forma». Permittedme que os diga que esta frase, aún siendo afortunada, no es verdad. En la pintura de Palencia, *el dibujo es la forma, o, si se quiere, la nititud formal*. En muchos de sus cuadros no encontraréis jamás un trazo negro, ministerial y delimitativo. Diríase que sus troncos, sus hojas y sus ramas, no necesitan del dibujo para acentuar su nitidez. Las rocas, las montañas, es decir, la naturaleza gravitante, sí lo tienen a veces. En otras ocasiones, las diferencias reales, las diferencias de las cosas, se encuentran definidas en los distintos planos del color. Cuando decimos que *el dibujo es la forma, la nititud formal*, queda implícita en nuestra afirmación que hay dos clases de formas. La forma plástica, por ejemplo, tiene una nititud; pero no tiene un perfil, un dibujo. La forma estilizada, sí lo tiene. Esta aventura de lo formal—de lo que, siendo neto, empieza a ser contiguo, ilimitado—, esta confusión entre la forma estilizada y la forma plástica—¿no habéis visto que en la escultura abstracta no hay perfiles?—es uno de los más contumaces errores de la enseñanza académica, es decir, de la mirada descriptiva. La forma plástica carece de perfil porque tiene esqueleto, tiene la forma de su esqueleto. No se dibuja, se construye. No es inventada, es natural. Si a este sentido neto de la forma damos también el nombre de dibujo, aclararemos que a este dibujo no se le ve la piel, sino los huesos. El dibujo artístico y epidérmico es un aislante de la forma; la reseca, *la muere*. Escinde artificialmente la inmediata contigüidad de lo real. Mas nosotros sabemos que el dibujo no puede separar lo que Dios quiso unir. Sabemos que al mirar un paisaje contemplamos una unidad total, indivisible, tan interiormente trabada como lo pueda estar una misma palabra, una palabra sola. Para entendernos y comprender su mensaje no es necesario desunir sus letras, sino más bien reunir las. El dibujo constructivo es aquel que las intenta reunir, es decir, *situárlas desde su propio dentro*, desde su forma plástica, armonizando su distinción.

Me interesa añadir que esta manera de dibujar, de construir, de Benjamín Palencia, es muy distinta de la de los maestros del arte nuevo. Hoy por hoy, su dibujo es uno de los más esencializados y constructivos que conocemos. Y para no dejar nuestras palabras a fianza de crédito, vamos a precisar en qué consiste su distinción.

La forma plástica, en Benjamín Palencia, se construye desde el

color. Esta alianza constructiva del color y la forma, en cierto modo, es un descubrimiento suyo. Y como no me gusta hacer afirmaciones gratuitas, voy a tomar pie en el impresionismo para verificarlas. La fórmula impresionista se puede reducir a estas palabras: *cambia la luz y cambia todo*. Pero la consecuencia de esta ley también es clara. Igual que el claroscuro contradice el color, el color contradice la forma. El color no se puede residenciar sobre las cosas. No pertenece a ellas. Descansa en nuestros ojos y es un don que hace a la realidad nuestra mirada. Las cosas, pues, no son anaranjadas, ni violetas, ni diáfanas, ni oscuras. Son tan sólo una «forma» expectante, esperanzada por la luz. Cuando los ojos las contemplan, las «decimos» mirándolas, esto es, decimos que son verdes, o anaranjadas, o atardecidas. Lo decimos nosotros, y ellas lo «son» porque Dios quiso que su ser fuese caritativamente así. Estos toros son calmos y rosados; esta montaña es malva. Como dice Palencia, el color nace del corazón. El color es el duende o, si se quiere, el ángel de un paisaje. Se encuentra en él como una *imposición*, como una investidura de las cosas, en la cual se armonizan. Decir color es decir armonía y aludir a hermandad. Por ello es el color el elemento variable; la forma, el elemento fijo de un paisaje. ¿Cómo se puede aunar su distinción? Si la luz es el vínculo que une la realidad; si la forma es la expresión de la diversidad de lo real, el color es el vínculo donde se verifica la hermandad de las cosas. El color es el medio expresivo que, a partir del impresionismo, ha puesto a la pintura en libertad.

Esta liberación por el color fué uno de los más importantes descubrimientos impresionistas. Puso el arte de la pintura bajo el primado del color. Repitamos su fórmula: *cambia la luz y cambia todo*. Esto es, la *forma* pierde su indeclinable esclavitud individualista, y es una forma en libertad. Las cosas no son entes, son seres. Se abrazan y se adentran las unas en las otras, queriéndose hacia el prójimo, buscándose a sí mismas en la contigüidad de lo creado, soñando armonizarse en su hermandad. Quizá este deseo fué sólo un sueño. Pero fué, como dijo el poeta, un *sueño donde hay luz*. Esta nube repite su presencia, dando sombra al camino. Esta piedra declina hacia ser cruz. Este trigal es igual que un temblor, que un estremecimiento en la garganta del paisaje. Cuando las formas o las cosas se encuentran sobre sí mismas, estantes, individuales y concentradas, son como huérfanas de algo. No tienen vida próxima, esto es, no tienen vida propia. Se desraizan de los ojos. *Se concluyen, estando*. Este es el límite y el heroísmo de la pintura abstracta.

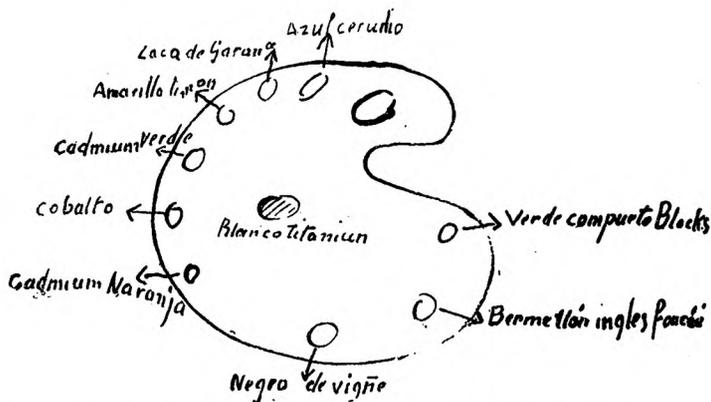
Para expresar técnicamente esta hermandad de lo creado, la pintura impresionista se valió del «pasaje». Volvamos a insistir sobre la diferencia entre la técnica y el oficio pictóricos. El «pasaje» es una técnica creadora, es decir, es una técnica de la invención. Consiste en haber comprendido que la mera contigüidad de las cosas reales hace que se influyan, que se valoren, que se penetren mutuamente. Este sembrado es más oscuro que este otro. Pero esta diferencia se *hace distinta* en su límite extremo, no en su contigüidad. Lo que está junto, en el cuadro y en la naturaleza, pertenece a una misma unidad de valor. Lo que está junto, forma un todo. Quedan así las cosas, en la pintura impresionista, como fundidas y traspasadas unas en otras por la hermandad de su color. Porque el color es solidario, no puede rebelarse, no puede unirse a otro color sino *indistintamente*. Mirando el arco iris no podemos decir: aquí termina lo verde y empieza lo amarillo. El color no se define sino en su transparencia a lo inmediato. Su estar es sólo un modo de convivencia. Su vida es un acercamiento, un devenir, una proximidad donde descansa. Los colores no son solos, son prójimos.

Lo que André Lothe llama «pasaje», creo que debiera traducirse en español por la palabra *fundido*. La encuentro más categórica y expresiva. En rigor, este *pasar* de unas cosas en otras, esta hermandad—recuérdese a Monet—, es verdaderamente una fusión. En la policromía de un cuadro impresionista todo se funde y se confunde hacia la indistinción del valor inmediato. Juzgo inútil decir que esta invención, que ha puesto en libertad a la pintura y ha dado origen a la creación del arte nuevo, tiene una grave limitación. Ya los mismos impresionistas la conocieron. Sacrifica la forma. Las cosas pierden su identidad. Se esfuman, se disuelven en una niebla armónica y policroma. El principio armonizador prevalece en el cuadro sobre el sentido constructivo. Porque el color, repitámoslo, contradice la forma. La forma es siempre suficiente en sí misma, diversiva, estatal. El color es indistinto, unitario, expresivo y armonizador. Las cosas son, para el pintor, color y forma; pero *las cosas son estando*. Y su manera de estar se traduce en presencia, y su presencia en forma, y su forma en figura indeclinable y sustancial. En la pintura de Palencia, por influencia del cubismo, se ha conseguido resolver esta contradicción. La forma plástica es constructiva. No sacrifica nada. Esencializa, a un tiempo mismo, la forma y el color. Si observáis atentamente cualquiera de sus cuadros, veréis que en ellos la forma plástica nace desde el color.

Es más : podría decirse que las formas en ellos no están coloreadas ; son color. Es decir, que la nitidez del color es su dibujo mismo. No tienen otro dibujo. En sus cuadros nunca se funden dos colores ; se influyen tan sólo. De aquí procede la fuerza singular de los paisajes de Benjamín Palencia. La forma plástica, constructiva, conserva íntegra toda su validez ; el color no ha perdido, no ha rebajado la máxima amplitud de su fuerza expresiva ; la luz es la real ordenación del cuadro ; las cosas se encuentran individualizadas con absoluta nitidez ; el color armoniza las cosas y modela la luz.

Esta invención del color constructivo es uno de sus descubrimientos esenciales. Así, pues, conviene que insistamos en él desde vertiente nueva. Generalmente, la crítica artística da el nombre de perspectiva a la sensación de profundidad que nos sugiere un cuadro. Nosotros vamos a hablar ahora de otra manera de ver la perspectiva. Frente a la horizontal hay una perspectiva vertical. Las cosas, como decía el maestro D'Ors, pesan o vuelan, se ciernen o gravitan. Y añadimos nosotros : son fijas o son móviles. Toda inmovilización o pesantez formal tiende a la tierra. Toda agilitación o ingravidez formal tiende hacia el cielo. En la pintura, lo

Paleta de colores de B. Palencia



que se aquieta, pesa ; lo que se mueve, sube. La mera inestabilidad, la indecisión formal, es como un vuelo. En la pintura de Benjamín Palencia logra esta ley su cumplimiento. Como todas sus leyes, ésta también se verifica desde el color. Los colores radiantes y claros, suben ; los colores agrisados y oscuros, pesan. Con sabia pulcritud, midiendo su función, es manejada la paleta por Benja-

mín Palencia. Los colores oscuros componen aquel término de su pintura que pudiéramos llamar naturaleza gravitante. Los amarillos, los azules, los verdes, componen aquel término de su pintura que pudiéramos llamar naturaleza aligera o alada. Para subrayar más aún este quietismo de los grises, veréis que tierras, piedras, montes, se encuentran en sus cuadros delimitados, casi agobiados, por un trazo dibujístico negro y ministerial. No conviene que suban, y el dibujo, como un corsé, los ciñe y los aprieta, concentrando su pesantez. Los verdes y los malvas ascensionales carecen de dibujo, movilizándolo su inquietud. Concluamos: en la pintura de Palencia todo es exacto y medido. En ella puede haber equivocaciones, puede haber fallos: no hay error.

Como es preciso constreñirnos, aunque nos duele, fuerza es que ya nos limitemos a lo esencial. Quizá lo decisivo, hasta ahora, en la pintura de Palencia, es la revelación del paisaje de España que nos hace. Sobre este tema es urgente escribir; nosotros no lo podemos hacer ahora, pero lo instamos: es uno de los hechos de mayor importancia sustantiva que han acaecido dentro del arte español contemporáneo.

Todos sabéis, desde el famoso estudio de Oscar Wilde, que, en gran medida, la visión que tenemos de la realidad puede ser influida por el arte. Lo que llamamos «paisaje» es, desde luego, una invención artística. Pues bien: sobre el paisaje castellano pesaba mucho la tradición de una literatura importantísima: la del 98. Ella fué quien le dió su pasaporte universal. Castilla es ancha y alta. Su rectitud la hace profunda; su altura, ascensional. Uno de los maestros del pensamiento español contemporáneo sintetizó su alma en una corta frase, llena de hondura y garbo. Todos la recordáis: «Caballero, en Castilla no hay curvas.» Sin embargo, en la Castilla descubierta por Benjamín Palencia sólo hay curvas.

La horizontalidad, la vastitud y la profundidad de la meseta castellana no pueden representarse plásticamente sin que resulten valores pobres, inmateriales y vacíos. Es natural que ocurra así. La vastitud, plásticamente representada, es lejanía. La lejanía sólo puede pintarse de una manera cromada y dibujística. Y como todo paisaje dibujístico y caligráfico se debilita y empequeñece, podemos deducir que lo vasto y lo inmenso *da pequeño en pintura*. La forma plástica es siempre definida, y el mundo griego es la expresión de esta verdad. La inmensidad no puede representarse y limitarse: no tiene pura realidad formal. Así, pues, afirmaremos que la forma plástica es siempre definida. Y añadiremos: la forma plástica es siempre curva. La forma curva es siempre natural.

Lo recto es una idea que no se encarna ante los ojos. Se encuentra allí, pero debajo de la tierra, en la meseta castellana. Lo recto es un sostén donde se asienta la realidad. La realidad es ondulada. La línea bella, también lo es. Pero la realidad, la creación de Dios y de los hombres, no se sujeta a esquema. La línea recta no es una realidad, sino una idea. Una idea que está bien; mas no basta, como un ángel rebelde. Pero lo curvo vuela; lo recto, profundiza. Mirad estos paisajes de Benjamín Palencia. Nada hay en ellos esquematizado, sino esencializado. ¡Y no es lo mismo! Las cosas, los colores, las formas, se hacen un nudo en ellos, entrelazando su distinción y su valor. Finalmente, las cosas son reales, porque no están aisladas, sino contiguas. Este camino lleva a otro. Este labio quizá pide otro labio. Este agua de arroyuelo quizá corre para calmar la sed. Todo está unido y curvo y armonizado en la creación. Todo está unido, curvo y armonizado en el paisaje castellano de Palencia.

No tiene literatura alguna este paisaje. Ha sido ya plásticamente descubierto, plásticamente recreado. Se encuentra salvo y esperanzado, como un niño que crece. Y ahora quisiera hablaros, finalmente, de una de sus características más personales y profundas. La mirada tradicional y descriptiva nos dice que un *paisaje* no puede ser sino una perspectiva abierta y ancha. La pintura moderna ha enriquecido este valor. La de Palencia lo ha logrado de manera consciente, repetida y perfecta. Frente a la perspectiva tradicional, ancha y abierta del paisaje, la pintura de Benjamín Palencia ha conseguido una nueva manera de visión: *la perspectiva próxima*. La realidad se nos acerca en ella *un poco más* a la mirada. Mirad su cardo con mariposas. No es tan sólo un paisaje: es un florero. Mirad su altar de Castilla. No es tan sólo un paisaje, sino también un bodegón. Laten junto a los ojos. La perspectiva próxima le da un nuevo valor a estos paisajes. Las rocas y las flores no son tan sólo un término indistinto y constructivo, sino un retrato. Las hemos visto alguna vez, las recordamos, las individualizamos en nuestra vida, y son *aquellas* flores, y son *aquellas* rocas. Las que vimos. Lo que tienen de *nuestro, de vivido*, no las hace perder su realidad. Eran aquéllas y no otras. Sobre la indistinción del fondo gris resaltan los valores. El verde amarillento del verdín; la escandida y quemante acción del agua; la oxidación violenta y roja en algunos lugares y la manera hueca y balbuciente de su porosidad. Las contemplamos, reconociéndolas. Son ellas. El paisaje se ahonda en sus espaldas, no como fondo, sino más bien como contraste. Este ha sido el camino seguido por

Palencia para naturalizar el artificio del bodegón y, al mismo tiempo, para *individualizar con su retrato* los elementos, siempre genéricos, que integran un paisaje. Este ha sido uno de sus descubrimientos esenciales: la perspectiva próxima.

\* \* \*

Démosle gracias a Benjamín Palencia por la humanización hacia el retrato del paisaje. Démosle gracias también por la reducción del paisaje castellano a forma plástica. El suyo es un paisaje naciente, áspero y táctil, casi una forma natural. Y del carácter y el sentido de este paisaje quisiéramos nosotros seguir hablando, largo y tendido, un día.

**¿NO HA VISTO USTED «NIÑA COSIENDO»,  
DE LLIMONA? AQUÍ LO TIENE.**

El visitante habrá visto este cuadro con mirada distraída: un rincón del taller del artista sin interés especial, una jovencita; apenas se le ve la cara; está cosiendo; fondo, ropas; cabello negro y unas manos, eso es todo; la anécdota—a pesar de existir—es mínima, pero el todo es importante. Es un cuadro pintado con amor al oficio, con una gran sensibilidad de artista y con una humildad de la que carecen los *grandes maestros de temporada*. La pincelada, directa; el color, armonioso, neto (las conquistas del impresionismo no han pasado en vano); nada es dejado al azar; la pintura es pintura, y no sólo en la parte figurativa, como suele verse en la mayoría de las obras, sino que todo, fondo, ropas, manos, están representados y se valoran en función de pintura.

El dibujo es armazón: existe, pero en sordina. Este cuadro es de pintor, y no de dibujante pintor. Quede dicho esto, no como crítica de los dibujantes pintores, sino como aclaración a la técnica empleada en este caso.

La palabra discreta es la que conviene más a este cuadro, y no queremos indicar con ello disminución alguna de valor. ¡Cuántas