

# Cruz y raya en los libros

Escribe: ERNESTO CORTES AHUMADA

PLATTE, Hans. *La pintura impresionista; la magia del color*. Madrid, Daimons. c. 1963. 208 p.

Tengo ahora ante mí un libro que trata sobre una materia cuyo conocimiento, en nuestro país, ha sido declarado coto de caza vedado para los legos. ¡Qué digo! Más, mucho más que eso. Porque para obtener carta de buenas maneras allí no se necesita ser especialista, de gran influjo rector o cosa por el estilo, sino ostentar cierta clase de dogmatismo, cierta virtud jupeterina con todo lo que va anexo a tal menester: rayos, relámpagos, truenos, centellas, etc. Alguna vez el árbitro del “dandysmo” fue preguntado por el duque de Gales: “¿Qué le parece esta corbata, señor Brummel?” Y él sin mirar al duque, esto es, a quien representaba —por derecho propio— a una sociedad extremadamente culta, como era la inglesa de entonces, con desdén *eruditísimo* le respondió: “No está mal. Se parece un poco a la que lleva mi criado”. Esto, lector, nos hace ver con mucha claridad lo que significa una vida cerrada, herméticamente clausurada a todo lo extraño. Cosa que en Brummel *casi* no importa; pero en la pintura sí. Y en la vida, desde luego. Pues aquella, lo mismo que esta, se proyecta más allá de sí misma: no soluciona cuestiones particulares ni hace patente el conocimiento de verdades parciales; no remite a lo individual, no copia. De aquí que ningún cuadro se agote dentro de sus propios linderos. De otra manera carecía de realidad humana y extrahumana. Las cuales, según se dice, distinguen a toda verdadera obra de arte. Sin ellas cae un cuadro, y desde luego la “crítica” que lo limita, a mi juicio, en el abuso de la idea de función. Por ejemplo, en el *arte para el consumo general*. O en el “arte mercantilizado”; en lo que con razón Barney Cabrera calificó de “mercancías-adornos”. Así, se podría afirmar que todo arte auténtico no tiene límites. Quiero significar que la realidad que es, aún siendo radicalmente esa realidad *que es*, tiene mayor plenitud. Diríase que nos hallamos ante una plenitud invasora, ante una herida transparente por cuyo profundo hueco nos destila su “ser en camino”. Su clamor, su interrogante, su sed de devenir. En arte, si se quiere llegar muy lejos, hay que renunciar al orden senatorial, al orden ecuestre y al orden plebeyo —diciéndolo con algún eufemismo—. Y esto, claro está, nada tiene que ver con la crítica auténtica. No, no: hablo apenas del *imperium domesticum*, volviendo a subrayar la frase con otro eufemismo. ¿Quién osa-



ría sostener, por ventura, que aquella se podría reducir a trueno o a cañonazo? ¿Quién iría a creer que es la creación una roma violación de la ley de la conservación?

Y nada más. Una vez establecida mi absoluta libertad de pensar, entro a exponer un concepto riguroso —no una vaga sugestión poética— que este libro me ha suscitado en forma intensa. Por eso, sería ideal trazar un breve escorzo de su esencia, si bien el lector no debe esperar, gracias a ello, que lo estoy remitiendo a una obra extraordinaria. Todo lo contrario. Contiene mucha anécdota; excesiva pequeña historia: una metodología *demi-mondaine*, por lo menos para mi gusto. Ya tuve oportunidad de expresar desde esta misma sección, y a propósito del libro de Eugenio D'Ors sobre Goya, Picasso y Zabaleta, cómo se puede llegar por este camino hasta la arbitrariedad, cuando se piensa que a una obra solo la justifica la sombra agorera de una vestidura grasienta, o unas raquíticas piernas. ¿Necesitamos, ¡ay!, señores de la escuela ultrapersonalista, domeñar la intensidad de color de los cuadros de Toulouse-Lautrec, el “inválido aristócrata”, el “enano” de los carteles, entregándola *únicamente* a la torva realidad de un par de piernas atrofiadas, infantiles? Necesitamos, antes bien, alejarnos un poco del Dios de los muertos. No creais demasiado a quien os diga que lo que vale más en el hombre es su miseria; esto es, lo que en él hay de infra-humano. Dolámonos del cuerpo reptante, enteco, sin agilidad y turbulenta audacia. Pero no hagamos un exceso de todo. Dentro, pues, de este libro existe abundancia de anécdotas, adobadas como una matrona. Hay que dejar a un lado el “humus” pictórico, la causa adjetiva: hay que reparar en otra cosa en este pequeño volumen. Es menester que nos fijemos en la abundancia de reproducciones. No para almacenar vientos. Como Eolo. O sea, para hacer soplar sobre ellas el capricho omnímodo de una hipótesis arbitraria. Ya que a despecho de ser meras reproducciones, aún así, aparece en ellas la expresión de algo sustancialmente de nuestro tiempo. Veamos cuál es. ¿Cómo haré, con todo, para demostrarlo? Muy sencillo; mirando los cuadros de los seis maestros principales, a saber: Manet, Monet, Sisley, Renoir, Degas y Pissarro. Y aun los de los pintores cuyo arte se deriva del impresionismo, destacando a Seurat, Cezanne, Gauguin, Van Gogh y Toulouse-Lautrec. He dicho arte derivado del impresionismo, pero pido ser bien entendido. Yo bien se que tan pronto como llegaron a la madurez se opusieron a los principios de aquella escuela.

Creo que esto basta, y por tanto conviene que se repare en los siguientes lienzos que he escogido al azar, o, lo cual da lo mismo, siguiendo lo que llaman “muestreo” los estadísticos: *El ajenjo*, de Degas; *La barca-estudio de Manet*, de Monet; *Dante y Virgilio*, de Manet; *Isla de la grande Jatte*, de Sisley; *El columpio*, de Renoir, y, finalmente, *Diligencia en Loureciennes*, de Pissarro. He aquí en estas seis obras descubierto el secreto. Porque son ellas las que nos permiten generalizar y decir: afirman ellas, frente al dicho hueco y necio de que son las exponentes de una conclusión, de un último momento en la evolución de un ciclo pictórico, la primera pulsación de un futuro. Mas aún, de *nuestro* futuro. De ahí que debo hacerlo constar sin rodeos y escaramuzas. Pues bien, los pintores impresionistas —en suma y a *nativitate*— con su tratamiento del espacio



y del tiempo no aparecen paralíticos en la historia de la pintura, inmóviles como el asno de Buridán. Es que llegan hasta nosotros, inexorablemente conducidos, tal vez a horcajadas, eso sí, mas de todos modos conducidos, sobre la moderna concepción *espacio-tiempo*.

Eso es, puede decirse, fantástica teoría. Miremos, sin embargo, un hecho, sobre todo un hecho contemporáneo. Tal vez la contribución más importante de la teoría de la Relatividad para elevar el "nivel de nuestro tiempo" fue haber revisado el concepto del tiempo como tal y su relación con el espacio. Antes de esta, se les consideraba entidades independientes. Se les consideraba, en efecto, sin relación alguna, y de ahí que al tiempo se le suponía una cantidad absoluta que fluía de manera ininterrumpida y regular, moviéndose siempre con el mismo compás. Lo cual quiere decir tanto como que ni aceleraba ni retrocedía (1). Era la senda física que el universo, con todo lo que cabía en él, debía recorrer en el curso insondable de las edades. Era, en fin, el exaltado y solitario espíritu inmaterial que permanecía completamente separado de los seres que sustentaba. Pero llegó Einstein. Evidentemente, él lo incorporó, destronándolo de su despótica eminencia, a la física. Mas, por lo mismo, lo hizo una de las coordenadas necesarias para ubicar y descubrir un objeto. Esto condujo a un concepto muy diferente: el de "continuo o variedad espacio-tiempo". O dicho de otro modo: a saber que las cuatro dimensiones están fundidas en un complejo espacio-tiempo, inextricablemente entrelazadas ahora y siempre. Y ello nos colocó ante nuevas e inusitadas descripciones de la vida. Así en los razonamientos del matemático Minkowski; para quien cualquier cosa individual —inanimada o animada— debe describirse con referencia a su "línea de universo", en donde cada momento, o "punto de universo", representa un instante de su existencia.

A fin de entenderlo un poco más será, por lo menos, necesario dar un ejemplo. Tomemos el sol. Si desapareciera, nosotros, *los hombres*, no nos daríamos cuenta sino hasta ocho minutos después. ¿Qué significa esto? Sin duda que la luz que nos viene de esta estrella tarda ocho minutos en llegar hasta nosotros, *pues está situada a ocho minutos en el pasado*. Como es lógico, entonces ningún hombre puede contemplar objetos de la realidad exterior que no estén "simultáneamente" —nótese: *simultáneamente*— alojados en el espacio y en el tiempo. Cada individuo, cada cosa o pueblo se instala de este modo en una continuidad de espacio y tiempo. Grande, pero muy grande resulta esta concepción de Einstein —su teoría de la relatividad restringida. Mas, ¡una teoría aislada es una hipótesis como otra cualquiera! Y por eso construyó su teoría de la relatividad general. Su sentido vulgar —permítaseme expresarlo así— nos refiere que ese continuo espacio-tiempo constituye la sustancia *única* que forma todo el universo; especialmente, es obvio, la materia. Si, como lo indica la teoría, en las regiones en las cuales se halla localizada la materia aquella *sustancia única* toma forma y ocupa direcciones particulares, aparece incuestionablemente una "curvatura" del espacio-tiempo. Es el *pléroma* einsteniano: y es la plenitud de la ciencia actual.

Iba todo esto, y que desde luego no hace sino tocar de lado una enorme cuestión científica, a propósito de los pintores impresionistas. Dejémoslo a un lado. Pero recuérdese bien que el tiempo y el espacio existen "en jun-



to". Sí, dejémoslo. Porque a través de este camino mucho me temo llegar a un punto donde el cielo y la tierra se toquen. Mas aún: en donde se unan la ciencia de Occidente y el espiritualismo del Oriente. Pues qué, ¿no aspiran juntas a un saber redondo, "definitivo y completo"? ¿Por qué, sí, por qué ese "tercer ojo" de Einstein que descubre aquella *continuidad* nos recuerda esta máxima del Zen: "las ocas salvajes no proyectan adrede su imagen sobre el agua. Y el agua no la recibe adrede"? ¿Coincidencia? O más bien, ¿por qué la teoría de la relatividad combate el dualismo occidental? ¿Ese dualismo que fomenta la contradicción entre la razón y lo irracional, entre la ética y la naturaleza, la inteligencia y los sentidos! Además... Iba todo, anotaba, a cuento, de los pintores impresionistas. Por esta razón, conviene mostrar con vivo interés dos cosas: 1º, que en los *estudios* de la pintura impresionista aflora ya el "continuo o variedad espacio-tiempo" de la teoría de la relatividad, si bien y como es apenas lógico parcialmente enunciado; 2º, que dichos estudios, tras de su aspecto o fisonomía estética y solo estética, ocultan una efectiva actitud científica. O para situarme definitivamente dentro de nuestro tema: lo que debo aquí indicar es que el impresionismo posee un *ylem* o sustancia primordial no-artística a partir de la cual se crea el *continuo espacio-tiempo*, y, a la postre, claro está, el extraordinario efecto estético de sus obras. Esta afirmación, producida así tan a la carrera, puede ocasionar algunas protestas y oposiciones. Lo reconozco; mas, ¿qué le voy a hacer, si al afirmarlo no hago sino exponer irrecusablemente la verdad? Tome usted, lector, en sus manos esas seis reproducciones atrás mencionadas y mire, anegándose en reflejos cromáticos, la situación paradójica de los colores; mire mejor aun la jerarquía y altura en que han venido a parar estos —atmosféricos, puros, reverberantes— con cada pincelada. Y verá cómo al color, o sea a *eso* que en la realidad en rigor se reduce a nada, le confieren enormemente una cualidad sólida preexistente. Entonces descubrirá, ya rodeado de una magia afectiva, que en el impresionismo aquel *ylem* o sustancia primordial ha sido confiada al color. Una nada que se hace existir como si fuese algo viviente: impresión, en suma.

En efecto. Fijándonos bien en lo que poseemos al tener un color delante, tal como se presenta en la naturaleza, muy pronto caeremos en la cuenta de que no solo es color y que, por no serlo, nos fuerza a pensar en la realidad que lo complementa, que le da vida auténtica. Los colores que vemos, en rigor, no son únicamente colores. Al través de ellos las cosas reales se instalan pujantes, y exigen la adhesión —¡terrible adhesión!— de las masas cromáticas. Pensaríase que los colores no confían en su propio vigor, pues sienten la necesidad de defenderse del poder latente, misterioso, violento de los objetos. El color es, ciertamente, el naufrago que busca una tabla donde salvarse. En otros términos: que todo color, para serlo, necesita derramarse sobre algún soporte o substrato. Esta incapacidad —la de no mantenerse por sí mismo en pie— esta manera de relacionarse los colores con las cosas materiales sigue inexorablemente una e inmodificable pendiente de inclinación: *primero*, materia; *segundo*, color. Son, pues, los colores como costras de los objetos, son ansia, sed, afán. De donde resulta, ni más ni menos, que su nota esencial consiste en ser objetos vacíos; esto es, lo radicalmente contrario a las cosas materiales.



Pero he aquí que el pintor impresionista somete a una extraña aventura al color. Le invita a ser lo que absolutamente no es, vale decir, cuerpo, cosa material, a invertir el orden incanjeable, la inexorable ley bajo cuya tutela ha sido puesto en la existencia. Le conmina, en fin, a ser él mismo o, como diría Bersón, a quebrantar su *fatalité modifiable*. Se trata de consagrar el color, que solo en la naturaleza es un hecho mendicante, haciendo de él una entidad principal, un valor superior (2). Y, a decir verdad, en esto consiste el supuesto profundo de la pintura impresionista, dentro del cual el pincel viene a ser el poro cuya abertura aprovecha el color para deslizarse del *segundo* al *primer* plano de jerarquía. De este modo queda comprometida —vista en tales honduras o *ylem*, desde luego— a ser nada más que color, sin que ello sea significar —y se comprende— que el impresionismo está condenado a cultivar el abstraccionismo de las formas, desinteresándose de cualquier figura natural. Ello apenas significa, como es obvio, que en cada color las figuras naturales, las visibles y patentes, se hallan prestas, preformadas, comunicantes. En nada más consiste la aventura del color impresionista y, conste, que se trata de una hazaña ágil, sutil, formidable. Pero tampoco en nada menos. Y en donde cosas como las manchas inconexas, adelgazadas, el desdén por el dibujo, el carácter de esbozo, la visión de las sombras proyectadas por los cuerpos, la preocupación incluso por amortiguar aquellas sombras, la sensación de movimiento y el hacer del paisaje un paisaje moderado, cotidiano, un género pictórico específico, todo eso, digo, campea allí a título de medio para lograr un máximo de imprecisión objetual. Repárese bien: allí los objetos —que en el caso del impresionismo son el agua, las embarcaciones, el follaje de los árboles, los coches de punto, los veleros, los faroles de gas, el transeúnte con sombrero de copa, la callejuela común, los puentes, la vida urbana— carecen de cualquier exactitud formal, de significación material y de esencial y extremada objetivización. ¡Reparad, reparad en esta pintura, y sentiréis como una ingravidez cósmica! (3).

Tenemos, en consecuencia, que en el impresionismo los objetos, mediante el color, son vueltos del revés, contrariando su espontaneidad material y corpórea. ¡Qué sensación de levedad se levanta de sus lienzos y nos llega transparente, trémula, donde cada cosa parece quejársenos: yo fui un camino sólido, yo una casa imponente, yo un tren en el campo, yo un campo de vivas amapolas, yo...! Fuimos —nos argüirán para rematar— realidades materiales; hoy somos, viajero, reflejos de luz. Mas ahora, con las ideas que voy hilvanando, se podría concluir —“como desde aquí no se ve el suelo próximo”— que al propio tiempo que se anula la corporeidad de los objetos se acaba con la calidad espacial, con el espacio. Porque acá todo se resuelve en fugacidad de solideces. “No existe en los cuadros de los impresionistas —se dirá— el espacio, no existen las tres dimensiones. El pintor impresionista deshace espacialmente sus cuadros, que son pura impresión, cabalmente para estirparles cualquier profundidad dimensional, para que existan en una suerte de vacío formal, para que su ingravido pintar sea algo que no se salga de una idea momentánea, completamente desmaterializada”. ¿Será posible? Por lo que a mí toca en ningún momento lo creo. Pues el efecto entero, el contexto íntegro de color del impresionismo alude —por lo menos para mí, lo repito— a un espacio muy puro, verdaderamente esterilizado de objetos. Tomado así —y natural-



mente no existe otro modo de tomarlo— a la hora de su nacimiento, los objetos tienen que aparecer como cosas ingenuas, transparentes, en demasía imprecisos, y, por tanto, no podemos sostener que están ahí como hace cien años, como hace quinientos años, como hace mil años. Con lo cual estos pintores podrían contarnos que para ellos, *impresionistas*, *vivir es ver estar*; más aún, es ver las cosas danzando en la luz. Pero no volver. De aquí, por lo pronto, esa sensación de intemporalidad, de inalterabilidad, de “intangibilidad arrebatada al tiempo” que algunos han advertido sin seguir adelante meditando. Mas yo me pregunto y pregunto, la intemporalidad, la verdadera intemporalidad, al fin y al cabo, ¿qué es más que el mismo tiempo cuando se ha tornado eterno, el tiempo fuera del tiempo, infinito y multiplicado —precisamente *ab aeterno*? En estos cuadros que vengo analizando no importa cada siglo, sino el que, siendo infinito, parece y es uno mismo, repitiéndose en serie ilimitada. Así se forma la eternidad, por lo menos nuestra “eternidad” terrena: acumulando tiempo sobre tiempo. Así se forman las horas sin fin, repitiéndose, como se repite la luz en estos cuadros, en su propia existencia. Su vida entera consiste en una renovación incesante... Se trata de plasmar la impresión del mundo como se ofrece a los ojos; como han estado ahí desde siempre en el tiempo y en el espacio. ¡Dualidad terrible, emparejamiento reberverante ese del espacio espectral, fuera casi del universo y del tiempo intuitivo en los pintores impresionistas!

No se busque en el arte impresionista ausencias de espacio y del tiempo (4). Lo heroico de todo el impresionismo radicaré siempre en un esfuerzo sobrenatural para resistir a las tentaciones de nuestros espacios de campanarios y a nuestras horas de aldea. Tanto más, que llevó insuperablemente al lienzo esos campanarios y aldeas. A ello se debe, creo yo, que al espacio y al tiempo impresionistas, aunque ya debo escribir con todo rigor al *continuo espacio-tiempo*, no hay modo de apresarlos, de limitarlos. Puesto que ostentan la dimensión y la pureza de una “línea de universo”. Con su luz, ciertamente; y aquí debo recordar el extraordinario efecto de luz atomizada, veloz como esta que nos llega de las estrellas y galaxias, que supieron dar los impresionistas a sus cuadros. Utilizando un símil de Berson, yo sostendría que ese *continuo* semeja a un cohete viajando hacia el firmamento, el cual, conforme asciende, va dejando caer exánimes las cenizas de las horas del reloj y las calles y plazuelas de los pueblos y urbes con su perfil de tapiz descolorido. Decididamente, en lo esencial de su pintar llevan la condición que hoy nos los hacen ver, en su propia época, como “contemporáneos del futuro”. Es lo que los salva de que ahora no los estudiemos como simples referencias inmóviles de la pintura universal. Porque en la “contemporaneidad del futuro” el mundo existe y opera desde su centro ajeno a la individuación: lo mismo que el viento y el fuego, la noche y el día que son de hoy, ayer y de mañana.

Pero esto, que yo llamaría “experimentalismo del arte por medio de la ciencia”, como que no se trata, ante todo, de variar la técnica plástica y el estilo pictórico, sino de descubrir verdades en la tierra incógnita de lo desconocido, en este caso ciertas leyes del color y de la luz, cuyos efectos revocan la noción elemental del tiempo y del espacio, es lo que hace —precisamente— de los impresionistas unos artistas científicos. Y expresar tal cosa equivale a colocarme en el segundo punto que deseaba de-



mostrar. Aunque la expresión resulte chocante, desde Manet hasta Pissarro fueron almas auténticas, o mejor aún, almas que captaron con gran fidelidad el espíritu de la segunda mitad del siglo XIX. Tanto en el orden artístico, ¡claro está!, como en el acervo de creencias y opiniones vigentes. La verdad es que, así como la primera mitad de aquella centuria inventó el folclore y el turismo, la segunda creó el cientifismo. Esto es, al hijo bastardo del positivismo. Los inventos imponían un rumbo nuevo a todas las cosas, llegando a sacar de quicio a quien menos se pensaba. Ciertamente los poetas escribían odas al progreso, al vapor y a la máquina. Y no faltó quien comparara a cualquier trebejo metálico con otro nuevo Prometeo. La actitud de Buenaventura Carlos Aribán constituye un claro ejemplo. No solo, pues, los artistas experimentaron según las exigencias de Constable: “la pintura —escribía en 1856— es una ciencia y debiera desarrollarse como una investigación de las leyes de la naturaleza”. No solo esto, sino que fueron llevados muchos de ellos a sobrepasar la esfera de su arte. De tal suerte, cayeron en un experimentalismo mimético, vulgar y amorfo. Así, su máximo fruto fue, a la postre, una burda imitación de los globos aerostáticos de M. Montgolfier en el arte, y en lo social, el parto de la filantropía, el cosmopolitismo, el humanitarismo.

Sí; como la política de esa segunda mitad del siglo XIX, los impresionistas desembocaron un poco en el régimen de la acción directa. No vivieron solo del arte; pero este, en su caso, germinó secretamente y apareció en los cuadros maravillosamente pulimentado. Fueron, en cierto modo, la distorsión de su ciencia, la razón de su sinrazón. Toda vez que de no haber sido así posiblemente hubieran caído *ipso facto* en un futurismo soso y pedante: a lo Corrado Govoni con su *Poesie elettriche*, en nuestra época. Aquí campea su grandeza. Que apenas a medias descubrieron, como artistas, el *continuo espacio-tiempo*. Y diría más verdad si subrayara que ellos, haciéndole violencia a la ciencia, estallaron sobre sus obras el “relámpago intuitivo” de una verdad considerada hoy rigurosamente científica. Lo cual explica que de sus obras oigamos levantarse, cuando dejamos confinados —como ahora lo hago— a la intimidad de las hojas de un libro la iridiscencia artística de unos hombres que inexorablemente dependieron, sobre la borrasca espacio-tiempo, de la luz y del color, el clamor de la vieja plegaria marina: “¡Oh Dios, tu mar es tan grande, mi barca tan pequeña!”.

## NOTAS

(1) El astrónomo británico E. A. Milne con su *teoría cinemática* demostró —y esta fue su principal contribución a la cosmología moderna— que la velocidad de la fluencia del tiempo pudo haber cambiado con los años. Einstein con su *continuo* emparejó el tiempo con el espacio, pero supuso que el tiempo mismo no cambiaba. Milne, por el contrario, destacó que había dos clases del tiempo en el universo: el macroscópico que usamos en la vida, o *tiempo de reloj*, y el que rige los fenómenos del mundo atómico relacionado con los “átomos vibrantes”, “las velocidades de desintegración radioactiva del núcleo”, etc. Lo llamó el *tiempo atómico*. Milne encontró que estos dos tiempos no fueron uniformes en el pasado. Según él, en el pasado el *año de reloj* fue más corto que el *año atómico*, y en el futuro, será más largo.

(2) Se dirá, sin embargo, que dicha aventura solo la realiza el pintor de cuadros abstractos. Bien entendido, su osadía no llega hasta allí. No hay duda de que intenta independizar, entre clarividencias y cegueras, al color. Pero a la luz de la hazaña del



pintor impresionista, la suya, mirada en carne viva, se vuelve nula y vacía. ¿Por qué? ¿Es que la pintura de abstracciones no comienza por raer del cuadro todo recuerdo de las formas naturales, desnudándose de ellas, y, por tanto, manumitiendo al color de su esclavitud? Desde el punto de la abstracción, el pintor de las cosas inorgánicas, ¿qué hace sino eso? Y, a pesar de ello o contra ello, no hay tal. Como la resaca de la baja mar, la textura de los objetos se ahoga en la abstracción y los sorbe en su corriente volatizadora. ¿Qué queda entonces en el lienzo? Queda... el color funcionando en el vacío: un ensueño —y a veces una horrenda pesadilla— sin un molino por gigante, sin una sombra fantasmagórica siquiera que pretenda existir junto a los centauros, pegasos y unicornios de los poetas. En fin, una alucinación sesteando en un jardín separado —como el de Virgilio— por un mundo de aire y de donde la naturaleza, los seres humanos, las cosas calladas y quietas, todo lo del mundo exterior, han huído despavoridas. Con estas imágenes, que son más bien únicamente la *mise en scene* de otra idea mayor, se pone al descubierto, bajo la intemperie, el “rol” del color dentro de la pintura abstracta. Pues si se analiza la naturaleza de este “rol”, se encontrará que goza del mismo carácter propio del *papel* del color en los objetos. Así, vemos que es lo segundo, lo que trasvive en otra cosa. Antes, mientras el color estaba en la materia, hacía de sí un vacío que esta llenaba el punto; ahora acontece lo mismo, pero quien lo llena es el pintor. Evidentemente, en el cuadro abstracto hay *primero* substracto, y *segundo*, color. Solo que este substracto ya no es materia, como en los objetos, sino algo de naturaleza intelectual, virtual, el concepto subjetivo.

(3) Para comprobarlo basta ver: *Impresión, sol naciente* de Monet.

(4) En realidad, y por razones que el lector comprenderá, me he limitado a trazar en esta parte sobre el tiempo unas cuantas imágenes para comprobar mi aserto. Sin embargo, recomiendo la lectura de un libro capital: *El tiempo*, por Hedwig Conrad-Martius, en donde se comienza por proscribir cualquier género de imágenes y solo se piensa a través del más absoluto rigor. *Sin pensar por añadidura*. Con lo cual no estoy diciendo o sugiriendo que mi teoría sobre el impresionismo la encontré en este libro, y que me limité a ponerle maquillaje. ¡Ni más faltaba! No leo, ni leeré jamás, para treparme al espinazo mental de otro: llámese Ortega o Juan Lanás.