

C. S. VITUR EIRA



Tavira

LA PINTURA DE
MIGUEL ANGEL PAREJA



Miguel A. Pareja ante su mosaico
«NIÑA Y GALLO»

LA PINTURA DE MIGUEL ANGEL PAREJA

El proceso de Pareja pintor, como no podía ser de otra manera, se desarrolla paralelamente al de su propio espíritu. Indagador en sus primeros años adultos, indagador y serio y dotado, Pareja se inscribe en la avanzada de entonces, llevado por esas mismas características temperamentales. Por ahí andan sus corazonadas, las búsquedas, varios jalones, hallazgos o conquistas, que el artista guarda con cariño y reconocimiento, porque le fueron descubriendo su propia claridad, afirmándole el camino.

Por joven él corre los riesgos; por consciente controla su poder y rechaza la imitación; y por dotado enriquece su obra casi sin proponérselo. Así aparece en cierta etapa que llamaríamos *precursora*, entre 1930 y 1940, movido ya por una preocupación plástica que él veía radicada en la tela, que era un problema del propio rectángulo vacío —tal como en las últimas obras recientes— y que era a la vez una emoción en la mano que se acercaba a ella. Una preocupación que entonces se dolía de calidades, de tonos íntimos y de planteamientos de formas, tanto como una mansedumbre y contención, paralelas en la ternura que logró reflejar en la figura, en el paisaje, en la manzana o cacharros de ese bello ayer.

Allá en la base estaba Cézanne, pálido en Pareja todavía, pero verdadero; Cézanne que era el gran retorno a la forma, a la geometría detrás de la naturaleza; y al mantenimiento del color reposado pero natural, en las vibraciones de la misma naturaleza. Daba Cézanne solidez al todo del cuadro y a las partes organizadas en él, mediante el recuerdo o supuesto plástico de sus famosos conos y cilindros y cubos (los «volúmenes primordiales») que veía en la naturaleza, con los cuales distribuía las masas del cuadro, las montañas o jarras o lo que fuere. Y, por otra parte, jugaba con sana mansedumbre del color natural, distribuido en breves planos por la superficie. Ayudaba a sostener así con su severidad diríamos, espacial, el mensaje gracioso de la naturaleza que sus amigos los maravillosos impresionistas, ebrios de luz, de imprecisión, estaban a punto de perder tras la ligereza y los velos de la claridad atmosférica...

Era lógico que Pareja despertara ahí, cuando todavía triunfaba el viejo academicismo neo-clásico —hoy sencillamente grosero— en los salones y en el ambiente nuestros; y cuando el impresionismo nacional todavía luchaba por vencerlo en el campo oficial y en el gusto público después de Saez y Figari, con el primer Cúneo, De

Simone, Arzadun y tantos más. Y por eso él, que no se entregó a las fórmulas atrayentes del impresionismo, pasó al comienzo inadvertido. Joven sí, pero siempre puro de intención y soledad — más que joven, niño en asombro, artista— no aprovechó la facilidad característica de la juventud para el éxito, la vanidad, la gloriola y la capilla, prosiguiendo en las búsquedas del post-impresionismo porque sentía, presentía, que el mensaje de Cézanne no era una clausura sino un principio, como siente hoy que el mandato resultante de Picasso, Mondrian y Leger unidos, transparentados, no es una decadencia sino una aurora.

En esa etapa precursora, inmediatamente anterior y posterior a su primer viaje a Europa, desarrollada en el recogimiento de Durazno, de Fray Bentos y de Las Piedras que le acogería en diversos períodos, se fue incubando y cristalizando otra nueva etapa, la que llamaríamos su primera eclosión, plena de conciencia y de serenidad creadoras. Y en esta primera etapa de realización, que ya aquí aparece, se denuncia con claridad la gran preocupación del artista que, un tanto reflexivamente (bien explicadas sus dudas) y un mucho instintivamente (bien volcadas sus visiones) expresa por ejemplo el río Negro en planos, pinta el aire y sus vibraciones pero como estelas o velos suavísimos que se arquitecturan entre sí, tal como puede verse en el «Paisaje de Fray Bentos», de 1943 (figura 1). Y en el cual Pareja acaricia ese recio sentido estructural con una gama de tonos en que el color modula, vaga, discurre. Véase detenidamente ese paisaje: cuán mansos los rojos, el azul, el ocre; cómo Pareja se preocupa por sensibilizar, hacer expresivos diríamos, en sus materias humildes, cada uno de los planos con que edifica el aire. De ese cuadro significativo decíamos en 1944 que «lucía un espolvoreo fantasmal de los tonos». Y agregábamos: «Ese pasar la mano mágica aplastando un tanto el paisaje o la figura... y levantarla justamente para dejar estampada en la obra una paralela emoción o huella de la plástica interior propia, ese es el signo que nos denuncia en Pareja una extrema condición de poeta hasta el fin, de predestinado para depositar encima de todo lo aprendido, su sentido personal difícil y tierno» («AIAPE» - 1944 - Nº 43, 44).

Pero hay más en esta etapa decisiva de un destino. Porque de pronto y aun antes, desde 1940, los pequeños planos en equilibrio, la casa del cuadro y su andamiaje, se le escapan y huyen ante una innata y oscura pasión del color; y una tela resulta como una llama plástica. Ya aquí el «cézannismo» no le domina. Ya su respeto por la naturaleza a la que servía con planos para estructurarla y con tonos para ornamentarla, no es respeto, es mando, dominio; porque una luminosa ansiedad que ya estaba en su corazón de creador, le despliega el color ancho y entero, precursor de la última etapa que aquí comentaremos. Y, esto es significativo, al mismo tiempo que

desplegaba color en su «Mujer Leyendo», 1940 (figura 2), le nacían sus bellas «naturalezas muertas», grandes victorias cubistas de las cuales el expositor siempre dará algún ejemplo, elegido por él en mérito al sentido de color precisamente.

Y es que el joven que indagaba, el reflexivo que se contenía, así como el vocacional que creaba, volvía en esta etapa como en la que llamamos precursora, a enseñar los dos lados de su conciencia en equilibrio o de su personalidad: el lado de su afán natural de respetar el espacio, de ordenarlo; y el íntimo que le obligaba a embellecerlo, a modularlo.

En 1944 expuso Pareja en «Amigos del Arte» de Montevideo. Era su primera muestra completa, y fue una revelación para los entendidos, para los sensitivos; que no se trata aquí del saber, sino de armonizar el alma y dejarla estar. Se trata de sentir.

En esa muestra estaban las obras de la etapa preparatoria, las que le crearon confianza para proseguir en la libertad y la independencia. Recuerdo que parecían ternísimos allí los retratos figurativos de sus familiares, y sueltos los desnudos directos con deformaciones y volúmenes característicos del post-impresionismo. Y estaban, de la etapa adulta que allí se enseñaba, las «Naturalezas muertas», el «Paisaje de Fray Bentos» y la «Mujer Leyendo». De ésta dijimos entonces :

«Grandes masas de color airadas casi, pero sostenidas en su manifiesta crudeza, independizan al artista de la intimidad que veníamos denunciando, de las formas compenetradas. Aquí —todavía apegado al modelo— ya indaga una atrevida equivalencia de planos, ya no le interesa lo interior sino la aventura del color desplegado como bandera por el asombro de nuestra sensibilidad, que lo recoge. Digamos de otro modo: aquí Pareja construye con grandes arquitecturas; el dibujo da el tema, pero el color lo uniforma en superficies estridentes donde una luz airada que casi nos encieguece, por ese mismo encieguimiento busca hacer sentir su razón de existir, su pureza plástica». Y después de recordar con justicia al profesor Guillermo Laborde decíamos: «en ese planismo Pareja vivió una etapa de transición en la cual —es preciso mirarlo mucho, acostumbrarse a esa claridad que lastima— no dejó de poner su grano de creación sensible tan característica. Así la mirada, ya algo más que el color solo: dibujo áspero y desolación de materia humana; y de ahí el cabello *expresionista*, hondo de libertad hacia atrás y hacia adentro, por donde fugan esas directas superficies»...

Pero aparte las características, consignaremos ahora que esa plancha de color de la «Mujer Leyendo» es un claro antecedente de la última etapa de nuestro pintor. Retazos crecidos, independientes en su vida propia, de la ropa de esta mujer lectora, son los amarillos y rojos de los cuadros últimos, dirigidos como aquél, aunque más desnuda y conscientemente, al muro todopoderoso.

De entonces también fue su cubismo. «Las superficies de que hablábamos (seguíamos diciendo en el estudio citado) se le fueron deshaciendo como manchas de aceite sobre el agua, después del naufragio total en aquella luminosidad». Toda su incursión bellísima por el cubismo total que descomponía las formas pero las salvaba en una especie de forcejeo de masas que las evidenciaba; y por el cubismo de formas independizadas y contrastes violentos y planísticos... que Pareja expuso en esa muestra de «Amigos del Arte» y en la de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1950, señalan siempre su gusto por la materia color y forma; y su drama por el apartamiento de la gracia natural del modelo. Precisamente en 1950 y en otro estudio sobre la muestra que hacía conjuntamente con García Reino, Vicente Martín y H. Platschek, tres camaradas despiertos, (estas citas abonan o certifican unidad de conciencia) decíamos con seguridad que: «Miguel Angel Pareja porque tiene tradición, precisamente, tiene ya su presente y su porvenir y es el que más sufre entre esta bella y heroica compañía. El va desprendiéndose del tema con drama, sacrificando en aras de la construcción su dialogado de tonos que podía ser hasta preciosista si quisiera» («Mundo Uruguayo», mayo de 1950). Son tan justas estas palabras viejas que se amoldan directamente a su expresión estética de última data.

Cézanne al comienzo, pues; y en seguida el fino Juan Gris o el proteico Picasso; y a veces el claro Matisse y otras su particular maestro y amigo Bissière, (a este respecto recordáramos unas láminas —óleo sobre papel— de temas campesinos, «La esquila» por ejemplo, y otros) se hallan latiendo su sabiduría y su riesgo a través de una asimilación legítima, en esta etapa auténtica, valedera.

Pero dejemos definida esta primera parte del proceso del artista que distinguimos, para ir al expresionismo universal a la vez que nuestro, nativo, que marca evidentemente una segunda etapa y un punto alto, en la obra de Pareja.

*
* *

Hablamos de expresionismo, escuela que se caracteriza por conservar lo fundamental plástico de siempre: la base, la construcción, el espacio lleno, más que lleno quizás, desbordado; la perspectiva no como representación que es falsedad sino como medio plástico, expresivo. Y que se caracteriza por algo particular que podemos definir como la libertad de deformación hacia el *carácter plástico* y desde el poder del espíritu. Cualquiera sea el tema —y ya veremos que le es propicio el tema humano o social— la forma adquiere particular libertad que llega hasta la violencia; hay en cada cuadro una especie de lucha de elementos: oposición entre los colores, cruza-

mientos de dibujos, diversa anchura de las rayas y su fuerza, variadas geometrías del plano, la condición nerviosa del tema. Y los latigazos —por así decir— de las franjas del espacio en torno de los motivos y en éstos mismos... etc., etc.

Y bien. En la obra de Pareja —digamos para deletrear— hay evidentemente dos expresionismos, unidos en la base, en su planismo sintético; y unidos, como veremos durante su propia confrontación, unidos en valor. Conviene adelantar que si hay diferencias en la forma plástica entrambos, no es por novelería ni regusto; lo es porque la hay en la forma moral dentro del artista que es, al mismo tiempo, la significación social dentro del modelo.

Uno de esos expresionismos es en si mismo *intimista*, severo, documental, subjetivo. Lo representan bien para nuestro propósito didáctico, «La China», el «Gaucha» de chiripá gris o blanquecino, algún «Interior» y diversas naturalezas muertas, entre otros grandes ejemplos.

El otro expresionismo es más expresionismo: es *poderoso*, heroico, vibrante, objetivo. Lo representan altamente un «Paisano» que llamaríamos «de cabeza grande y sombrero pequeño», el «Gaucha de chiripá rojo», los dos retratos en verde de «Margarita» con flor y con pájaro, y, además de los maravillosos mosaicos, lo representan también los retratos que llamaríamos de protesta, «Maternidad» y «Niña con gallo», que más adelante tratamos.

En los primeros el artista está sereno, crea gozando acaso la creación como el artesano en su cabal oficio: modela, murmura, medita. En los segundos el artista está dominado o consubstanciado con el mundo y hacia él se dirige; monumentaliza, levanta la voz, proclama.

En los primeros los tonos de tierras son bajos, tiernos, emotivos; se entregan unos a otros con cierta lucha sí, que es la vida del cuadro, pero de animales jóvenes o niños. Se envuelven esos tonos, se separan, se reencuentran.

En los segundos los tonos se han apretado y liberado en colores, son fuerzas; delimitados en planos están juntos pero no se tratan, no se conocen. Hay una lucha de formas ahora, no de tonos. Un desplante desde abajo como en el peón que veremos, la frente hacia cierta monumentalidad, la nariz hacia la lucha. Se juntan, se apoyan en la superficie y cada uno por su lado proclama con su propia voz de color y plano el mismo mensaje de estructura representativa.

Pero vayamos a los ejemplos principales.

① En el primer expresionismo está la «China», de 1947 (figura 3). Como paleta es tonal, recatada, incluso oscura; también la figura es un tanto melancólica o lo fue no ha mucho, antes de posar, en el corazón del artista; es, mejor dicho, de una franqueza modosa pero nimbada de evocación. Las formas reales son escuetas, casi estoicas; los planos a que se reducen son casi tímidos, ligeros y abundantes.

Así la materia como el tema; así las tonalidades de amarillo por ejemplo —triste ornamento alegre—, los grises y los verdinegros vagabundos, las conjugaciones de planos sin mayores violencias, son a igual que el rostro y las manos y el mate y los atributos paisanos, expresión de una realidad querida, de una síntesis de humanidad pobre que el artista ama y salva en su mayor apostura regalada. Está vestida de domingo la sencillez... y sigue sencilla en el interior plástico y en la objetividad temática, aunque vistosa. Todo porque Pareja la ha visto para sí, es un tema personal, es su corazón que la deposita con sus mejores y más verídicas galas.

Otro ejemplo, entre varios: «Composición y Figura» del mismo año 1947. Es un conglomerado de mujer sentada y de jarrón, planta y enseres. Todo envuelto en la paz del color que está dentro de cada forma como en una dulce naturaleza muerta.

En uno y otro cuadro hay una intimidad tonal que suaviza la rudeza expresionista, pero hay algo general que es preciso que lo grabemos. Y es que el color y el tema están de acuerdo, pero además el canto, el lirismo, la emoción ya no individual o psicológica sino puramente plásticos, viven por ese acuerdo, por la *unidad en la conformación y la distribución de los espacios*. Esta habrá de ser la lección que Pareja llevará hasta la desnudez en su obra última: unidad en la conformación y la distribución de los espacios.

Pero vayamos al ejemplo mayor de la tendencia: *El «Gaicho»* (figura 4) de chiripá blanco o blanquecino, que es de 1949. Rico, muy rico de matices; ebrio de grises-azulados y de ocre que no llegan a marear al modelo, cuya mirada aguda atraviesa la niebla de esos tonos; desordenado de rojos verticales y horizontales y en diagonal, que no llegan a alterar la apostura antigua del paisano; alegre de algunos adornos que le regala la ropa apuesta o el dibujo enamorado del artista. Pero austero en su silencio de piedra, mejor dicho de arena, porque por algún lado se desliza y nos alcanza. La unidad de esta obra, como en las anteriores, evidencia la vigilancia estética de Pareja. Porque este simple gaicho nacional, de vieja estirpe, es un Gran Señor Gaicho, dueño de sí, del terreno que pisa, del derecho a posar y del derecho a la socarronería o astucia que le oscurece los ojos; dueño de la riqueza de sus dudas y sus sentencias cantables, de los ornatos del chiripá y de las gamas diversas y dulcemente escalonadas de su guitarra. Pero sobre todo dueño de sí, de su sí plástico, de su *sicología del color* hecho de soledades, o de la *sociología de la forma* que le corresponde, hecha de esfuerzos. Dueño de sus súbditos los objetos de afuera y de las formas propias; de las deformaciones que hasta en los pies descalzos son galanuras; de la variedad de su compadraje másculo que es una especie de picardía de la integridad. En fin, de la condición de *primitivo* de su poder.

Las curvas —es preciso observarlo— las curvas surgen y envuelven, le sostienen a la vez que le haman imperceptiblemente; en tanto las nervaduras de los dedos, del brazo de la guitarra, de muchas formas objetivas, son fuerzas contenidas, misteriosas, que lo erigen duro y enérgico. Así, mientras la línea ondulada y femenina del cuerpo de la guitarra, la del poncho apenas terciado, la interior del sombrero, todas elegantes y conjugadas, hacen una espiral, una concentración, un lazo, la apostura recta del instrumento criollo y aun su exhibición directa, su frontalidad, tanto como los planos de la pierna o los del espacio vertical, le defienden, le hacen recobrar la rectitud, la solemnidad.

Ni solaz ni lucha en este paréntesis íntimo que es el corazón abrigado y lírico —o plástico— del artista.

No puedo detenerme en las obras que hacen la transición hermosa de un expresionismo al otro. Porque Pareja nunca da saltos, atributo de los falsos o los locos. Los verdaderos dan vuelos. Van por lo inefable.

Hay varias obras que señalan esa transición. El se va alejando del modelo para abstraerse paulatinamente en un nuevo mensaje espiritual cada vez más alejado de la representación, en una nueva forma que le corresponde. Va purificando el color, buscando contrastes suaves al comienzo, bruscos después. Va geometrizando la forma que desembocará en el plano. Va esquematizando los detalles, los accidentes objetivos, como si se alejara del tema o éste del artista para ir hacia el muro de grandezas, de proclamas, de distancias, que no admite pequeñeces sino fuerzas.

Un primero y tímido ejemplo (tímido por su naturaleza de boceto) es el proyecto de mural para la Facultad de Arquitectura que mantiene el gozo del tono y la ternura baja del mismo, pero que va desplegando un sentido nuevo, alto y vibrante, de la composición. En realidad esta transición radica en la composición únicamente, puesto que toda su textura pertenece al intimismo tonal.

Más válido ejemplo es la «Maternidad» de 1949. Una gran lección de frontalidad y de síntesis por la deformación. Claridad del color y evidencia de la pena, por otra parte. Mensaje de substancia plástica, ya con contenido moral y social. Así también ejemplariza la verticalidad convulsa todavía pero evidente y violenta, una tela a la cual el artista no ha puesto título, que luce una cabeza apoteósica en primer plano, no obstante su confusión con lo demás, y en el que hay una mesa y un cuadro amén de otros trebejos. Año 1953. Allí hay verticalidad conseguida con las equivalencias del color. El ornato es mero ornato de los planos y como los tonos, se supedita a ellos.

Pero vayamos al expresionismo definitivo.

2) Veamos un enérgico y alto paisano común de 1955 (figura 5). Se ve inmediatamente la diferencia con la «China» y con su gemelo

*Inter
lunes*
→ «Gaucha» que posee el Museo Municipal de Bellas Artes de Montevideo. Porque este de ahora no se oculta, ni se recoge; más bien se exhibe, se viene voluminoso a primer plano. Este no tiene misterios ni sombras, es decir no tiene tonos terrosos; tiene en cambio fuerzas y claridades, tiene color. No envuelve las formas con cintas súbditas como el gaucha del chiripá blanco; las geometriza en planos. No aprieta aparentes sentimientos personales, no hay intimidad; esgrime por el contrario representación colectiva, hay mundo.

Los cuadros intimistas entristecen o por lo menos conmueven hacia adentro. Sea como representación de lo nativo aunque tradicional, sea como conjugación de tonos, sea como naípe histórico —cosa que está en la ternura compatriota ya arraigada, en la imaginería popular incluso,— nos sobrecogen un punto, nos inclinan a la ternura y a la meditación.

Los cuadros monumentales arrastran —entre ellos éste que nos ocupa— o por lo menos agitan la conciencia hacia afuera. Sea como representación nativa pero vigente, sea como contrastación de colores, sea como affiche social —cosa que está en la calle o en el aire que vivimos— nos entusiasman un mucho, nos llevan hacia la pasión, hacia la solidaridad.

Aquí Pareja desnuda ya su sentido mural, lo descascara diríamos. Pone su hombre en el muro viejo del tiempo, un poco grotesco como ese muro mismo en nuestros días; y su hombre se las tiene tiesas consigo y con los demás.

En tanto el otro paisano sabía demasiado, tipo de leyenda, —Martín Fierro, Vizcachas, un payador— éste no sabe nada casi; solamente está; es. Y edifica un miraje, sale de sí para nosotros, contrariamente a los otros que nos hacían penetrar en ellos. Es el muro pues. Aquí empezó verdaderamente en Pareja, porque empezó en su espíritu y entre nosotros, su admiración futura por Ravena y por su figuración primitiva simbólica.

→ En su primera creación nativa Pareja se inspiraba en el paisano legendario, el de su gran antecedente nacional Rafael Barradas populista y místico, el de Michelena escultor, el de Pastor dibujante; y le nacía de sus manos sensibles una figura en la que andaba el paisanaje heroico y acaso soberano por lo menos ante la naturaleza; el centauro pobre y en parte dichoso del feudalismo, tan oscuro como digno. → Ahora le inspira un afán que parece más irreal a los ojos de quienes buscan la fotografía, pero en verdad más real. Es el peón toseco y tenaz de nuestro tiempo de tan diversas democracias; es el grotesco del labriego hecho de terrones tanto como de distancias. Por ahí el grotesco plástico que es la manera real, realista (semejante a los firmes grabados de Carlos González) de exteriorizar el primitivismo y la trascendencia a la vez, de nuestro campesino. Es desde luego, lo más real, porque lo es del espíritu, es decir, es lo representativo artístico.

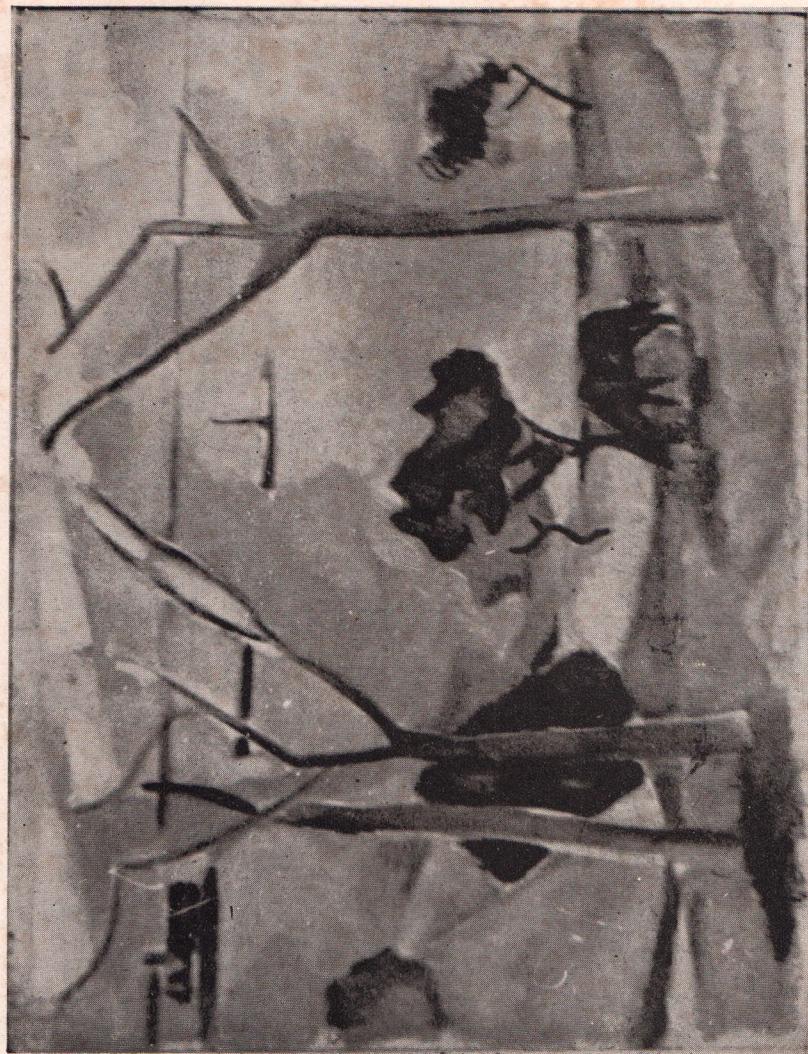


Fig. 1. - Paisaje de Fray Bentos —óleo— 1943

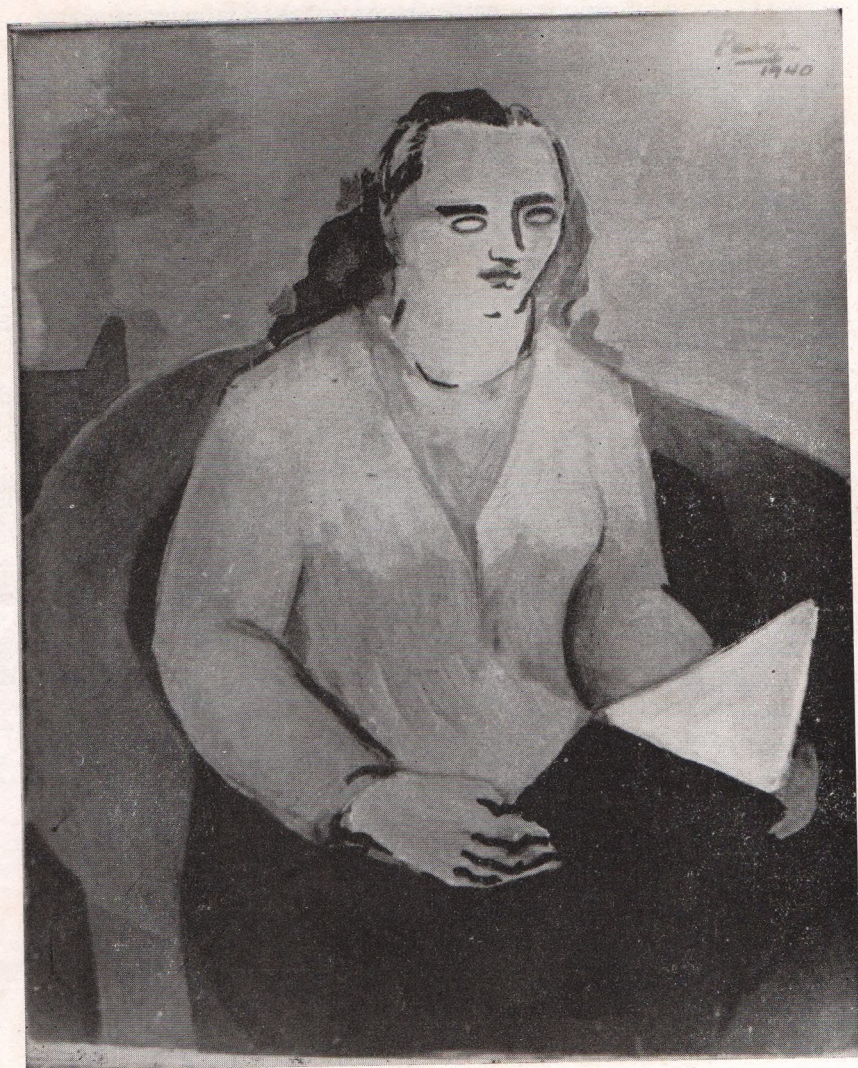


Fig. 2. - *Mujer leyendo* —óleo— 1940



Fig. 3. - *China* —óleo— 1947



Fig. 4. - *Gaúcho* —óleo— 1949



Fig. 5. - *Paisano* —óleo— 1955



Fig. 6. - *Gaucha de chiripá rojo* —óleo— 1952



Fig. 7. • *La niña del gato* —óleo— 1950



Fig. 8. - *Niña con gallo* —óleo— 1950



Fig. 9. - *Maternidad* —óleo— 1952

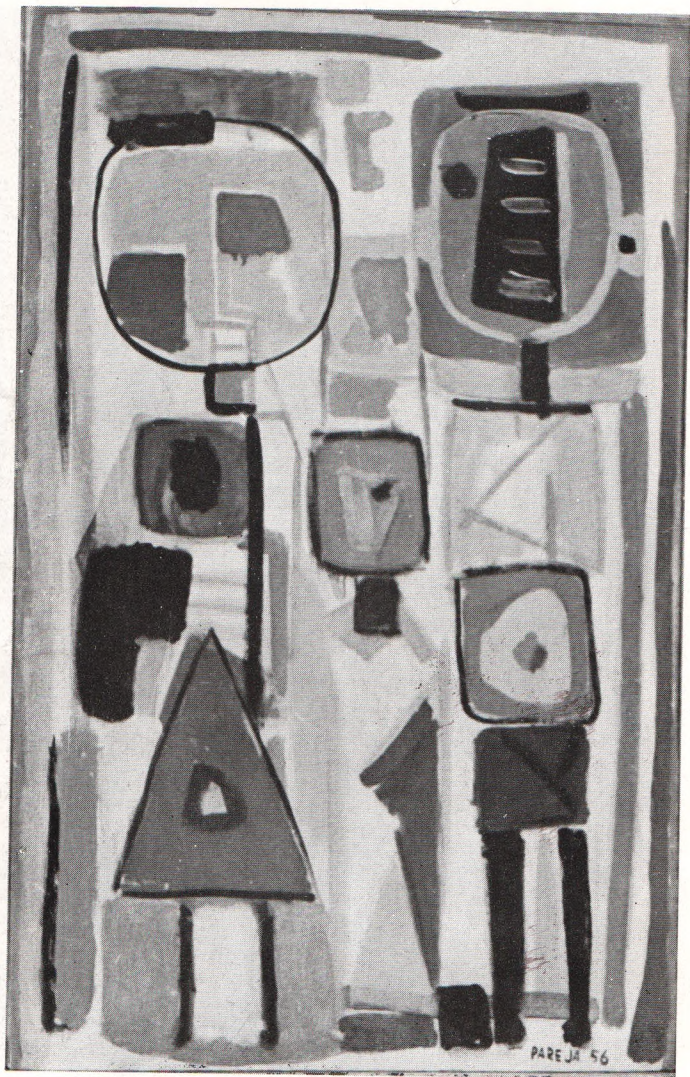


Fig. 10. - *Paseo* —óleo— 1955



Fig. 11. - *Gaucho sobre fondo naranja* —óleo— 1956



Fig. 12. - *La Granja* —óleo— 1956

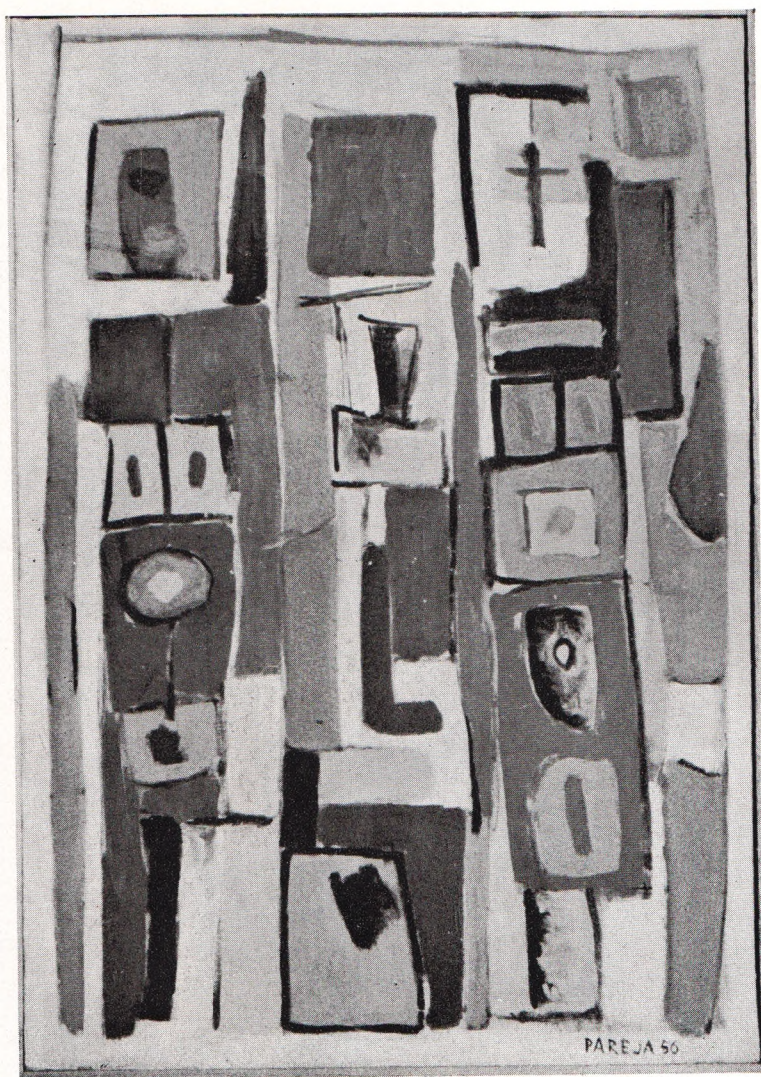


Fig. 13. - *Composición* —óleo— 1956



Fig. 14. • *Composición mural* —óleo— 1956

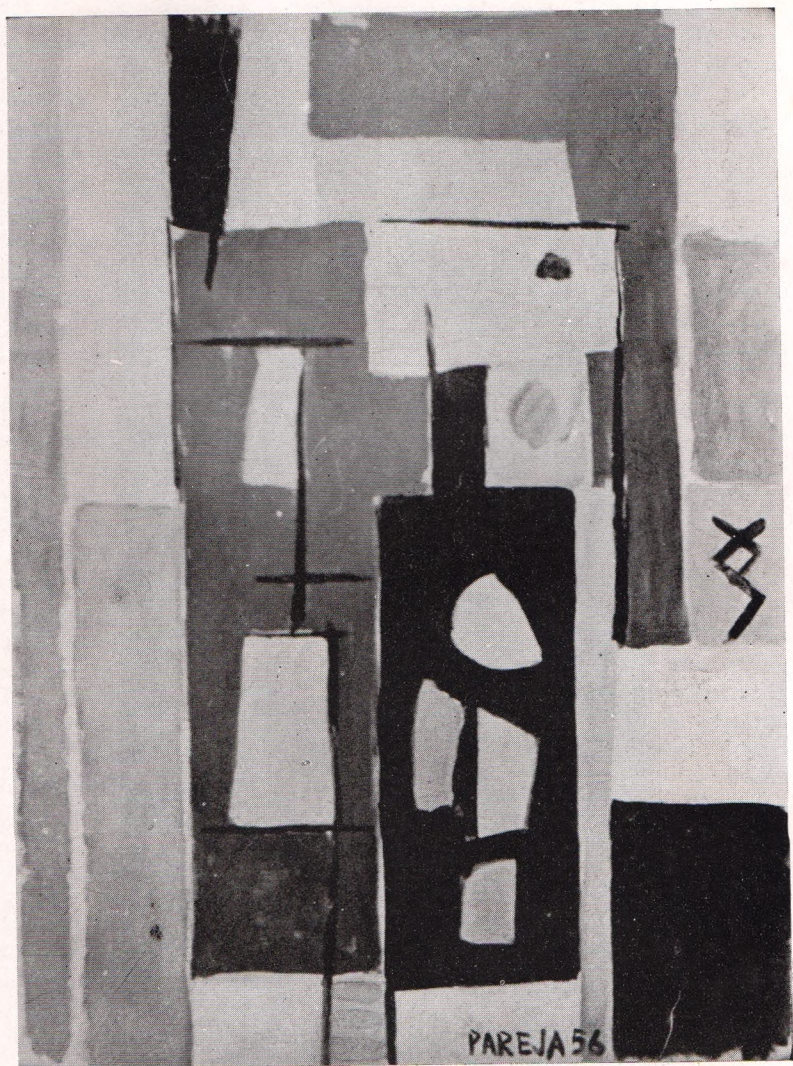


Fig. 15. - *Composición* —óleo— 1956

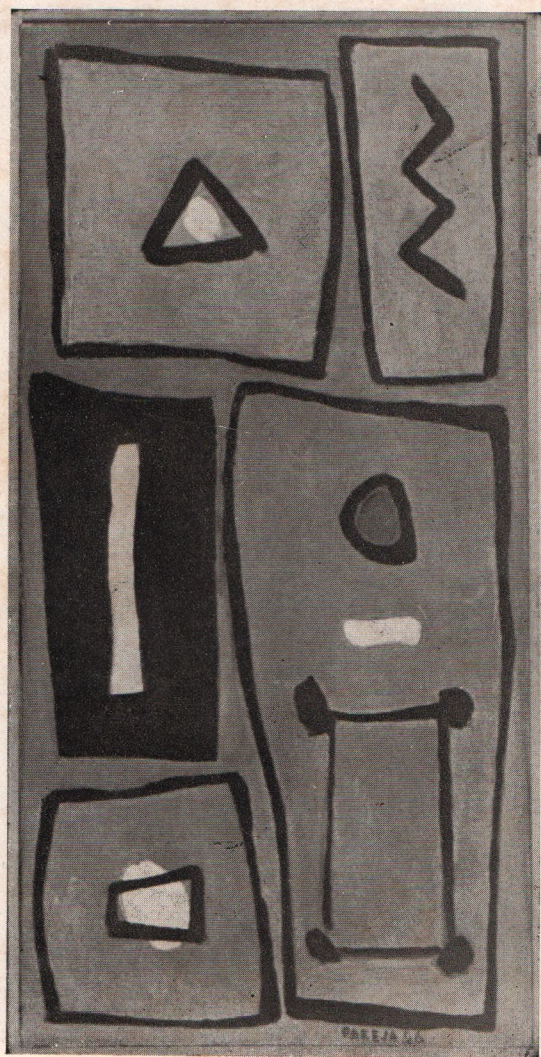


Fig. 16. - *Composición* —óleo— 1956

Expresionismo poderoso dado con poca anécdota, la esencial; y con mucha fuerza, la social. Sólo un rostro; apenas dos o tres formas geométricas con bello contenido de color ardido; y sólo un gesto formal de altura, de elegancia que ¡oh contraste! es atributo de lo más torpe y significativo: el sombrero; un gesto gracioso detenido por la rectitud de la mejilla que es toda superficie y por la nariz que es una masa. (Lo dicho es válido especialmente para las cabezas de paisanos y para el gaucho de chiripá rojo que ya veremos). Aquí en esta cabeza sola, el color de la mejilla mira de lado hacia nosotros y de frente hacia su destino. Es el trabajo del agro; más, el del peón actual para todo uso. Y es, conviene declararlo, una expectativa enérgica.

No falta ternura en esta espléndida pieza muralísima. Porque además del sabio Pareja y del justiciero Pareja, está también el sensitivo Pareja. Y ahí anda el gris de la bombilla y de la boca del mate y la fineza del cuello y las calidades, por toda la carne curtida y luminosa, expresando la caricia del artista que ama a su concepción y la defiende...

Hay otra mayor que nos ayudará en este esfuerzo por aclararnos y entendernos: es el referido «Gaucho de chiripá rojo» de 1952 (figura 6). Es casi el mismo de la leyenda y de la historia —aquel del chiripá blancuzco—; también es dueño de sí, pero éste se halla en el plano rudo y manifiesto, es decir mural, de nuestra edad de pruebas; sin leyendas pues y sin historia. Pronto para hacérselas las unas y la otra. Vive violento en su apostura y en su capacidad. Las formas contrastadas y cruzadas de rayas, son durezas que colaboran con el carácter. La síntesis es evidente en relación con el gaucho anterior, en el cual la síntesis en la base se desarrolla un punto por la superficie. Existen las curvas sí, pero de menor arco y continuidad; y sobre todo de mayor planismo; y las curvas que crean son más una lucha que un acuerdo. No envuelven ellas, ni hamacan: convulsionan acaso y hasta castigan. Y las rectas que conforman los planos de color por todas partes, edifican formas, pero formas un tanto sobrevivientes de un derrumbe. La poderosa serenidad compuesta, armada, del modelo —como la del peón su hermano que distinguimos antes— no es otra cosa nuevamente que la ternura del artista depositada sobre la solución ruda y expresiva —o expresionista— del problema plástico.

Pero vamos un instante al expresionismo también fuerte y sin embargo lírico; a los retratos de Margarita de 1948 y 49. Se retiró en ellos la fuerza representativa de los trabajadores, pero quedó la contrastación semejante. Sólo que aquí —unidad siempre en Pareja de tema y tratamiento, de emoción y tratamiento— las mismas campanas que anteriormente eran de presagio o se aprestaban a tocar a rebato, están tañendo a paz. A veces a gloria. Y digo esta palabra con emoción porque pienso en el mosaico de Margarita con el gallo,

perteneciente a esta serie. Se deforma mucho, se mueven planos de un mismo verde salpicado de intimidades lujosas, se hace un tema con infinitas variaciones pero no de tonos, sino de desórdenes, de felicidad, de expectativas violentas de los objetos y planos que parecen participar y participan de la fiesta. Claro que todo esto muy sutil, en aras del recato de nuestro amigo. No hay derrumbes ni luchas entre las formas —como las había en el gaicho rojo y en el peón rosado— pero son las mismas formas también convulsionadas, aunque ahora por la profunda y contenida sensibilidad de un padre que envuelve al modelo con juguetes, que le regala esa su riqueza tremenda de medidas plásticas. El dibujo es recio, saludable, pero sobre todo travieso. Y el color expresivo en sí y suave en el juego de relaciones.

Pero nos quedan todavía varias obras de esta misma potestad. Que trataremos, no sin antes rendir nuestro homenaje a la extrema delicadeza del óleo «La niña del gato», que es de 1950 (figura 7). Y que no encaja totalmente en la agresividad del segundo expresionismo, porque es más bien una transición, por sensible reflujo, entre éste y el anterior.

Esta obra, aunque parece animada por la intimidad de la época precedente, se halla sin embargo, perfectamente ubicada a continuación de las estampas de la hija. Eso, no obstante su serenidad de color, de formas, de temática, su gracia de dibujo, su pureza oriental. Sin duda Pareja buscaba por todos los medios la simplicidad, eso que desembocaría en la abstracción que es lo simple absoluto. Debemos constar de paso que este óleo mereció ser reproducido, sin influencia o mácula, en el catálogo ilustrado de la II Bial de San Pablo, de muy severa selección.

En esta pieza hay un Pareja sensitivo y actuante, feliz a pesar de la melancolía que la envuelve; pero también un Pareja analítico y lejano, depositante y organizador de una limpia calidad. Precisa ver mucho y desbrozar bastante para reducir las cosas a tan poco tema y que ese poco entre en la comunidad del espacio y en la gratitud de los sensibles. Cada color es un descendimiento del color y cada curva lleva al óvalo, pero después del sacrificio de la figuración y aun salvándola a ésta en un sentido trascendente; cada color entonado es un regreso de la luz por entre la niebla de la materia. Hallamos por ejemplo una mancha blanquecina que no es una luna pero tiene tal valor al lado del rostro, destacándolo no como un límite, sino como un espacio mayor. Por eso además de tierno, es triste el cielo; y además de tierno, es gracioso el hierro del balcón; y además de tierno, tosco el requiebro de la columna. Y desde luego la figura toda resulta tierna e infinita a la vez, alta y monumental un tanto, para la sensibilidad que se le acerca. Aunque no es pintura mural, tiene sentido y medida murales esa estampa de la niña recortada en el cielo plástico. Todavía se observa en la unidad ejem-

plar de la obra, que hasta la luz que está en el rojo y el amarillo es como una veladora del recogimiento espiritual unánime.

Antes de concluir con esta etapa, debo acariciar —es una necesidad de mi parte— dos obras más que acompañan el manifiesto de los peones de campo, que son quiebro social y salvación artística. Me refiero a la «Niña con gallo» de 1950 y la «Maternidad» de 1952. Ambas pertenecen al expresionismo transparentado y sintético de su despedida, mejor dicho, de su presentimiento mural y de su felicidad del mosaico. En ellas se contrastan más las formas, se las agita con rayados y composiciones parciales y libres, casi totalmente independientes de la figuración. E incluso se van dejando grandes espacios como en la «Niña», desnudos de objetividades y curtidors de caprichos, manchas, franjas, formas planas, encontradas como en el desván del país del color.

Este óleo (figura 8), aparece como una calcomanía calcárea. Son las huellas de los seres grabadas en los muros. Son el muro ya valientemente. No precisa detallar cada una de estas obras que considero el punto alto del expresionismo de Miguel Angel Pareja, anterior a su último viaje a Europa y volcado para asombro y maravilla en la belleza alucinante de los mosaicos. En éstos, en cuya trascendencia aquí no podemos detenernos —algún día lo haremos— la calidad física del mármol, del esmalte y del vidrio, su color y sus centelleos, su lujo en la obscuridad de nuestro tiempo, evidencia, como hemos dicho oportunamente, que la calidad busca la claridad, que la riqueza busca, debe buscar, la generosidad. De otra manera dicho, aquello del grande Don Antonio Machado: «sólo se gana lo que se da». Esa claridad —ya lo veremos— es la que labró Pareja con su idioma expresionista y su mosaico. Y que nos entregará en su pintura de sentido abstracto.

No precisa detallar pero sí constatar. En esa muchacha desabrida con gallo descoyuntado y sol en hélice alterada, en chispas (descoyuntado en la luz), hay desde luego simpleza por el tema; primitivismo casi infantil pero sabio, por el dibujo; todo un grotesco por el ropaje de formas simplotas y franjas elementales. Primitivismo, inocencia, en cada aspecto del rostro, del cabello, de las moñas o eso que hace de tales. Y un recorrido de equivalencias entre unas formas y otras, en el desmañado e intencional dibujo, en las vigas de verdes y rojos que son la base del cuadro, en los grandes planos de cal por el centro... Calcomanías, pero calcomanías que el tiempo depositó sobre el muro, en el muro de catacumbas de nuestra edad, donde sólo la pintura expresionista puede aportar documentaciones, clamores hacia el futuro, verdades de luz humana entregadas para su seguridad y eternidad en la luz del color, más concreta, modosa y segura que la de nuestras propias apariencias...

Y vayamos a la «Maternidad» (figura 9). Es una obra maestra

en fuerza y expresividad, en dolor y estructura, en esfuerzo unitario del espíritu y en la gran variedad e interferencia propia del arte.

No me detengo como en otras, en el evidente equilibrio de los colores; ni en la torturada geometría que es atravesada con firmeza y dolor por el modelo, por el tema que llena como nunca el rectángulo. No me detengo tampoco en la gran unidad de la composición que envuelve la vertical total con un leve movimiento horizontal rectilíneo y siempre gracioso en sí mismo, allá en la base; y salpicado de agudezas sobre la frente. Todo eso es el pintor Pareja que domina su gusto innato y su oficio hondamente aprendido. En lo que me quiero detener es en el sentido creador, en su ademán de grandeza que emplea todos esos medios para edificar un mensaje, para penetrar con monumentalidad, desde el muro inexistente, el espíritu desconocido que deberá quererlo.

Me detengo en una gran lección que episódica o expresamente ya hemos ido adelantando. Llamo la atención sobre la *unidad del todo que está sostenida por la diversidad de las partes*. No hay dos rectángulos iguales, ni dos triángulos iguales, ni siquiera dos formas paralelas. Ojos diferentes y asimétricos aunque fraternos; tan fraternos que expresan la misma desgracia, y la misma potencia a la vez. Planos del cuello perfectamente enemigos y que hacen el amigo cuello, casi la única salud que aquí se ve. Manos diferentes de color y con semejante hondura. Dos o tres tonalidades de verde-amarillo en el brazo que es sin embargo una fuerza firme y unida. Porque, además, digamos entre paréntesis, la humildad y la pobreza están sentidas como en el peón, con poderío enérgico en medio de la angustia.

El azul bajo del cuerpo del niño se vuelve alto y firme y rico de semitonos por el cuerpo de la madre; va hacia lo alto, llega incluso a herir el semblante de la mujer sufrida. En tanto el verde baja como una masa, equilibrando.

Unidad en la diversidad dijimos muchas veces y destacamos en esta obra superior. Porque en esa geometría convulsa, despiadada en apariencia objetiva y fuerte en la estructura, está la base del presente de Miguel Angel Pareja.

Porque al enriquecerse su acopio de ritmos y de formas, al sentir que la piedra y la cal le dan elementos bastantes para su mensaje, al poseer más materiales pictóricos, más luces del color y más prismas del aire, el artista necesita menos de los elementos representativos de la realidad exterior. Le bastará entonces la pureza de su emoción plástica para su descanso, como la atmósfera, en el espacio; su lucha, como las paredes blancas, hacia y por el color.

Así ya no dirá tan cariñosamente como en esa pieza, que un brazo, el izquierdo de la madre, es fuerte por la forma y además o antes porque el niño le presta a ella su claridad y le conforma, defendiéndola, el antebrazo; sino que dirá, como en toda la otra

serie que viene llenando su luz y desnudando sus temas desde su reciente retorno de Europa, le dirá: ved la pureza sola, ved la lección de las cosas, ved la gracia de lo inanimado que se anima, ved el rostro de la nada cómo nos sonríe. Alégrese la humanidad triste de esta hora y de siempre, con la seguridad de lo inefable que vuela desde el muro vacío, como las palomas desde el nido. ¡Amad la paloma —agregamos nosotros con entusiasmo— aun sin la paloma!

EL MURO

Y bien. Entramos, ya liberados, por la última etapa. Sin representaciones, sin abogacías. Vamos a concluir nuestro itinerario trayendo a cuento —como el autor los trajo— a los grandes ejemplos de la abstracción, estos panes de materia color en los que Pareja entregara el alma alucinada...

Los rectángulos, los rombos, los triángulos, los trapecios y sus derivados, es decir *las formas planas* aquí libres y diversificadas, que son como las huellas de los ángeles —que son las huellas de la luz— tal como los pozos del camino lo son humanas... esa abstracción en sí, ese dibujo mental o de más adentro, esas células del símbolo, se sometían hasta aquí al modelo o tema y mostraban su enérgica y pura calidad espiritual en toda ocasión: así cuando se posaban para ayudar a sus respectivos caracteres, a sus figuradas vidas de niñas o madres, gauchos o chinas, cosas o bestias. Y el color, el color que estaba detrás de los tonos, un tanto como el oro entre la ganga; que muchas veces fue apagado por Pareja con tonalidades afines —diríamos que fue demorado— enriquecido sí, pero no de su desnudez sino de sus vestimentas adecuadas; el color que es mineral, porque es siempre recién nacido de la tierra y la piedra, y que como tal es más inocente cuanto más desnudo, más propicio a nuestra dicha cuanto más sin accidentes o sabidurías nos llegue; el color también se sometía al modelo o tema, le encendía la vergüenza viril o le disminuía la pena maternal; le transformaba en vegetal la ternura de la hija o le entonaba suavemente junto a un gato mimoso, la soledad o la melancolía adolescentes...

Y no obstante la calidad de ese sometimiento, los planos y los colores crecían, hacían sentir en cada ocasión su resignada fuerza y, llevando al artista casi a pesar suyo, hacia un mayor respeto por sus condiciones naturales de materia, por sus necesidades de forma y luz, fueron sintetizando su expresión, dominando al tema y sus accidentes, usándolo luego a su servicio y abandonándolo al final para erguirse en su propia embriaguez de cosas, de soledades, de libertad, de absolutos.

Y el cuadro se hizo alto entonces, más separado del hombre cotidiano; y luminoso, más cercano a la naturaleza mayor o esencial.

Allí en el muro estaba su nido; allí en la arquitectura su gi-

gantesca capacidad de expresión. Y un día se unían para cantar, las formas y los colores, como en algunos grandes ejemplos que aquí vemos. Y otro, para meditar. Pero como tales colores y formas, como sustancias y espacios. Cantaban arrastrándose sobre el muro es claro, y de pronto derramando su voz (la voz, la luz del color, el sostenido de la forma) por el ámbito en que el muro era el límite.

Porque la abstracción, la buena, la fecunda en sí misma, no viene solamente de adentro afuera; como no viene el conocimiento creador que viene de la experiencia; como no viene la emoción pura que nace sobre un hecho...; como no viene la vida que en su origen es una conjunción de dos afueras, un reencuentro... La abstracción, cuando no es decorativa, cuando no es la sola forma para determinado atavío o utilidad, para determinada gracia incluso, cuando no es pre-fabricada, la abstracción, es decir, la cosa-forma, la cosa-color, la cosa-ritmo, está en el muro mismo que es la página en blanco en que la poesía, el arte, se edifica. Viene tanto del muro como del ser que lo fecunda. ⁽¹⁾

¿No se ve en esta historia que el cuadro sin representación se hizo solo, o casi solo? Apenas con el artista como ocasión de descubrimiento, de ayuda, de constancia; como auriga que evita — siempre Apolo— los peligros del carro celeste. La luz, ese misterio ancho de la distancia, misterio que se pone de pie en el muro, llama a su seno al color que surgió de ella como el hijo de la madre... y se lo lleva consigo. Y llama a todos los hijos. Y entonces se tiene la familia en pleno, a veces acorde, a veces en lucha, como sucede en los cuadros paralelos «Composición» y «Composición mural» que

(1) Aquí debemos aclarar, reiterando conceptos viejos, que la abstracción no es *neutra*. Es activa y participante. Por eso no debe verse como abstracción artística, creadora, fecunda, toda la obra tan ligera e higiénica, común o generalizada, que decora en nuestros días notablemente a una clase social presumiblemente culta, en las grandes ciudades, grandes industrias, grandes hogares, grandes vanidades. Decora, adorna, sirve a una élite; porque si triunfa esa exteriorización bien pagada a veces, en la mueblería, la decoración, la arquitectura incluso y hasta en la artesanía, es porque aquello que la motiva socialmente, la claridad, la alegría, la limpieza, la urgencia de sosiego ambiental, la paz en fin, y su amplitud de orden colectivo y su utilidad funcional, son legítimas bases ya por sí mismas suficientes para el triunfo. Puesto que modernidad en cierto modo significa necesidad.

Pero modernidad no es estética en tanto no vaya nutrida del ser moral y espiritual que la crea en nombre del ser ontológico y que lleva en sí vivencia humana, representación individual y social, alma, es decir, universalidad y particularidad, destino mayor por profundo y por alto, por mandato y por calidad. Podría decirse, dejando andar las verdades latentes, que así como la clase industrial crea la clase que habrá de enfrentársele, su proletariado, así, la cultura de estrato social alto, crea la expresión del oro oscuro que habrá de sucederle... No, desde luego, sin sacrificios, sin desconocimientos, tanto más dolorosos cuanto más provenientes de la base misma; de sus lógicas ignorancias y radicalismos.

ilustran estas palabras, de semejante calidad e importancia, pero el uno naciendo o en movimiento contrastado, y adulto el otro de equilibrios, paz y densidad.

Al principio fue Pareja penetrando tímidamente el muro, mejor dicho entregando sus tributos y valores plásticos —también los morales— en el altar del espacio... Iba con sus formas grandes y libres y variadas, le arrebatava la unidad que siempre había sentido y en cierto modo dificultado con las figuraciones; lo guiaba la luz de sus colores purificados casi totalmente, luz que retornaba a su origen el espacio, a la pintura mural.

Así en el cuadro «Niños y Peces» de 1955, semejante en valores y asunto a otros anteriores y posteriores, los colores se independizan, las formas están antes del tema que apenas se deposita en ellas con cierto grafismo y cierta palidez o delicadeza del color. Ya la figuración, el tema, el mundo objetivo, se hallan al servicio de la forma.

Y así, en la transición, entre otras, una verdadera Sagrada Familia pero fantasmal, que el artista llama «Paseo» y que es también de 1955 (figura 10). Aguda maravilla. Se ha sintetizado en ella la geometría y la objetividad figurativa. Todo se va diluyendo en el muro. Ahogados en la cal, los seres van dejando flotar en la superficie todavía, restos lúcidos y violentos casi desprendidos de su carne. Quedan vivos los gestos, las estructuras que no son anatómicas sino espirituales; con el espíritu de Pareja desde luego, que las interpreta; es decir, con la gracia puramente plástica, una especie de simbolismo —digamos con pudor— de la radiografía. Líneas oscuras recuerdan la osatura pero no son osatura, son líneas constructivas, son restos de los míseros juegos de la trascendencia. Otros, los místicos, los inventan de otro modo y son restos de eternidades... Todo cabe en la historia del arte.

Sólo reinan aquí impávidas las formas elementales y altas; los colores que son como una cantidad de globos planos y geométricos sostenidos por los recuerdos del ser, salidos del muro un tanto para agitar nuestro reposo o nuestro cansancio, que es decir, aquí en la vida, nuestra insignificancia.

Otro ejemplo de transición más avanzado aún es el originalísimo y apuesto ejemplo «Gaucha sobre fondo naranja» de 1956 (figura 11). La figuración aquí, el tema «gaucha», se pierde sensiblemente en ese lodo naranja uniforme y hermoso. Y tanto las partes de la figura central, cabeza, sombrero, pierna, como las figuraciones que se le relacionan, pájaro en lo alto, bichos por el centro... se pierden y se aíslan, sin aquella vinculación lineal que en el cuadro anterior les defendía la unidad humana, el recuerdo objetivo. Lodo plano, fondo de gruta en el que se desmorona un grabado, poncho de morir o de irse, desplegado hacia lo alto, tal ese fondo naranja que en verdad no es sino como un telón de aire sólido o de tierra

vertical y transparente que nos presta, que nos envía, sus formas y sus nadas como imagen de un más allá (no celestial es claro) sino de aquí cerca, de al lado nuestro, del muro apenas, de su propia soledad y solidez.

En la transición ya a todo vuelo se halla «La granja» de 1956 (figura 12), que alguien llevado de su sentido vibrátil denominara «Carnaval». Las figuras ya no son siquiera fantasmas. Son peleles, son de aire dibujado con serpentinatas... El todo unas calesitas adonde rondan y se agitan las líneas alborotando los espacios... El muro ha salido a jugar y lo hace como un oso que es, en un aparente desorden, en una aparente torpeza que es la digna condición de esos seres-signos, tanto como de sus colores ligerísimos: de un sol arácnido de juguete, tanto como de su niño y su gallo perdidos en la luz. Entre paréntesis, aquí se aclara la luz-plano, no obstante la movilidad, tan diferente de la luz nerviosa, veloz y minuciosa al tiempo, del impresionismo. Todo impersonal no obstante los temitas familiares; y gracioso y feliz, no obstante la palidez de lo representativo...

Y nos aguardan los abstractos puros.

Nos acompañan paralelos, semejantes, los claros ejemplos «Composición» y «Composición mural» (figuras 13 y 14).

Aquí el cronista no tiene elementos objetivos que le ayuden en la definición y en la comprensión. Aquí es la ceguera de los sentidos y la inocencia de los ojos lo que nos puede ayudar. Hay en todo variedad de elementos y unidad de sensación. En uno, «Composición», de 1956, se descubre un poco más baja la luz que en el otro llamado «Composición mural», del mismo año; ambos, equilibradas texturas contrastadas. La sensación plástica es fuerte, sensual, movida, rica. Las intenciones rítmicas y las orientaciones de composición en ambas obras, aunque del mismo signo, no son iguales. Y si empezamos a distinguirlas empezaremos a gustarlas.

En el segundo ejemplo, aparte la escondidísima figuración del jinete y del toro recio a la vez que casi preciosista y primitivo, dado con ruda gracia en breve espacio; aparte incluso la jugosidad plena del color y la fortaleza de la luz que cada color contiene e irradia y que es la unidad sobre la diversidad una vez más, maravilla la contraposición, el sistema de encuentro y desencuentro de las formas, el balanceo en la superficie de esa muy compuesta belleza pura. Pensamos en un muro blanco grande que posea esa piedra de colores a un lado, para presidir y en parte orientar la alegría de educandos o pupilos; de cunas o telares.

En cambio hay otra «Composición», cuadro pequeño y de 1956 (figura 15), que es delicadísimo. Su reciedumbre está en la paz que le caracteriza; puro por elemental, luce un evidente predominio de sencilleces. Es más abstracto o desnudo que el anterior, y —es preciso decirlo así y comprenderlo aunque alguien pueda escandalizar—

se— es más *natural*; como si dijéramos, más fácil de verlo en la interpolación de los gestos comunes, de los volúmenes del mundo, de las superficies de la calle, de los movimientos del aire. O en su proyección en nuestro recuerdo, sensación, espíritu, hábito. Más natural. Y se estructura en el espacio con infinitas delicadezas.

Y están otras varias «composiciones» que nos resultan más inocentes y más convulsas o caóticas y acaso por eso más promisorias, porque recuerdan que el muro todavía se agita. Hay en ellas un forcejeo entre las formas planas, recién salidas del muro neutral y arrancando acaso del mismo muro tonalidades que acompañan a los colores puros.

Pero resta otro ejemplo todavía. Necesitamos extender dos palabras sobre un cuadro que históricamente es el último de esta serie mural y formalmente el más rudo, escueto y severo a la vez: «Composición», a solas. Otra densidad surge aquí (fig. 16), que en primera visión parece otra paleta, distinta de la habitual y clara tradicionalmente en nuestro pintor; un tanto más expresiva sin duda por relación de su fondo entonado misteriosamente, por su condición substantiva. Una relación de colores reflexiva. Otra distribución también, o, mejor dicho, más desnuda o sobria; sin atadidos de representación pero a la vez sin mansedumbres ortogonales nacidas de lo funcional de las formas. Son losas verticales e irregulares. Cinco formas, cinco colores, cinco gracias de arcillas u oriflamas... pero deslizadas en la superficie del muro. El equilibrio de valores es claro. La pulcritud un tanto triste del total también. Este cuadro es un poco el muro que se ha puesto a andar. Navegan esas losas unidas o separadas sobre el océano del espacio. No puedo decir que haya un ritmo, pero sí que hay un movimiento. Son trozos del muro completo que, como planchas de hielo rotas al comienzo de la primavera, se mueven armoniosos y lentos y significativos...

Puede pensarse que en esta obra más cercana a la tierra y a las manos, —un tanto más íntima o humana no obstante ser amplia y sintéticamente mural— puede pensarse que Pareja lleva el muro al espacio cúbico y directo adonde estamos nosotros, y que los colores se concentran, que en sí mismos sienten un sentido terreno... Y viven. Porque esto es andanza ya que no expectativa como en la mayoría. Y así se confirmaría el sentido de creación del muro para el hombre. Porque hacia una síntesis mayor y más desnuda, como en Mondrian, (según el propio Pareja diría) ya no se podría negar más, artísticamente es claro. Dado que esta aventura debe concluir así: cuando se conjugue arquitecto y artista en la labor; y obra y pueblo después, en la contemplación. Sabemos que deberá comprenderse el mensaje de grandeza que estas formas estoicas aportan verticalmente, para que tenga destino en la atención recogida de muchos, en la pureza repartida.

Voy a permitirme, para silenciar mi regocijo ante esta expresión valiente y verdadera, la reiteración del juicio confidencial de Pareja mismo sobre ella, que en su generosa y profunda correspondencia para conmigo, se le deslizara. Vaya una de sus frases, una que entre decenas era también reveladora: «Ultimamente aparecen algunas telas, en principio abstractas, con elementos representativos luego, que se organizan temáticamente. La representación es libre. El color obedece a la composición. Está limpio de sensaciones reales. La superficie plana tiene leves variaciones, que surgen de la calidad misma de la materia coloreada (óleo) y el soporte blanco que se percibe por transparencias»...

Y bien; por ese pórtico, penetren otras constancias.

Cuando despedimos a Pareja en vísperas de su última, notable y riesgosa aventura hacia Europa, dijimos emocionadamente en un ágape finísimo de lealtad de colegas y alumnos, confesando la soledad en que permanecíamos: «sobre esa misma fuerza interior que llamamos soledad y pudimos llamar con igual sentido solidaridad profunda, se levanta nuestra fe en Pareja, en sus éxitos, en su creación futura. Sobre su ausencia sí, sobre su ausencia crecerá su triunfo. Sobre su estudio denodado —más que estudio, ejercicio en poderío— crecerá su mensaje. Y sobre nuestra mirada sola en el espacio para evocarlo, se empinará —realidad y abstracción, verdad y expresión— nuestra delicada gratitud que será conocimiento y alegría...»

Y mientras cumplía allá su destino de sacrificio, dábamos amplia noticia en la prensa mayor. Y entre sugerencias y noblezas, confesábamos:

«Pareja está viviendo en el centro dramático de la problemática artística de nuestra edad, en el fecundo *desorden* en que se gesta el orden del futuro, en el misterio en que asoma la claridad. Perdido desde los albores del renacimiento hasta nuestros días el gran sentido espacial, Pareja siente la trascendencia de este retorno que no es otra cosa que una toma de impulso necesaria, y el drama de su adaptación que va a confundir, que ya viene confundiendo, en mosaico y en otras técnicas de orden material, a los numerosos *ismos* que no son otra cosa, evidentemente, que puntualizaciones de la diversidad, altos rostros de la especialización que caracteriza a nuestro tiempo. búsqueda al fin de una nueva unidad, en la que ya estará salvada nuestra decadencia...» («El País», 28-X-56).

Y porque lo despedimos y porque lo seguimos en la constancia, podemos declarar ahora en torno de su obra con absoluta sinceridad y gozo: Venció el artista que es el hombre y el amigo. Venció porque comenzó por donde pocos llegan: por vencerse a sí mismo en

lo accidental y temporario para desnudarse en lo esencial y duradero. Fue, pero fue como alumno y no como maestro (venció la vanidad). Fue y trabajó contra el clima y las dolencias (venció las adversidades de la naturaleza). Fue y atravesando etapas, venció la sensualidad del éxito inmediato para merecer el de los elegidos.

Y con su bagaje de verdades y futuros, abre en este año de 1957 sus exposiciones y dicta sus prédicas, para recommenzar el camino de luchas que es entre nosotros la creación absoluta. Le acompañamos sencillamente en esa su difícil ascensión hacia el trabajo, pidiendo en esa lucha nuestra porción de dolor y sacrificio en aras de la comprensión y del afecto.

Carátula proyectada y dibujada en offset
directo por M. A. Pareja e impresa bajo
su vigilancia en *Comunidad del Sur*.

El autor agradece al Sr. José A. Sommaschini
la facilitación de los clisés internos que ilus-
tran esta publicación, la que se terminó de
imprimir el 24 de diciembre del año 1957 en la

Imprenta L.I.G.U., Cerrito 740,
MONTEVIDEO, URUGUAY