El mensaje de la pintura abstracta*

NO soy crítico de arte. No soy historiador del arte. No soy profesor de estética. No poseo, pues, ninguno de los títulos que objetivamente podrían justificar, o al menos explicar, este atrevimiento mío. Como autor de estas osadas páginas, solo un título medianamente aceptable puedo yo exhibir: mi condición de hombre de la calle deseoso de entender lo que en la calle y en su propia alma acaece; mi costumbre de buscar por mí mismo alguna claridad acerca de esto que vagamente solemos llamar «la vida».

Acaece, en efecto, que desde hace unos decenios anda por ahí —por la vida— un modo de pintar que las gentes suelen denominar «pintura abstracta». Acaece, por añadidura, que no pocos lo vituperan agriamente —algunos con ingenua sinceridad, los más con indudable aspaviento de filisteo— y que otros, a veces con sacrificio notorio, consagran a él su vida de artistas. Acaece, en fin, que esta pintura ha llegado ya a las colecciones de los burgueses y, lo que todavía es más significativo, a esa suerte de altares laicos que son los muros de los museos. ¿Por qué todo esto? Bien sé que sobre el tema existe una bibliografía nada escasa, pero ya he dicho que no hablo ahora como profesor, y no

* Agradecemos a la Galería Juana Mordó habernos facilitado las ilustraciones que acompañan este trabajo. *(N. de la R.)*

voy a recurrir al beneficio de su enseñanza. Como profano aficionado a mirar la vida y a pensar acerca de ella, me limitaré a reflexionar *coram populo* acerca de lo que a mi juicio ha traído a los hombres todos, no solo a los entendidos en arte, esta escandalosa novedad de la pintura. Trataré de exponer, en suma, cómo veo yo el mensaje de la pintura abstracta.

Un poco de historia.—Hasta los más legos en historia del arte sabemos que desde Monet y los restantes impresionistas, acaso desde Turner, si no desde Goya, se inicia en la pintura un sistemático proceso de descomposición, de destrucción. Con su obra, el pintor se ha propuesto presentar ante el ojo del espectador los varios elementos que la componen. Como tantos hombres de su tiempo —de nuestro tiempo, porque desde el impresionismo comienza en pintura y en tantas otras cosas «la actualidad»—, ha querido pasar de la historia a la vida, de la convención a la existencia desnuda, de la realidad empírica, que siempre es compleja, a la simple realidad elemental.

Descomposición, destrucción. Todos sentimos en nosotros el raro prestigio —a veces trágico— de estas dos palabras, tan expresivas de la condición crítica e insatisfecha de la vida histórica de nuestro siglo. La fenomenología de Husserl es el intento de destruir o descomponer la experiencia de lo real, en busca de lo que en ella parece esencial. *Destruktion*, llamará temáticamente Heidegger a lo que según él hay que hacer con la historia, para que esta no sea simple erudición y se convierta en expresión y pábulo del ser. «La destrucción o el amor», dice, con una *o* que es a la vez disyunción y equivalencia, el título de uno de los poemas mayores de Vicente Aleixandre. Y aunque no todo en ella sea destrucción, ¿qué ha sido la historia de la novela contemporánea, desde Flaubert a Joyce y

Robbe-Grillet? Bárbaro y viejísimo niño, el pintor actual, como tantos otros hombres de nuestro tiempo, ha querido saber por sí mismo y mostrar a los demás lo que hay dentro de su propio juguete.

Resultado sucesivo del empeño ha sido la serie de los «ismos» de la pintura contemporánea; impresionismo, puntillismo, cubismo, expresionismo, fauvismo... Y por fin, tocando ya fondo, la, pintura abstracta, desde Kandinsky y Mondrian. Sí: lo que todos sabemos.

¿Qué nos ha mostrado esta implacable obra de descomposición? ¿Qué novedad ha traído a la realidad de la obra de arte y al alma de quienes la contemplan? No pocos —todos los que en la vida se comportan conforme al aforismo *bona non nova, nova non bona* —responderán algo muy semejante a esto: «La historia de la pintura contemporánea nos ha mostrado lo que ya sabíamos. Esto es, que la pintura, lo que desde Altamira y Lascaux hasta Delacroix y Courbet siempre hemos llamado pintura, es la combinación unitaria de tres elementos básicos, el tema, la forma y el color.»

Esto, en efecto, ya lo sabíamos. ¿Qué es, por ejemplo, «La familia de Carlos IV»? Un tema —la presentación ante el gran público de cierta familia real— al que dan realidad pictórica ciertas manchas coloreadas dotadas de cierta forma. Y así «Las meninas», «La ronda de media noche», y cuantos cuadros se quiera. Pues bien: a lo largo del siglo XX, los dos movimientos pictóricos en que han culminado todos los restantes, el expresionismo y la pintura abstracta, han puesto en libertad, en la medida de lo posible, esos tres elementos básicos de la obra pictórica y nos han mostrado su relativa autonomía.

Así considerado, el expresionismo es el resultado de un vigoroso esfuerzo por conseguir la autonomía del tema. El pintor trata de reducir el tema a la pura expresión pictórica de un sentimiento —el horror, la

tristeza, la exaltación, el júbilo, el terror, el tedio— y subordina las formas y los colores a la pureza y la fuerza de esa expresión. Piénsese, a título de ejemplo, en el «Guernica», de Picasso; y con su imagen en la retina o en la memoria, véase cómo todo en el cuadro —formas, color, composición— se halla férreamente subordinado al propósito de expresar con la máxima energía una convicción extrapictórica: que la crueldad, una crueldad gratuita, imperante y mecánica, habita en cierta parte del mundo.

Claro está que en pintura no cabe el «tema puro». Sin forma y sin color no es posible expresar nada sobre la superficie de un lienzo, una tabla o un muro. Ni siquiera el poeta es capaz de expresar sentimientos puros —y, por lo tanto, de infundirlos en el alma de su lector u oyente— sin recurir a la formalidad fonética y conceptual de las palabras que emplea. El expresionismo pictórico ha liberado el tema; pero como antes dije, solo en la medida de lo posible.

Ahora bien: el tema, ¿es pictóricamente imprescindible? El empleo pictórico de formas y colores, ¿debe hallarse necesariamente subordinado a la expresión de algo exterior a lo que ellos son: la realidad histórica de una familia real, la realidad frutal de una manzana o la realidad psíquica de un sentimiento? Tales son las interrogaciones de que ha nacido la llamada «pintura abstracta». Esta, en efecto, es ante todo un denodado esfuerzo por lograr la autonomía pictórica de la forma y el color; si se quiere, por prescindir del tema. Con su inicial descubrimiento de la radicalidad de la forma y de la fuerza del color, el cubismo y el fauvismo serían, a lo sumo, tímidos precedentes de la pintura abstracta. Solo con ella habría terminado por completo la servidumbre del pintor a lo que realmente no es «pintura».

Es verdad. Al término del implacable proceso de descomposición que ha sido la historia de la pintura

contemporánea, el pintor abstracto ha mostrado lo que ya sabíamos: que la forma y el color son, más allá del tema, al margen de él, los elementos fundamentales de la obra pictórica. Pero luego ha hecho algo más, porque ha consagrado ese esfuerzo suyo a la tarea de mostrarnos lo que el color y la forma son por sí mismos, cuando ellos y solo ellos constituyen la materia de que la obra pictórica está hecha. Y esto, ¿lo sabíamos?

La realidad psíquica del color.—Pintado sobre un lienzo o existente en la naturaleza, ¿qué es un color, para quién lo percibe? Hasta hace algunos decenios, dos eran las respuestas habituales a esta interrogación: el color es una cualidad; el color puede ser un objeto.

El color es, por lo pronto, una cualidad de las cosas que vemos. El blanco —la blancura— es una cualidad de la nieve y del mármol. El verde —la verdura— es una cualidad de la hierba y del mar. El amarillo —la amarillez— es una cualidad de los girasoles de Van Gogh. La realidad de las cosas visibles se nos presenta cualificada según varias determinaciones; y una de ellas es el modo de ser que habitualmente llamamos «color».

El color puede ser también un objeto exento. Tumbado sobre el suelo, abro mis ojos, miro hacia el cielo y «veo azul». No tengo ante mí una cosa que se me presenta como azul, sino un campo visual íntegramente ocupado por ese color. La sensación óptica de «ver azul» no es ahora producida por la cualidad «azul» de una cosa determinada, sino por «lo azul». Como antes decía, el color es en tal caso un objeto exento, o se halla muy próximo a serlo.

Pero la percepción de un color es siempre algo más. Por debajo de su condición de cualidad cromática (el verde de la hoja) o de objeto exento (lo verde), el color, para quien lo percibe, es el estímulo de un modo

primario de vivir, la causa inmediata de un estado de ánimo que en alguna medida envuelve y determina toda la vida psíquica.

La investigación psicológica de nuestro siglo lo ha demostrado con todo el rigor deseable. Mediante un aparato especial —el taquistoscopio— el sujeto de experimentación tiene ante sus ojos una lámina coloreada durante lapsos temporales brevísimos, periódicamente repetidos. Pues bien: regulando adecuadamente el tiempo de exposición y el ritmo de esta, puede lograrse que el tal sujeto, sin percibir color alguno, sienta en sí una determinada emoción y un conato de movimiento. Lo cual indica que antes de ser «color objetivo» —percepción de lo azul, lo verde o lo rojo—, el estímulo cromático es causa de un estado de ánimo; y, por lo tanto, que la percepción de un color, sea bajo forma de cualidad de la cosa percibida o de objeto exento, lleva siempre consigo, más o menos acusadamente, el estado de ánimo que a él corresponde.

Esto explica, por otra parte, los textos —poco comprensibles a primera vista— que acerca de la percepción del color han escrito hombres especialmente sensibles a la experiencia cromática y bien dotados para expresarla, un Goethe o un Kandinsky. «Parece ceder a nuestra mirada», dice Goethe del azul. «No nos exige nada y no nos obliga a nada», escribe Kandinsky del verde. «El rojo desgarra, el amarillo pincha», declaraba un paciente de Goldstein. «Aprieto los dientes, y por eso sé que es amarillo», manifestaba, en el curso de una experiencia taquistoscópica, uno de los sujetos estudiados por Heinz Werner. No hay duda: antes de hacérsenos «color» —y, por supuesto, también después de habérsenos manifestado como tal— una mancha cromática es para nosotros la causa inmediata de un estado del ánimo.

¿Quiere esto decir que un determinado color pro-

duce siempre y en todos los hombres un mismo estado emocional? En modo alguno. La cualidad de la vivencia precromática del color y del sentimiento que la revela dependen del tipo biológico del sujeto y de las vicisitudes conscientes o subconscientes de este, en relación con el color en cuestión. Lo que me importa subrayar es que todo hombre, a la vista de una superficie coloreada, siente una modificación, la que sea, en su estado emocional; modificación que en su intensidad y en su cualidad depende de la constitución biológica del sujeto (raza, temperamento, idiosincrasia) y de la ocasional situación en que esa constitución se realiza (grupo cultural, situación histórica, salud o enfermedad).

No solo sobre el estado emocional actúa el color; también, como antes dije, sobre lo que los neurólogos suelen llamar la «motórica»; esto es, sobre la disposición y la actitud del cuerpo respecto al conjunto de sus movimientos. Goldstein ha demostrado que el rojo y el amarillo favorecen los movimientos de actividad y dispersión (extensión de los miembros), mientras que el azul y el verde incitan los movimientos de concentración y reposo (flexión de los miembros). Difiere asimismo la acción de los colores —a un lado, los pertenecientes a la gama caliente; a otro, los integrantes de la gama fría— sobre el *tempo* de los movimientos rítmicos. Y ciertas propiedades físicas de la piel y del cristalino son igualmente alteradas, con arreglo a esa básica diferencia cualitativa, por la percepción del color.

No parece un azar, según todo esto, que muchos hombres vean en el verde el color —y no solo el símbolo— de la esperanza, y en el rojo el color de la pasión amorosa. O que los zuñis mejicanos atribuyan a los colores una relación objetiva con las cuatro orientaciones cardinales del espacio geográfico: norte-blanco, sur-amarillo, este-rojo, oeste-negro. O que los antiguos chinos, más complicadamente, establecieran todo un

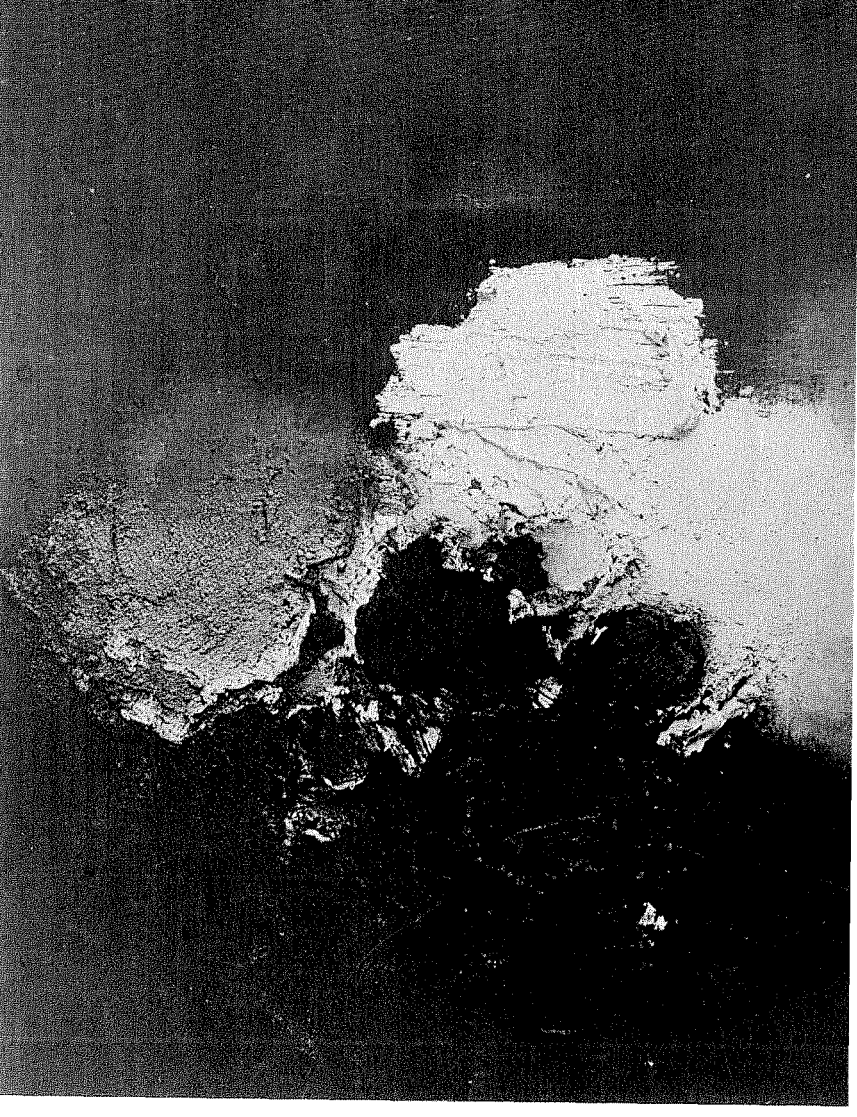
sistema de conexiones significativas en torno a cada color, con arreglo a la siguiente pauta:

Blanco	Rojo	Negro	Amarillo	Verde
Tigre	Pájaro	Guerrero	Campesino	Dragón
Sequedad	Calor	Frío	Humedad	Viento
Áspero	Amargo	Salado	Dulce	Ácido

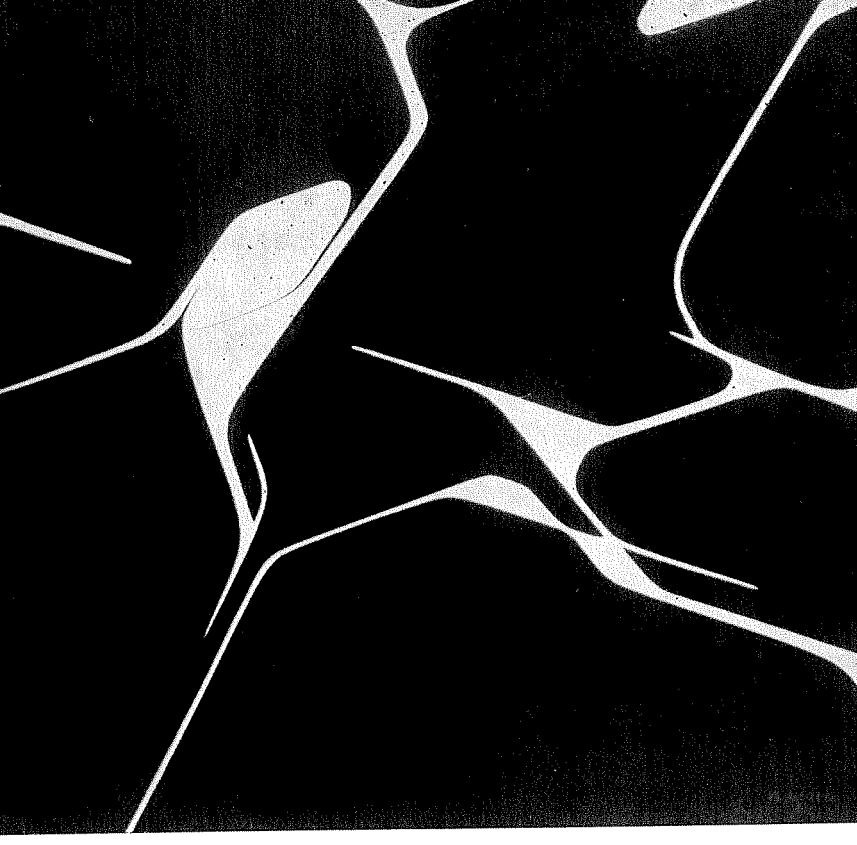
La realidad psíquica de la forma.—¿Qué es una forma pictórica? La consideración de la realidad según los principios y las reglas del pensamiento que solemos llamar «racional» y «objetivo» —el pensamiento del hombre adulto, civilizado y lúcido—, conducirá a responder que la forma pictórica es la determinación espacial del objeto; aquello por lo cual todo objeto sensible se halla determinado o limitado en el espacio. La esfera es la forma de la bola de billar y de la naranja; el cilindro, la forma del fuste de la columna dórica y del tronco del árbol; y así, con mayor o menor precisión geométrica —a veces, con total imprecisión, como en el caso de la nube—, en todos los demás objetos visuales y táctiles.

¿Solo esto es una forma? Un examen algo más detenido del problema nos hará descubrir dos pequeñas, pero importantes novedades:

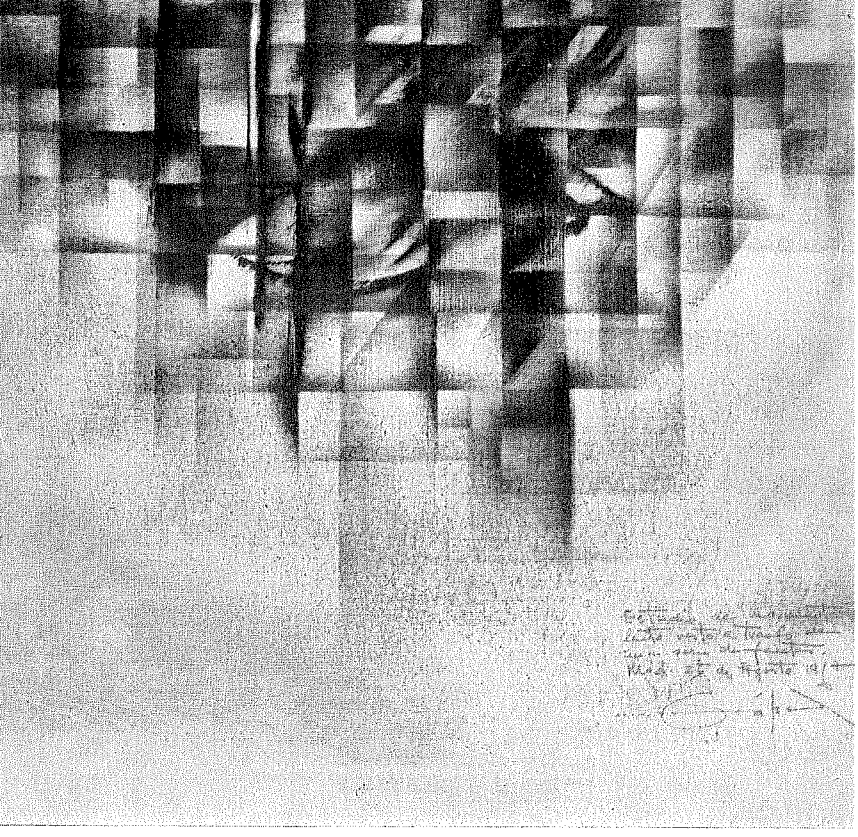
1.ª El hombre no percibe *de hecho* formas espaciales completas; ve tan solo la proyección de esas formas sobre el horizonte —plano, cóncavo, convexo o escalonado— de su visión. Viendo una naranja, yo no percibo una esfera, sino un hemisferio; viendo una columna dórica, yo no percibo un cilindro, sino una media caña. «Para el hombre —ha dicho varias veces Ortega, dando expresión personal a la doctrina husserliana de la compresencia—, ver las cosas es siempre completarlas.» La visión de la forma total de una cosa, según esto, no será *de hecho* la percepción del límite espacial de la cosa



FEIT



PALAZUELO
(gouache)



ZOBEL
(estudio en movimiento
a través de facetas)

CANOGAR
(litografía, 1959)

en cuestión, sino la fusión de una visión parcial (la que nos ofrece la ocasional apariencia de la cosa) y un movimiento conjetural (el que nos conduce a completar hipotética y adivinatoriamente lo que vemos con lo que no vemos). La previa experiencia del mundo constituye, claro está, la pauta rectora de esta ineludible faena completiva.

2.ª El hombre no es siempre adulto, civilizado y lúcido. Más aún: aunque sea adulto, civilizado y lúcido, el hombre no es pura y exclusivamente estas tres cosas, porque en mayor o menor medida nunca dejan de existir en él un niño, un primitivo y un obnubilado. Ahora bien: para el niño, el primitivo y el obnubilado, las formas no son tan solo límites espaciales vistos y conjeturados; son también, y a veces preponderantemente, acciones y rostros. En cuanto acción, la forma es el estado ocasional de un movimiento más o menos significativo para el que lo percibe. En cuanto rostro, la forma es el gesto que nos está haciendo, como si fuese una realidad viviente y expresiva, la cosa que vemos. «La expresión, fenómeno cósmico», dice el título de un famoso ensayo de Ortega; lo cual acontece en medida máxima en el caso del niño, el primitivo y el obnubilado, y en medida variable, mínima a veces, en todo hombre.

Tres son, por lo tanto, las significaciones cardinales de la forma pictórica: la geometría, la operación y la fisiognomía. Una forma pictórica es —ante todo, dirá la fría razón abstractiva del civilizado adulto— una figura geométrica. Recuérdese el conocido texto de Platón (*Filebo*, 51 cd) acerca de los «placeres puros» y de la belleza de las formas naturales; o, ya en el campo de la pintura, la gran experiencia del cubismo. Otros, en cambio, verán ante todo en la forma, y más cuando es moviente, la apariencia de una pura acción. «Víctor Hugo —escribía su biógrafo Mabilleau— no ve desli-

zarse una víbora, ve un deslizamiento.» Otros, en fin, ven en la forma de un objeto, antes que cualquier otra cosa, el gesto amistoso, hostil o simplemente enigmático que el objeto en cuestión les está haciendo. ¿Acaso la esfera, el triángulo o lo puntiagudo no tienen para todos, más o menos larvadamente, una vaga, pero muy real significación emocional?

Doble hazaña de la pintura abstracta.—A la vez que la ciencia experimental y el pensamiento especulativo de nuestro siglo, e independientemente de uno y otra, la pintura abstracta ha descubierto esta compleja significación vital del color y de la forma y ha hecho de ella, no conocimiento teórico, claro está, sino creación artística. Extremando, radicalizando el hallazgo del fauvismo, el pintor abstracto ha sabido mostrar del modo más puro la virtualidad emotiva del color; llevando a su término la novedad iniciada por el cubismo, ha hecho patente de la manera más vigorosa la condición accional y fisiognómica de la forma. Consiste la lealtad en la consideración de una realidad humana —acción, conducta, obra o expresión— según lo que su autor, a veces sin conciencia muy clara de su propósito, quiso que ella fuese. Pues bien: quien con alguna sensibilidad y cierta educación pictórica quiera contemplar lealmente el espectáculo ya quincuagenario de la pintura abstracta, es seguro que aceptará sin mayores reservas los dos precedentes asertos.

No constituyen ellos, sin embargo, la única hazaña de la pintura no figurativa. Al lado de ella hay otra, no suficientemente considerada, creo yo, por los historiadores y los críticos del arte de pintar: el descubrimiento de una zona de ambigüedad entre la naturaleza y el arte.

Supongamos que en una caverna prehistórica son descubiertos, perfectamente incrustados en la materia

de sus paredes, los colores y las formas de algunas de las pinturas que solemos denominar abstractas. ¿No podrá ocurrir que el espectador, en determinados casos, no sepa decidir si aquella mancha cromática ha sido azar de la naturaleza o deliberada producción de una mano humana? ¿Qué es aquello: naturaleza o arte? Esta duda pone de manifiesto que entre lo que inequívocamente es obra de arte (por ejemplo, los frescos de la Capilla Sixtina; frente a ellos, la hipótesis de un azar de la naturaleza no vendrá a la mente de nadie que se halle en su sano juicio) y lo que incuestionablemente es obra de la naturaleza (por ejemplo, el conjunto de formaciones estalactíticas de una caverna) hay una azorante y apenas explorada zona de ambigüedad.

Tal hallazgo no es cosa baladí, y no carece de relación con todo lo hasta ahora dicho. Suscitando en nosotros las primarias emociones del color y de la forma, la pintura abstracta remueve las zonas más biológicas de nuestra realidad y hace que vivamos como hombres lo que en nosotros es genéricamente «animal». A su manera canina, felina o simiesca, ¿acaso un perro, un gato o un mono no son capaces de vivir esas hondas emociones que suscitan el color y la forma? Y provocando en nosotros la duda antes mencionada, nos pone ante realidades objetivas en que el dilema «naturaleza o arte» se hace pura indecisión. Como realidad en sí y como estímulo de un estado vital, el cuadro abstracto existe y se mueve con harta frecuencia en la oscura linde de lo «humano» y lo «no humano».

La poderosa actualidad de este modo de pintar surge así desde otro punto de vista. La sugestión intelectual y emocional de esa linde, ¿no constituye acaso uno de los más fecundos temas de nuestro tiempo? Las cuestiones filosóficas que plantea el saber actual acerca del origen del hombre, el problema de la relación entre nuestra «condición natural» y nuestra «condición per-

sonal», la implantación de la vida psíquica en el organismo y tantos otros capítulos de la actual antropología, hállanse en estrecha conexión histórica, a mi modo de ver, con el hecho de que un Kandinsky, un Delaunay y un Mondrian —y después tantos otros— comenzaran hace ya más de cincuenta años a combinar de manera inédita los colores y las formas. Con ellos, el hombre estaba explorando el límite de su propia naturaleza.

El tema pictórico, otra vez.—Volvamos a nuestra imaginación de una pintura abstracta sobre el muro de la caverna prehistórica. ¿Cuándo la hipótesis o la seguridad del origen humano y no azaroso de las manchas cromáticas contempladas surgirán en el alma del contemplador? Evidentemente, cuando este haya descubierto allí una determinada intención; por tanto, en el sentido más elemental de la palabra, un tema. El tema, en efecto, no puede no ser «personal». Gracias a él, la naturaleza se personaliza. Lo cual trae de nuevo ante nosotros la terca cuestión del tema pictórico.

Decía yo antes que el pintor abstracto se había propuesto prescindir del tema en sus cuadros y conseguir que estos fuesen «pintura pura». Nada de asuntos sacros o civiles, nada de paisajes rústicos o urbanos, manzanas o coliflores; solo colores y formas inéditamente combinados entre sí. Pues bien: un examen más atento del problema nos lleva a la convicción de que la hazaña del pintor abstracto ha consistido, a este respecto, no en prescindir del tema, sino en descubrir el «tema elemental»; esto es, la mínima cantidad de tema con la cual puede haber obra de arte. Con sus colores más o menos originalmente mezclados y sus formas inéditas, el artista quiere pintar y pinta «algo»; pero este «algo» no es ahora una escena religiosa o histórica, una calle o un trozo de campo, un objeto artificial o un

montoncito de fruta, sino un «tema elemental». ¿En qué consiste este?

Examinaré breve y sucesivamente tres posibles respuestas a la anterior interrogación:

1.ª La exactitud. La realidad natural nunca es exacta; la exactitud es una invención de la mente del hombre. La esfera natural de una naranja es menos exacta que la esfera artificial de una bola de billar; y en cuanto objeto real, esta lo es menos que la esfera racional que el geómetra concibe y matemáticamente define. Y así con todas las formas imaginables, desde la línea recta —a la cual la realidad de la naturaleza no hace otra cosa que aproximarse— hasta las más complicadas superficies. Nada más impresionante y hermoso que el conjunto de las formas naturales recogidas por Haeckel en su libro *Formas artísticas de la Naturaleza;* pero la aparente geometría de esas formas no pasa de ser, bien examinada, geometría inexacta. *Exactus,* en latín, quiere decir «hecho acabadamente» y «hecho exigentemente»; y tanto el acabamiento como la exigencia no son cosas naturales, sino humanas. Pues bien: cuando en una figuración cromática es perceptible cierta exactitud, esta, por lo menos, constituye su tema elemental, el «algo» en que por designio del pintor se integran la emoción del color y la emoción de la forma. Tal es el caso de muchas pintura de Mondrian o de Sempere.

2.ª La materia elemental. La expresión «materia elemental» no tiene ahora un sentido físico-químico (partículas elementales o elementos químicos), sino empírico-sensorial y pictórico: la piedra, la madera, el agua, la piel, la llama. Véanse ciertas pinturas del Tapies de hace quince años. ¿No hay en ellas, acaso latente, el propósito de presentar en forma esencial y no imitativa ciertas «materias elementales» de orden geológico o vegetal? La radical emoción de la realidad

del mundo cósmico —bien distante, sea dicho en inciso, de la «náusea» de Sartre— se hace patente como tema en el cuadro del pintor. Para el ojo que ingenuamente contempla ese cuadro, el mundo es una áspera cuna de piedra o de madera. Y aunque el camino pictórico sea justamente el inverso —el pintor no va ahora, como ese Tapies, del puro informalismo a la materia elemental, sino desde el paisaje real hacia ella—, lo mismo cabe decir de los últimos arenales mediterráneos de Lozano.

3.ª La emoción elemental. Para provocar emociones, el expresionismo se vale de formas empíricas más o menos estilizadas por la voluntad artística del pintor: rostros, manos, objetos naturales o mecánicos. Véase cualquier cuadro de los llamados «expresionistas». Pero esto no es necesario, porque una «forma informal» adecuadamente coloreada puede llevar al ánimo del espectador, con más fuerza y mayor pureza, la emoción perseguida. Tal emoción es entonces el tema del cuadro. Saura, Canogar, Viola, Zobel y Feito —basten como ejemplos estos nombres— han sabido expresar ese tema en sus lienzos, unas veces desde el puro informalismo (la violencia elemental o cósmica de ciertas figuraciones de Canogar) y otras desde la imagen recordada (la «Brigitte Bardot» de Saura).

Como la intención en la conducta, el tema —aunque este sea elemental— es inexcusable en la pintura. Para el hombre no es posible la desnudez absoluta. Hace dos mil quinientos años lo descubrió genialmente un filósofo griego. En el hombre, dice Demócrito, actúan los impulsos de la naturaleza; pero un impulso —por ejemplo, el sexual— no es verdaderamente «humano» si no ha sido configurado por *nómoi* o convenciones, como las de pensar que la descendencia es ventajosa o, por el contrario, que conviene tener pocos hijos. Sin la hoja de parra de una convención, la que sea, no hay conducta humana.

Sin la hoja de parra de una intención y un tema, aunque este sea elemental y aunque no sea muy deliberado, no hay obra de arte, no hay «pintura».

Recuerdo una anécdota de Eugenio d'Ors: la de aquel profesor de Barcelona, solterón con sobrinos, que concibió la idea de emplear parte de su fortuna en la construcción, para sí mismo, de un costoso mausoleo egipcio. «Pero, tío —le decían sus previsores sobrinos—, ¿no comprendes que eso, además de ser muy caro, va a parecer aquí muy extraño? ¿Por qué en lugar de ese aparatoso sepulcro egipcio no encargas un sencillo sepulcro románico?» Y añadían, como argumentó Aquiles: «¿Qué dirían tus conocidos si en vida te viesen andar por ahí vestido de egipcio?» A lo cual el tío, hombre razonador y metódico, respondía: «¿Y qué dirían, si me viesen vestido de románico?» Uno de los métodos a que con más frecuencia recurrió la inteligencia de Eugenio d'Ors fue, según su propio lenguaje, el paso de la anécdota a la categoría. Sigámoslo ahora, y tratemos de percibir en esa anécdota la «categoría» que contiene. ¿Cuál será esta, sino la verdad de que el hombre no puede serlo sin vestirse de *tal* hombre? Aunque este vestido sea en ocasiones —como en el caso de la pintura abstracta acontece— una simple hoja de parra.

Así veo yo el mensaje de la pintura abstracta. ¿Cuál será el futuro de esta? ¿Cómo el pintor de mañana utilizará sus hallazgos y sus enseñanzas? ¿Cómo contribuirá este modo de pintar al singular vestido pictórico que el hombre va a inventar o está ya inventando para seguir siendo hombre? Una cosa me parece cierta: que sin la experiencia de la pintura abstracta, la pintura de mañana no va a poder ser lo que en definitiva sea.

Pedro Laín Entralgo
Madrid