

Picasso, problema y misterio

por *Pedro Lain Entralgo*

Trataré en estas páginas de elaborar intelectualmente lo que en mi futuro interno sentí y pensé al término de mis cuatro más amplios y demorados contactos con la obra pictórica de Picasso. Tuvo lugar el primero (1957) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuyas salas casi íntegramente llenaban varios cientos de lienzos del pintor, desde los que salieron de su pincel en la Barcelona del Fin-de-Siglo, cuando todavía no era más que Pablo Ruiz, hasta los de fecha más próxima a la de la exposición. Acaeció el segundo (1959) en el Museo de Marsella, a la sazón dedicado a exponer sesenta o setenta óleos picassianos, en su mayor parte muy recientes. El tercero (1961) tuvo por marco el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, cuando todos los muros de éste se hallaban cubiertos por aquel prodigioso y bien ordenado aluvión de dibujos y grabados. El cuarto, en fin (1980), acaba de regalármelo otra vez el Museo de Arte Moderno neoyorquino, de nuevo cubierto en su integridad por una amplísima y variada representación de la obra picassiana.

Hasta aquí, los hechos objetivos; desde aquí, los hechos subjetivos. Uno dominante, entre éstos: la sensación de pasmo que invadió mi alma después de cada una de esas cuatro experiencias estéticas. ¿Qué otra cosa sino pasmo puede causar en el espectador el junto y visible testimonio de tan fabulosa potencia creadora? Pasmo: «estado de admiración suma, por obra del cual queda como en suspenso el ejercicio de la actividad intelectual», según el Diccionario de la Academia. Esto, precisamente esto, fue lo que yo comencé sintiendo ante esas cuatro copiosas muestras de la obra de Picasso.

Con mesurada y bien vestida jactancia escribió una vez Valéry: «La bêtise n'est pas mon fort.» No sé yo si la necedad es o no es mi fuerte, aun cuando día a día trate de evitarla; pero el pasmo, en todo caso, no lo es. Por vocación, por temperamento y por oficio no puedo vivir tranquilo mientras no he logrado convertir el pasmo en teoría; quiero decir, mientras no he llegado a ver o entrever las razones por las cuales es pasmosa para mí la realidad o la situación de que el pasmo nació. Que esa teoría no suele pasar, por mi pequeñez, de una explicación «para andar por casa», como el ingenio de nuestro pueblo dice, no es cosa que afecte a la índole del proceso.

Acontece, sin embargo, que el pasmo puede pertenecer a dos especies muy distintas entre sí, determinadas por la diversa condición de la realidad que lo suscita. Hay, por una parte, pasmos totalmente reducibles a teoría. Como la neblina matinal bajo el sol del otoño, éstos no tardan en disiparse, convertidos en pura transparencia comprensible, bajo la acción esclarecedora de la razón. «Después de todo, no era para tanto», dice uno en su intimidad, un si es o no es avergonzado de haberlos vivido en su alma. Hay, por otro lado, pasmos cuya reducción a teoría sólo es y sólo puede ser parcial. La razón lidia con ellos y logra penetrar comprensivamente en algunas de sus zonas; pero más allá de lo comprendido queda siempre, resistente e impenetrable, oscuro unas veces, luminoso otras, un núcleo de algo que para nosotros no puede dejar de ser pasmoso. Más concisamente: hay el falso pasmo y el pasmo verdadero; o bien, para decirlo con la ya tópica dicotomía de Gabriel Marcel, el «pasma del problema» y el «pasma del misterio».

¿A cuál de estas dos especies pertenecía el que en mí reiteradamente produjo la contemplación masiva de la obra de Picasso? Intentaré decirlo. Mas no sin advertir con lealtad que mi respuesta no pertenece a la que Kant llamó *Schulphilosophie*, «filosofía de la escuela» o «de los filósofos», sino a la que el mismo Kant denominó *Weltphilosophie*, «filosofía del hombre del mundo» o, más a la llana, «del hombre de la calle». No soy crítico de arte ni profesor de estética; frente a la pintura no paso de ser un caviloso y aficionado hombre de la calle, un hombre que ve, se pasma unas veces, se indigna otras, y con mejor o peor éxito procura entender luego las razones y el contenido de su indignación y su pasmo. Lo que

hace cualquiera para quien la faena del pensar reflexivo sea una inclinación o un hábito.

Así, ante el orbe pictórico de Picasso. ¿Por qué, ante él, mi pasmo? Nos pasma en ciertas ocasiones la perfección, en otras la abundancia, o la facilidad, o la hondura, o el hermetismo, y cada una de tales razones lleva en el seno más o menos accesible su correspondiente teoría. ¿Cuál podrá ser ahora la que más acabada y adecuadamente dé razón de mi estado de ánimo? Esto me preguntaba yo, acuciado por la solicitud de un amigo, cuando salía de la exposición de dibujos y grabados a que antes me referí. Y al fin mi caletre vino a parir —simple ratón vulgar, *mus*, como el del parto de la fábula, o acaso musaraña, *mus araneus*, como las que suelen ver los falsos contemplativos— esta discutible interpretación de urgencia, esta teoría para andar por casa: el arte de Picasso es, sin que su autor se lo proponga ni lo sospeche, un arte prerreligioso. Tal sería, si no la única, sí la más central e iluminadora de las claves del pasmo que ese arte suscita.

Pronto irá quedando en claro lo que yo entiendo por «prerreligiosidad». Pero sin necesidad de muy dilatadas explicaciones previas adivino que mi fórmula disgustará por igual a los picassianos por beatería y a los antipicassianos por principio. Aquéllos pensarán que esa fórmula supone una deformación de Picasso para uso de gentes bienpensantes; los antipicassianos dirán o gritarán, en cambio, que tal aserto lleva consigo una profanación del término «religiosidad». Bien. Frente a unos y a otros, déjese intentar una sumaria demostración de mi tesis. Mío debe ser el *onus probandi*, y lo acepto.

La pintura de Picasso, arte prerreligioso. ¿Por qué? ¿En qué consiste la prerreligiosidad, y cómo un hombre ajeno, por lo que parece, a toda vida religiosa puede vivir artísticamente instalado en ella? Responderé inicial e indirectamente distinguiendo los dos modos principales de la prerreligiosidad, el metafísico y el moral.

¿En qué consiste la posesión de una mentalidad metafísica? A mi juicio, en el hábito de vivir —cuidado: no he dicho «de pensar», y todavía menos «de filosofar»— viendo la parte según el todo. Si se quiere, viendo el todo en la parte. Sea filósofo, pintor o alfarero, el hombre sólo ve realidades particulares: tal hombre, tal

árbol, tal caballo. Pues bien: cuantas veces yo trate de ver una realidad particular según el todo a que ella pertenece, sea yo reflexivo filósofo, intuitivo pintor o alfarero caviloso, mostraré *eo ipso*, sin haber cursado estudios en una Facultad de Filosofía, que poseo una mentalidad metafísica, cuyo primer grado consistirá en ver lo genérico en lo individual —así procede quien ve «el hombre» en «este hombre» o «el árbol» en «este árbol»— y cuyo segundo y supremo grado consiste en ver la cosa vista como cosa meramente real, esto es, como «realidad» y como «ser». «¡Qué real es mi puchero!», dice o siente en su alma el alfarero metafísico —no todos lo son— a la vista del que acaba de salir de sus manos.

El filósofo hace metafísica viendo y pensando el «todo» como el «ser de lo real». Así, cada uno a su modo, desde Heráclito y Parménides hasta Heidegger y Zubiri. ¿Y el pintor? ¿Cómo el pintor puede ser metafísico? ¿Cómo puede ver, en cuanto pintor, el «todo» a que pertenece lo que pinta? Partamos, como metódicamente debe hacerse, de lo más elemental y obvio, sepamos dar su valor y su significación a lo que se nos muestra como consabido. Para el hombre de la calle, ¿qué es, qué debe ser el filósofo? Yo diría: el hombre que le enseña a pensar y decir la realidad. ¿Y el poeta? El hombre que le enseña a sentir y decir la realidad. ¿Y el pintor? El hombre que le enseña a ver la realidad; más precisamente, a verla «según arte». La fórmula con que Leonardo declaró la virtud del pintor excelente —*saper vedere*— sigue siendo cierta. No sé lo que pensarán los demás; pero de mí sé decir que Monet me ha enseñado a ver el cabrilleo de la luz en el agua, y Cézanne la arquitectura de los paisajes, y Goya la expresión de la vida personal en la mirada, y así tantos más. Es verdad: desde el punto de vista de su significación histórica y social, el pintor es el hombre que enseña a los demás a ver según arte la realidad, el maestro y el técnico del *saper vedere*.

Nuestro problema consiste en determinar cuál es el *saper vedere* de Picasso, cómo Picasso nos enseña a mirar y ver la realidad. La pintura de Picasso es a la vez pos-impresionista y anti-impresionista. Si el impresionismo es la deliberada captación pictórica de un aspecto ocasional y fugaz de la realidad visible —de una «impresión», según el título famoso del cuadro inaugural de Monet—, en Picasso

debemos ver el máximo, el sumo anti-impresionista, porque su obra, tomada en conjunto, manifiesta de manera inequívoca la constante y denodada voluntad de poseer y mostrar visualmente *todo* lo que la realidad pintada es; en definitiva, un titánico esfuerzo hacia la posesión y la mostración pictóricas del *todo* de la realidad.

No es posible describir con propósito de integridad la obra de Picasso sin que en la descripción aparezca y reaparezca, como un inexorable *ritornello*, la palabra «todo». Picasso ha tratado todos los temas: el paisaje, la figura, la naturaleza muerta, la pintura de género, el retrato, la pura luz —¡con qué vigor, con qué limpieza está ella presente en los cuadros que Picasso ha pintado con el Mediterráneo como fondo!—, el puro color, la pura forma... Ha empleado todas las técnicas: el óleo, el *gouache*, la litografía, el aguafuerte, el carbón, el lápiz, el esgrafiado, la cerámica. Ha adoptado —deliberada o indeliberadamente— todos los puntos de vista que frente a la realidad han inventado o hecho suyos los pintores: el del niño, el del primitivo, el del artista del Románico, el del pintor del Renacimiento, el impresionismo, el fauvismo, el expresionismo. Pensemos, a título de ejemplo, en el punto de vista del niño. Ante las cosas visibles, el infante no ha aprendido todavía a distinguir con precisión lo presente y lo compresente; no sabe adivinar y dar por supuesta, bien por conjetura, bien por recuerdo, la apariencia del reverso que él no ve. Mirando mi reloj, su esfera me es presente, y la superficie de su caja, compresente; y doy tal nombre a ese peculiar modo de la presencia —Husserl y Ortega me enseñaron a hacerlo— porque en mi experiencia visual del reloj, objeto dotado de anverso y reverso, yo completo automáticamente lo que veo con lo que no veo: unas veces conjeturándolo (cuando nunca he tenido ante mí el objeto que entonces miro) e imaginándolo otras con mi recuerdo (cuando ya lo he visto en alguna ocasión). Ahora bien: la distinción entre lo presente y lo compresente es un hábito que debe ser aprendido. ¿Qué sucederá en quien no lo posea si quiere representar gráficamente la realidad? ¿Cómo ese «artista» —llamémosle así— dibujará los objetos reales? Indudablemente, mostrando como visible y presente lo no visible y compresente. Tal es la razón por la cual los niños «pintan» con dos ojos un rostro de perfil, y ésa es también la razón por la que Picasso, adoptando deliberadamente el

inmaturo punto de vista del niño, y utilizándolo adrede para extremar la apariencia vidente del rostro pintado, desconcierta e indigna a los filisteos poniendo ingenuos perfiles binoculares en la superficie de sus lienzos.

Mas no acaban aquí los «todos» de la pintura de Picasso. Este ha tratado también de apresar todos los aspectos de la realidad en el orden de la visión pictórica. Dos parecen ser a tal respecto los cardinales: la pura forma y la pura expresión. En aquel caso, la realidad se muestra como una combinación más o menos arquitectónica de figuras geométricas, cubos, esferas, cilindros, etc., según la vieja regla del *Filebo* platónico para la obtención de placeres visuales «puros». En este otro, el autor de la obra pictórica intenta producir en el espectador, reduciendo al mínimo los elementos formales y ordenándolos adecuadamente, un determinado estado de ánimo. ¿Cómo no ver en el creador del cubismo y en el artista del *Guernica* un pintor que ha querido y sabido moverse entre esos dos contrapuestos modos de representar la realidad? Picasso, en fin, ha pintado sus lienzos y trazado sus dibujos desde todos los talentos del alma: la contemplación olímpica e impasible del mundo, el análisis objetivo o sistemático despiece formal de lo visto, la ternura, la crueldad, la compasión, el puro juego... No será difícil al lector, por sumario que sea su conocimiento de la obra de Picasso, hallar un ejemplo capaz de ilustrar con elocuencia cada una de estas posibilidades.

Todos los temas, todas las técnicas, todos los puntos de vista, todos los aspectos visivos de la realidad, todos los talentos del alma... Todo, todo, todo, todo, todo. Así considerada la obra de Picasso, ¿qué es sino una visión pictórica de la realidad del mundo según el «todo» de ella? ¿Qué expresa y testimonia esa obra sino una permanente y esforzada voluntad de apresar pictóricamente el «todo» de la realidad?

Sépalo o no lo sepa, la mente del hombre vive orientada hacia el todo de la realidad. Cuantas veces nos situamos frente al mundo con una intención no inmediatamente utilitaria o negociosa —cuantas veces somos, en una u otra medida, filósofos, poetas, místicos o pintores—, la realidad del mundo se nos presenta como un «todo». Vemos mentalmente el todo en la parte y la parte según el todo,

ponemos en acto, aunque no hayamos oído hablar de Aristóteles, una mentalidad metafísica. Pero si al hombre le atrae por naturaleza el todo de lo real, ¿puede su mente finita y peregrina alcanzar y poseer ese todo a que constitutiva e ineludiblemente aspira? Indudablemente, no, y de ahí, para todo hombre auténtico, el imperativo del ensayo. Quien no sea irremisiblemente frívolo o adocenadamente sistemático —dos modos contrapuestos de la inautenticidad— debe vivir, tiene que vivir ensayando. *Vita tentamen est*. Además de ser otras muchas cosas —viaje, drama, milicia, prueba, aventura...—, la vida del hombre es ensayo, tentativa.

Orientada desde su nacimiento hacia el todo de la realidad, atraída sin tregua hacia él, la pintura de Picasso ha sido y ha tenido que ser un constante ensayo. El pintor Picasso ha sido —como pocos o como ninguno en la historia universal de la pintura— un ensayista frente al todo, un ensayista del todo, en la doble y complementaria acepción de esta frase. Tal es, a mi juicio, el secreto de sus reiteradas mudanzas de técnica y estilo, la clave última de la tan sabida y mentada sucesión de sus múltiples etapas. Drama y juego a la vez, agonía dramática y agonía lúdica, como siempre que el ensayo no queda en ser pura ocasión de lucro o simple pasatiempo. Tanto más dramática si, como acontece en nuestro siglo, la condición ensayante de nuestra actividad —sea filosófico, político, poético o pictórico el contenido de la misma— viene además exigida por una honda y todavía no resuelta crisis histórica. Vivimos en crisis: nada más obvio y más tópico desde que la Primera Guerra Mundial hizo tan sangrientamente manifiesta la quiebra de la cultura burguesa; y quien vive en crisis —Ortega supo ponerlo en evidencia— se ve obligado al permanente empeño de reconstruir el suelo de creencias sobre que su vida se apoya y a la reiterada decepción de ver una y otra vez cómo fracasa su intento. Aunque el fracaso a veces deje como herencia alguna obra genial. Así considerado, Picasso aparece ante nosotros como un ensayista del todo en una situación histórica cuya nota más central y característica es la crisis. En definitiva, como uno de los hombres más representativos de nuestro tiempo.

Dos deben ser, según lo expuesto, los modos cardinales del ensayo. Hay hombres que ensayan con la certidumbre de poseer, si-

quiera sea en atisbo, parte de la clave del todo que buscan, y con la esperanza de conseguir un día —acaso más allá de este mundo— que la meta a que aspiran les sea revelada en su integridad. Pero importa ahora que esa clave sea formalmente llamada «Dios» o reciba el nombre de alguno de los sucedáneos de Dios que hoy andan por el mundo; lo importante es la existencia de esa certidumbre y esta esperanza en el alma del buscador. Hay hombres, por otra parte, que deben ensayar su personal actividad privados de una y otra; por tanto, en increencia y en desesperanza, acaso en desesperación. No son hoy pocos los que integran este grupo; acaso más que los pertenecientes al otro. ¿A cuál de ellos pertenece Picasso? ¿Qué consistencia y qué calado tuvo en su alma de hombre y de pintor su acercamiento al marxismo? ¿Llegó o no llegó éste a darle una creencia respecto al sentido de sus ensayos pictóricos hacia el todo de la realidad? No lo sé. Pero sí sé que, a lo largo de casi setenta años, su pintura ha sido un titánico «ensayo del todo», y que el ensayo así entendido es un inquieto venteo en torno a la clave del todo de lo real; sé, en definitiva, que la pintura de Picasso es el testimonio de un corazón al cual no sería impropio llamar agustinianamente *inquietum cor*: el corazón de un hombre que no puede hallar reposo descansando sobre el suelo de sus propias obras.

El ensayo auténtico, inquieto venteo del alma en torno a la clave del todo de lo real. Cuando ese venteo llega a otorgar, siquiera sea fugaz y oscuramente, una experiencia personal de la clave que se busca —cuando, como diría Rudolf Otto, el alma llega a vivir la experiencia de «lo numinoso», con su doble vertiente «fascinante» y «tremenda»—, entonces el buscador y ensayante penetra en el ámbito existencial de la genuina religiosidad. Mientras no alcanza a tanto, su existencia se mueve en el ámbito de la prerreligiosidad. Por eso dije antes que la de Picasso es una pintura metafísica y prerreligiosa, y que esto, precisamente esto, constituye la cifra y el mensaje de su *saper vedere* de pintor. Aunque Picasso no haya nunca cursado la disciplina que en las Facultades de Filosofía llaman «metafísica». Aunque su boca sonría o ría abiertamente cuando a sus oídos llega la palabra «religiosidad».

Pero no sólo de carácter metafísico puede ser la prerreligiosidad; no sólo por la vía del ver y el entender puede el espíritu hu-

mano orientarse hacia el todo de la realidad. Hay también una pre-religiosidad de carácter moral, y también dentro de ésta se mueve gran parte de la obra de Picasso.

Todo acto humano —en el sentido que en la filosofía escolástica posee la expresión «acto humano»— es, por esencia, moral. Zubiri y Aranguren lo han mostrado con evidencia. Un acto humano supone el paso de una «ferencia» a una «pre-ferencia» (Zubiri), y a la estructura de ese «pre» pertenece constitutivamente un momento moral, especificado como «moralidad» en sentido estricto o como «inmoralidad». Así, en cuanto precipitado visible del acto humano de pintarlo, todo cuadro, como toda palabra conscientemente pronunciada o escrita, se mueve, diría Hegel, en el elemento de la moralidad. Y la pintura de Picasso no es y no puede ser excepción a esta regla.

No es esto, sin embargo, lo que yo quería decir afirmando la índole moral de la pintura de Picasso. Muévase tal pintura en el ámbito de la moralidad no sólo por ser consecuencia visible de un acto humano, sino también, y sobre todo, porque Picasso ha querido que así sea, porque los temas de sus cuadros han nacido de una intención formal y deliberadamente ética. Una fuerte vena ética corre a lo largo de toda la obra picassiana, y con frecuencia aflora ostensiblemente con ella. La pintura de Picasso no es sólo una cambiante visión de la realidad del mundo según su «todo»; es también la expresión de una delicada y vigorosa sensibilidad humana y pictórica frente al dolor de los hombres.

Los arlequines de Picasso, sus familias circenses y no pocos de sus niños, esa patética *Mujer que plancha*, las *Demoiselles d'Avignon*, por debajo de lo que en el cuadro es puro análisis formal de la realidad, el *Guernica*, el *Corea*, la aguda y hasta estridente receptividad del pintor para todo lo que en la naturaleza o en el artificio parece hecho no más que para herir y desgarrar, dientes felinos o dientes de sierra, todo eso, ¿qué es sino el punzador testimonio plástico de una vivísima sensibilidad frente al dolor? No parece un azar que el primer cuadro enviado por Picasso a una exposición nacional, hace ahora casi setenta años, llevase como título *Ciencia y caridad* y representase la asistencia de un médico y una monja a un enfermo de hospital. No sólo sentimentalismo de época —el retó-

rico sentimentalismo de *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* y *Cuerda de presos*— había, visto desde la ulterior producción de Picasso, en aquel lienzo dolorido y sentimental de su ya lejana mocedad.

La obra de Picasso, testimonio plástico del dolor de los hombres. No sólo testimonio. También, y en ocasiones con querida y no disimulada vehemencia, denuncia de ese dolor y protesta contra él. Mas para entender con algún rigor el sentido de la protesta picassiana es preciso distinguir cuidadosamente los dos grandes modos del dolor humano: el dolor merecido y el dolor no merecido.

El dolor que juzgamos merecido —el hecho de que sufra un malvado, el encarcelamiento de un criminal, la aflicción consecutiva a un sentimiento de culpabilidad y otros eventos semejantes— nos parece ser la consecuencia justa de una transgresión de la ley moral. Dejemos ahora intacto el problema de si tal estimación puede o no puede ser filosóficamente justificada. Haya o no haya relación de causa a efecto entre el desorden moral y el dolor más tarde sufrido, lo decisivo, desde nuestro actual punto de vista, es que, en tal caso, la existencia de ese dolor no nos escandaliza. La juzgamos de alguna manera «natural», y así, aunque nuestra mente se halle a cien leguas de profesar el radical naturalismo de los antiguos griegos, su interpretación de ese acto de «justicia» coincide formalmente con la visión helénica de la *diké* como un reajuste del orden cósmico. Con nuestro dolor, el orden del mundo «nos ajusta las cuentas» —nada más transparente, nada más elocuente que el sentido de esa metáfora aritmética—, y nosotros ajustamos o reajustamos la cuenta del mundo.

Bien distinto es el problema —más propiamente, el misterio— del dolor no merecido. He aquí un niño que sufre, un inocente sobre el que recae una condena, un justo afligido por una gran calamidad, un pobre a quien el trabajo honrado no logra redimir de la miseria, un «perseguido por la justicia», en el sentido evangélico de la expresión. Ante la cambiante y uniforme realidad de todos ellos, ¿cómo evitar en nuestra alma un vehemente y perturbador sentimiento de escándalo? Aunque lo intentásemos, el sufrimiento no podría ser interpretado ahora desde el punto de vista de la expiación y la justicia; la «justificación» del dolor no es y no puede ser un

«reajuste» del orden cósmico porque ni el inocente ni el justo han desajustado ese orden quebrantando transgrediendo sus leyes. Desde el momento en que el hombre adquiere cabal conciencia de sí mismo, la vicisitud del dolor no merecido es el gran torcedor de su sensibilidad. El «Justo doliente» de Assur, el Libro de Job y la tragedia helénica —el dolor de Orestes, el de Ifigenia y Antígona, el de Filoctetes, el de Heracles, el de Hipólito— son, cada uno a su manera, los tres grandes monumentos de la perplejidad antigua ante el misterio del sufrimiento inmerecido y el inexcusable punto de partida de nuestra no extinguida perplejidad ante él.

No ha sido infrecuente desde *Ciencia y caridad* la aparición del dolor no merecido en la obra de Picasso. A veces, en forma directamente intuible y comprensible: recuérdese la enumeración anterior. A veces, por modo indirecto y simbólico. No sólo en la paloma —tan utilizada, pertinente o impertinentemente, por la propaganda política— ha cobrado forma plástica el talento simbolizador de Picasso, sino también, y de manera más próxima a nuestro tema, en el caballo y en la cabra. Recordad ese estremecedor y desvalido gesto de dolor del caballo del *Guernica*. Preguntaos por el sentido de la tan reiterada presencia de la cabra —el sufrido animal de las tierras pobres de Iberia; ¡qué testimonio de la medular española del pintor, esa humilde y angulosa representación del vivir aguantando!— en la última o penúltima etapa de la producción picassiana. Ese caballo y estas cabras, ¿qué son sino transparentes símbolos pictóricos del sufrimiento inmerecido?

Mas para descubrir la verdadera significación de la protesta picassiana es preciso distinguir con algún rigor las tres actitudes cardinales del espíritu humano frente a esa inquietante y pertinaz realidad.

Para no pocos de los hombres actuales, la existencia del dolor no merecido es en su raíz un *hecho absurdo*. Nuestra razón no puede comprenderlo, y si yo no puedo o no quiero ir en mi vida más allá de las fronteras de mi razón, me veré abocado, so pena de inconsecuencia, a llamar «absurdo» a lo «incomprensible» y a sentir como desesperación —en un primer momento, como desesperación inconforme: la *disperazione barbara e fremebonda* de que habló Leopardi; más tarde, como desesperación serena y resignada— mi

actitud afectiva y moral ante la experiencia de ese hecho lacerante. Desesperación, tal vez no sea ocioso decirlo, que no excluye el combate abnegado contra el sufrimiento y la injusticia, que en ocasiones mueve a él y paradójicamente da fuerzas para sostenerlo. Bastará recordar, como arquetipo literario de tantos hombres reales, la figura del doctor Rieux en *La peste*, de Camus.

Próximo en ocasiones a este considerable grupo, hállese el copiosísimo de los que con mayor o menor deliberación y convicción más o menos firme y extremada piensan —creen— que la agobiadora realidad del dolor no merecido es un *hecho problemático*, un «problema», en el sentido marceliano del término. Nuestra razón sería capaz de referirlo exhaustivamente, sin el menor «resto incomprendible» en su faena intelectual, a un conjunto de causas biológicas y sociales. Cabría, pues, la esperanza de aniquilarlo *a radice* mediante un planeamiento racional —impuesto por la vía de la reforma o por el camino de la revolución— de la existencia histórica del hombre. La protesta contra el sufrimiento inmerecido toma ahora figura de acción reformadora o revolucionaria, acción cuya meta es una situación terrena de la humanidad en que la razón, dueña al fin de la naturaleza y de la historia, hará posible y perdurable la felicidad de todos. Si se quiere una expresión literaria de esta actitud, léase *El albergue de los pobres*, de Máximo Gorki.

Es posible, en fin, una tercera actitud: la de aquellos para quienes el dolor no merecido es en última instancia un *hecho misterioso*, un «misterio». Doble es la consecuencia de este aserto. En el orden de la teoría se piensa —se cree— que la razón humana no es por sí sola capaz de entender la existencia de ese dolor en la vida del hombre. Como hay un *mysterium iniquitatis*, hay también, y no menos insondable, un *mysterium doloris*. «Misterio», no «absurdo», porque la razón, gratuitamente ayudada desde fuera de ella, es capaz de descubrir un sentido en la paciente aceptación del sufrimiento (el dolor como ocasión de mérito) y de esperar un estado sobrenatural y ultraterreno en que la felicidad llegue a ser perfecta. En el orden de la acción se estima que ese dolor sólo parcial y precariamente puede ser evitado. Para algunos, tal convicción es el resultado de una creencia previa: son los que se acercan a la intelección de la vida con el dogma de un «pecado original» como punto de partida. Para

otros, ese convencimiento es —o parece ser— el resultado de una experiencia: son aquellos para quienes el principio rector de toda filosofía de la vida es el «desengaño». Pero si el sufrimiento inmerecido es un hecho no enteramente comprensible y no enteramente aniquilable, no por esto la inteligencia y la operación social deben dejar de luchar contra él. Pártase de la creencia previa o del desengaño, dos parecen ser los modos cardinales de enfrentarse con la misteriosidad y la irreducibilidad del dolor: el más conformista de los que ven en el «Parirás con dolor» y en el «Siempre habrá pobres» una invitación al inmovilismo intelectual y social, y el menos conformista —o resueltamente inconformista— de quienes, aun aceptando sin reservas tal misteriosidad y tal irreducibilidad, consideran que, en el orden de la operación histórica (investigación científica y técnica, especulación intelectual, reformas sociales), su deber consiste en actuar «como si» la injusticia y el sufrimiento pudiesen ser totalmente borrados del planeta. A la postre, un estado de ánimo en el que se funden, con diverso predominio de unos u otros, cuatro ingredientes principales: la esperanza histórica, la esperanza teológica, el ímpetu reformador y la melancolía. El texto en que Azorín glosa el «dolorido sentir» de Garcilaso —más de una vez transcrito por mí— ayuda, creo, a percibir la estructura de este tornasolado talante anímico: «¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más profundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada sobre la mano. No le podrán quitar el «dolorido sentir». Es verdad. Por imperativo de su propia constitución, el hombre no podrá ser nunca un animal alegre. Pero respecto de la cuantía y el contenido de su «dolorido sentir», ¿cuál puede ser, cuál será, en definitiva, el alcance real de esos «maravillosos progresos» y esas «profundas transformaciones»?

Dentro del cuadro sinóptico precedente debe buscarse el sentido de la protesta picassiana contra el escándalo moral del dolor no merecido. ¿Qué es éste para Picasso: un absurdo desesperante, un problema íntegramente resoluble mediante el coraje y la inteligencia operativa o un misterio a la vez iluminador e impenetrable? Tomando la vida del pintor como contexto de su obra, nada más fácil que

interpretar la significación de su protesta pintada como una contribución personal, vigorosa y reflexiva a la vez, a la empresa de extirpar revolucionariamente del planeta el sufrimiento inmerecido. El artista actuaría en cuanto tal como militante de la reforma revolucionaria del mundo. Tal es, por supuesto, la bien patente intención del *Guernica*, del *Corea* y de muy buena parte de la producción de Picasso entre los años 1930 y 1960. Pero esta indudable y hasta detonante realidad, ¿resuelve íntegramente el problema que mi interrogación plantea? La sutil melancolía que empapa los arlequines y las familias circenses de 1905, ¿ha sido total y definitivamente abolida por la airada protesta y la esperanza racional de que son expresión los cuadros y dibujos de 1945? No lo sé. Me pregunto tan sólo si en la actitud de Picasso ante el dolor humano no merecido —actitud de pintor, actitud de persona— no se mezclarán entre sí, con predominio mayor o menor de uno u otro ingrediente, según el tema, la ocasión y la época, la compasión, la melancolía, la protesta iracunda, la esperanza racional y, como pronto veremos, el juego. Quede ahí la cuestión, en espera de quien con mejor conocimiento pueda resolverla.

Cualquiera que sea la respuesta, algo me parece indudable: que la agudísima sensibilidad del pintor Picasso al siempre punzante aguijón del dolor inmerecido le ha conducido a preguntarse, precisamente en cuanto pintor, por la significación y la consistencia de ese dolor en la vida del hombre, y que tal preocupación pertenece por esencia al modo «prerreligioso» de hallarse instalada la existencia humana en la realidad. Como ensayista del todo, Picasso asedia una y otra vez con su pintura aquello que constituye el objeto formal de nuestra mente, cuando —pictórica, filosófica o poéticamente— es de veras radical la meta de su ejercicio: el todo de la particular realidad que entonces contempla y, por tanto, el todo de la realidad. Como hombre afectivo e intelectualmente preocupado por el dolor de la humanidad, Picasso llega con su pintura hasta el fondo mismo de la existencia humana. Dos maneras —las dos maneras principales, sin duda— de vivir auténticamente la prerreligiosidad ¹.

¹ El prefijo «pre» indica que, para el que habla, existe una situación vital de alguna manera «ulterior» a la que nombra el neologismo con él formado: preheléni-

Nuestro pasmo ante la obra de Picasso, ¿puede quedar enteramente resuelto pensando que la intención más radical de su creador posee en el sentido antes expuesto un carácter prerreligioso? Con otras palabras: ese pasmo, ¿es no más que la expresión inicial de un puro problema, puede ser íntegra y satisfactoriamente reducido a teoría? No lo creo. Y no sólo porque siempre seguiría pasmándonos la genialidad desbordante con que Picasso ha dado realidad pictórica a tal intención, sino porque toda actitud formalmente prerreligiosa lleva en su seno, allende sus zonas «problemáticas», otras cuya índole es, en la acepción más fuerte y propia del término, «misteriosa». El pasmo que suscita la obra picassiana es pasmo verdadero, pertenece sin duda posible al que páginas atrás llamé genéricamente «pasma del misterio».

Es en sí misma misteriosa, por una parte, la manera como en la intimidad de Picasso son últimamente referidas al todo —al todo de la realidad que se ve, al todo de la vida del hombre— las múltiples y variadísimas expresiones visibles de su obra de pintor. ¿Cómo los arlequines, las figuraciones cubistas, la rabia del *Guernica*, los retratos de niños y los paisajes mediterráneos apuntan a través del alma de Picasso hacia la unidad radical que intencionalmente los enlaza y trasciende? Es y no puede no ser misterioso, por otra parte, el modo como Picasso, no sólo en su intimidad, también en su conducta, vive esta singular instalación en la existencia a que tan reiteradamente vengo dando el nombre de prerreligiosidad.

¿Cómo una vida humana puede ser prerreligiosa? Indudablemente, de modos muy distintos entre sí. Dos entre ellos me parecen cardinales: el modo agónico y el lúdico. En aquél, el hombre sufre la angustia de no poder eliminar de su alma la vivencia de una posi-

co, prerrenacentista, pretuberculoso, etc. El término «prerreligiosidad» declara, por tanto, que para mí existe en la vida del hombre una situación —la que designa el vocablo «religiosidad»— más radical que la prerreligiosidad, y de la cual ésta es, de uno u otro modo, atrio o preámbulo. Lo cual quiere decir que el ateísmo —la convicción sincera y consecuente de que no hay Dios— es para mí una forma, todo lo aberrante que se quiera, de la religiosidad. Acaso otros se sientan inclinados a pensar que lo que yo llamo «prerreligiosidad» debería ser llamado «posreligiosidad», y que ésta debe ser para el hombre lo definitivo. Pero el hombre auténtico, ¿podrá alguna vez dejar de ser, de una manera o de otra, «religioso»? Véase a este respecto *En torno al problema de Dios*, de Xavier Zubiri.

bilidad más o menos probable: que a la postre sea del todo vana su peregrinación en torno a la clave última de lo real. A nadie será difícil, pienso, descubrir la conexión entre estas palabras mías y las que Miguel de Unamuno empleó —diversa y monótonamente— para decir su personal agonía dentro del recinto de la prerreligiosidad y en el incierto camino hacia el peculiar modo de vida religiosa que él llamó «mi religión»². Mas no sólo agónicamente puede el hombre vivir orientado hacia la clave del todo de la realidad; también, y esto es lo que ahora importa, lúdicamente, bajo forma de juego.

Para que subjetiva y objetivamente sea satisfactoria, la clave de lo real debe ser a su vez realidad y poseer un carácter a un tiempo originante y abarcante o envolvente: *umgreifende*, según la conocida expresión de Jaspers. ¿Puede el hombre abarcar lo que le abarca y envolver lo que le envuelve? Y si no puede por sí mismo hacerlo ni sabe admitir que gratuitamente le ayuden a ello³, ¿cómo se conducirá frente a la constante reiteración de su fracaso? ¿Sólo con el gesto tenso y amargo de la angustia? No; también podrá hacerlo con el en apariencia menos grave ademán del juego. Lúdica e irónicamente, el hombre da en tal caso expresión al sentimiento de su impotencia riéndose de la inutilidad de su propio empeño y de las personas que sin suficiente comprensión —a la postre, sin sombra de ironía— desde fuera de él, desde la sociedad, le admiran con beatería o le vituperan con indignación. Tal es, a mi juicio, el modo de la personal y aun personalísima prerreligiosidad de Picasso. Nada más torpe e injusto que desconocer la seriedad, dramática en ocasiones, de las mudanzas de estilo de Picasso. Nada más necio e invidente, por otra parte, que negar la existencia de una orla de juego y burla en el proceder de Picasso, en ocasiones frente a su propia obra y otras veces frente a los que, sin entenderla, tan entusiastamente le encomian y pagan. Picasso: un constante ensayista del todo, un apasionado y sensible testigo del dolor de los hombres, un

² Quiero decir con esto que Unamuno no fue solamente hombre prerreligioso; fue también, siempre por modo agónico, hombre religioso.

³ Cabría definir la fe religiosa como la aceptación de una ayuda gratuita para abarcar y envolver el todo de lo real, concedida por quien real y verdaderamente lo abarca y envuelve.

desenfadado, dramático y siempre adolescente jugueteón. «¡Cuánto tiempo le cuesta a uno aprender a ser joven!», decía en 1961 a uno de los españoles que asistieron a la celebración de sus ochenta años. Quería decir: «¡Cuánto tiempo le cuesta a uno aprender a jugar de veras con su incapacidad para ser todo lo que quisiera ser!» En su caso, para pintar definitivamente el todo de cada cosa; para ser, y no sólo por la vía del ensayo, pintor del todo.

Si pudiera leerla, ¿aceptaría el genial pintor esta interpretación tan profesoral como profana de su obra pasmosa? ¿Se reiría lúdicamente leyendo que su arte es, antes que cualquier otra cosa, arte prerreligioso? La deportiva aceptación de esa ya imposible risa es otro de los componentes, acaso el más personal, de mi homenaje a este hombre, uno de los más alta y claramente representativos de nuestro siglo.