

Y agradecemos al autor un esfuerzo que sólo él podía haber hecho fructificar: por su competencia en la materia, su abnegación en el servicio de la causa y su simpatía imprescindible cuando hay que bregar con tantos y tan diferentes «archiveros». Competencia, abnegación y simpatía que se conjugan admirablemente en una ejecutoria inasequible al desaliento para servicio de Dios, bien de la patria y estímulo y ejemplo de sus amigos.

MIGUEL AYUSO.

*Vicente Marrero: PICASSO Y EL MONSTRUO* (\*)

Vicente Marrero ha consagrado una parte importante de su variada actividad intelectual al estudio de ese extraordinario genio de la pintura contemporánea que es Pablo Picasso. Hace ya muchos años, en 1951, publicó un interesante libro *Picasso y el toro*, que ha sido traducido a varios idiomas y tuvo el raro mérito de recibir las alabanzas del propio Picasso, siempre parco en esa clase de manifestaciones. Su interés por el universal malagueño no ha cesado desde entonces, y fruto de él, del deseo de ahondar en su enigmática producción pictórica, han sido varios libros, todos ellos sin embargo inéditos. El que ahora comentamos, destinado a elucidar una de las facetas más descolantes de su obra, quiere ser el primero de una serie destinada a subsanar tan prolongado silencio editorial.

Ningún curioso del arte contemporáneo ha podido sustraerse a la fascinación de los personajes teratológicos, hombres o mujeres desconjuntados, de factura horrenda y distorsionada hasta el límite de lo imaginable, que pueblan la obra de Picasso. Desde las «Señoritas de Avignon» (1907) hasta sus postreras creaciones. Y ninguno habrá dejado de preguntarse qué razones ocultas han movido a su autor a perseverar, con asiduidad insoportable, en tan ingrata temática. Marrero indaga en su libro las claves del enigma, y lo hace con la erudición y hondura que le proporcionan su dominio de las coordenadas del arte contemporáneo, de la obra picassiana y de la personalidad humana del pintor, a quien conoció directamente y tuvo la oportunidad de entrevistar en varias ocasiones. El balance final es convincente, libre de las fórmulas convencionales que pueblan las interpretaciones oficiales, e incluye entre sus méritos más notables la ubi-

(\*) VICENTE MARRERO. *Picasso y el monstruo*, ed. de la Universidad Complutense, Madrid, 1986, 224 págs.

cación de lo que podríamos denominar la espiritualidad de Picasso en el panorama intelectual del siglo xx.

Es evidente que a Marrero les fascinan Picasso y sus monstruos y que no está dispuesto a considerarlos el fruto de una moda pasajera o un recurso más o menos acertado *pour épater les bourgeois*. Son un aspecto fundamental de la obra del artista, la «deducción más paladina» de los presupuestos de lo que ha sido, indiscutiblemente, su aportación más original a la historia del arte, es decir, el cubismo y sus derivaciones, entre otras el hoy llamado «cubismo emocional». Y no son algo aislado en su tiempo, sino el exponente más acabado y sobrecogedor de esa «crisis de fealdad» que ha sacudido el panorama del arte occidental a partir del expresionismo y el surrealismo, proporcionando carta de recibo a un submundo de «auténticos mamarrachos sistemáticamente hechos en plan monstruoso, especie de alogismo —escribe Marrero—, que parece inventado por el mismo diablo».

En el pincel de Picasso, en efecto, «la imagen del hombre tiende a esfumarse de tal modo que bordea su disolución por autoconsunción» y su rostro, suprema expresión del orden humano visible, se desfigura y aplebeya de la forma más insolente hasta «una innegable alteración de su condición natural». Mutaciones horribles que hieren al espectador por su «sequedad afectiva, como si el eclipse fuese de amor». ¿Qué móviles han guiado a Picasso en el tenaz empeño de trastocar la figura humana? Vicente Marrero, que no gusta de soluciones simplistas afirma, tajantes, que «todo fenómeno artístico auténtico se produce en consonancia con un hecho exterior, histórico, extraartístico», nos explica la teratología picassiana a través de un triple enfoque interpretativo, integrado de elementos no divergentes sino complementarios.

Entiende, en primer lugar, y, sobre todo, que es preciso establecer un nexo entre sus monstruos y el «ánimo exasperado, la radicalizada sensibilidad de nuestros días», expresión a su vez del *pathos* propio del mundo contemporáneo. La evidente «querencia hacia la destrucción» de buena parte de la pintura de Picasso, su *libido destruendi* son, sobre el lienzo, la proyección artística del orgullo antopocéntrico del hombre de hoy, del «espíritu autónomo, con el cual el hombre no trata de servir a ningún otro señor que a sí mismo»: la irrupción en la historia del yo autosuficiente, «ese yo que Picasso suele exorbitar, descenrar de su condición cósmica, de forma tan cruel y elocuente como ningún otro artista del siglo».

Desde el Renacimiento —nos explica Marrero—, el hombre se ha empeñado, con una eficacia que la civilización contemporánea ha intensificado de modo portentoso, en dislocar las formas tradicionales de sociedad que, «al estar impregnadas de esencias sagradas, hacían el tiempo permeable a lo eterno y a Dios presente en la historia». Y al hacerlo, víctima de su soberbia, con el desmoronamiento de «la alianza entre lo social y lo divino», ha acercado a sí «la hora en que la idolatría del porvenir le oculta lo absoluto y le lleva a transformarse cada vez más en un ser que no acierta a contemplar más allá de lo finito en cuanto finito». De esa ruptura y de esa renuncia, se deriva el drama íntimo del hombre de hoy: ha desacralizado su mundo y con él su cultura y su arte. Los monstruos de Picasso son expresión desgarradora de ese diabólico ensimismamiento, de un tipo de vida «desligada, irreligiosa, centrada en el propio yo». Porque esos monstruos ofenden al hombre y «toda ofensa al hombre es, en el fondo, una ofensa hecha a Dios»: «la desacralización se transforma en deshumanización (...), y el hombre y la sociedad para quienes nada es sacro van decayendo moralmente a pesar de las apariencias, de tal modo que va resultando más fácil reconocer vileza que dignidad en nuestra humanidad».

Por ello, sobrecogen al espectador los monstruos picassianos, porque son algo más y más terrible que desagradables caricaturas: el genio de su autor les ha insuflado toda la carga de amargura de una humanidad que ha apartado sus ojos de la luz y se sume en tinieblas. El hecho es ese, y no es inefable: basta con dejarse conquistar por el malévol encanto de esos lienzos. En síntesis —afirma Marrero— los monstruos de Picasso «forman el eslabón más significativo del proceso de dislocación que sufre la sociedad moderna, desconectada del universo de la verdad y de su valores históricos, en la que el hombre queda expuesto a los asaltos más letales en medio de un incesante dinamismo que rompe fórmulas sin moldes para recomponerlos».

En torno a este tema, el epicentro sin duda de la interpretación de Marrero, se agrupan los restantes, completándolo o precisándolo.

Marrero se plantea la cuestión de si la pintura de Picasso puede o no considerarse marxista y su conclusión es matizada. Por un lado deja constancia de que la crítica marxista oficial —Luckás por ejemplo—, ha valorado su obra como «una experimentación problemática», desviada de la ortodoxia, perspectiva que a Marrero le parece justificada en la medida en que la obra del pintor malagueño encierra una «negación jactanciosa

de la realidad», una proclividad hacia el nihilismo que contradice, desde los presupuestos teóricos del marxismo, el análisis dialéctico objetivo que propugna dicha doctrina. De ahí que pueda admitirse como razonable la hipótesis formulada por Luckás de que «el no conformismo formal» de la obra de Picasso tienda a desembocar en «un elaborado conformismo tácito» opuesto a los principios del materialismo dialéctico.

Ahora bien, observa Marrero, aun concediéndole un cierto crédito a esa consideración del problema, es imposible, si se consideran en profundidad los dos polos que lo integran, negar la existencia de una coincidencia fundamental entre ambos, mucho más relevante de lo que a primera vista podría pensarse. Porque la esencia del marxismo no es otra que «el proyecto de revolución permanente, salvadora, definitiva, unido a la idea de la transformación total de la sociedad». Es la culminación del proyecto de rebeldía frente a Dios, y el orden por El creado. Y en ese sentido, su cosmovisión coincide con la que subyace a monstruos de Picasso, antes comentada: idéntico designio de trastocar la realidad en contra de todas las experiencias históricas conocidas, en busca de la redención antopocéntrica de la humanidad. En los detalles metodológicos tal vez no, pero en el fondo sí hay identidad entre los supuestos del marxismo y los de la pintura picassiana.

Afirmación que no agota, sin embargo, al decir de Marrero, la intimidad de los monstruos del gran pintor español. Autonomía del hombre y utopía marxista sí, pero también una mueca crítica, la reivindicación difícil de precisar pero realmente presente en su obra de un sustrato humano que escapa a esos parámetros. Lo horrendo en Picasso engloba un sentido «nihilista ontológico» que no es «humanista-elucidador», y que es, precisamente, lo que dentro de su obra, exaspera a los marxistas. «Pese a tanto impulso aniquilador —observa Marrero—, sus figuras monstruosas, al mismo tiempo que dan la sensación de sentirse incapaces por su propia virtud de mantenerse en su ser, es como si no quisieran renunciar del todo a su naturaleza. Si la sienten vulnerada no dejan también de experimentarla también como indestructible. Su última palabra parece decirnos: las cosas, pese a tantos pesares, son para que sean. No hay en ellas una potencia al no ser, aunque todo esto nos lo diga del modo como lo dice Picasso: por rechazo, con mucho contrasentido, contrapartida o sin razón que a su razón se hace».

Marrero, en efecto, entrevé un elemento trascendente en la complacencia de Picasso por lo horrendo: un cierto modo de re-

surgimiento del «pathos moral de los clásicos dramas de occidente, o el mal eternamente igual a sí mismo». Síntoma de salud vital frente al cual aparece ocmo ilusoria la utopía contemporánea del progreso ilimitado. Componente éste de inspiración apocalíptica con viejas raíces en el arte hispano, como fruto de «una singular confluencia gótico-expresionista-barroca, entre la influencia nórdica flamenca y la sureña plateresca», que ha pervivido hasta hoy a través de Goya, con cuya obra tiene la de Picasso relaciones innegables. «En esto la actitud del Picasso —escribe Marrero— se asemeja mucho a la de Goya, aunque su arte tenga otras características: moviliza el reino de los instintos y de las pesadillas en función del más crudo realismo, que si tiene mucho de un mundo desacralizado, también tiene bastante de infierno inmanente a ese mismo mundo. Ambos pintores tienden a revelarse como genios con pretensiones absolutas en un tipo de arte con querencias tan extremadas o paroxísticas que hasta parecen autónomas, pero no consiguen desatarse del ser». Un Picasso que, a pesar de sí mismo, afirma que las cosas son y seguirán siendo aunque el hombre se haya empeñado destruirlas: esa es, sin duda, la faceta simpática de sus monstruos.

ANDRÉS GAMBRA.

**Gonzalo Fernández de la Mora: LA ENVIDIA IGUALITARIA (\*)**

Miembro de la Real Academia española de Ciencias Morales y Políticas, antiguo director de la Escuela Diplomática, fundador y redactor jefe de una de las más prestigiosas revistas teóricas europeas —*Razón Española*—, autor prolífico de numerosos libros y artículos, Gonzalo Fernández de la Mora acaba de publicar *La envidia igualitaria*, uno de los mejores ensayos de pensamiento político conservador de los dos últimos decenios.

El análisis en profundidad del problema de la envidia igualitaria remite, como señala el autor, al problema esencial del origen del mal. Hace casi siglo y medio, el gran teórico español de la contra-revolución, Donoso Cortés, cuya obra ha influido

(\*) Edit. Planeta, 1984, Barcelona. Aun cuando en *VERBO*, 227-228, págs. 1.094-1098, ha publicado ya una reseña de este importante libro de nuestro amigo Gonzalo Fernández de la Mora, creemos de interés dar a conocer a nuestros lectores la que sigue, aparecida en francés en *La Pensée Catholique*, núm. 219, diciembre de 1985.