



VII PREMIO  
INTERNACIONAL DE ENSAYO  
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

## **EL SILENCIO PRIMORDIAL**





# EL SILENCIO PRIMORDIAL

**Santiago Kovadloff**

**VII PREMIO  
INTERNACIONAL DE ENSAYO  
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**



ACADEMIA  
MEXICANA  
DE LA  
LENGUA





Kovadloff, Santiago.

El silencio primordial / Santiago Kovadloff .—4ª ed.— México: Academia Mexicana de la Lengua, 2021.

160 p. ; 21 × 13 cm (Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña).

ISBN 978-607-99128-7-1

1. Ensayo Argentino. 2. Silencio. 3. Silencio – Aspectos sociales.  
I. Título. II. Ser.

Dewey A864.5

THEMA DNL1K Ensayos literarios – Argentina

La edición de esta obra se hizo posible con el apoyo de



**EDUCACIÓN**

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

4ª edición en español: noviembre de 2021

D. R. © 1992 Santiago Kovadloff

Derechos exclusivos de edición en castellano reservados para todo el mundo, excepto España.

D. R. © 1992, 2003 (Brasil), 2009, 2010 Emecé Editores, S. A.

Publicado bajo el sello Emecé®

Independencia 1668, C 1100 ABQ,

Buenos Aires, Argentina

[www.editorialplaneta.com.ar](http://www.editorialplaneta.com.ar)

Con autorización del autor y de Emecé Editores, S. A.

D. R. © 2021 Academia Mexicana de la Lengua, A. C.

Donceles 66, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc,

C. P. 06600 Ciudad de México

Conmutador: (+ 52 55) 5208 2526

C. e.: [academia@academia.org.mx](mailto:academia@academia.org.mx)

[editor@academia.org.mx](mailto:editor@academia.org.mx)

Sitio electrónico: [academia.org.mx](http://academia.org.mx)

ISBN: 978-607-99128-7-1

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México





# EL SILENCIO PRIMORDIAL





## PRÓLOGO A UN SILENCIO MAYOR

¡Ah, todo es símbolo y analogía!

Fernando Pessoa

¿Puede una meditación del silencio ser, en sí misma, silenciosa?

El semblante explicable del silencio no me interesa. Corresponde al silencio entendido como enmascaramiento, envoltorio en última instancia desechable de un significado posible. No estamos con él ante lo silencioso sino ante lo silenciado. Ocultamiento o negación de lo que, al fin de cuentas, se podría llegar a explicitar: la mentira, el delito, lo no sabido, lo tácito, lo que subyace en la simulación y, aun, lo que quizá con demasiada ligereza suele llamarse inconsciente.

Yo no deseo hablar de lo que, acallado, podría sin embargo ser dicho alguna vez. No es un encierro el silencio que me atrae: no aprisiona otra realidad. Deseo, en cambio, hablar del silencio que no cumple la función de un maquillaje y que, como tal, no encuentra ni puede encontrar equivalencia en la palabra. Quiero, en suma, hablar de un fondo irreductible.

¿Cómo hacerlo? ¿Cómo hablar de lo que no puede ser designado? Lo indesignable puede, empero, ser reconocido. El contacto con lo inconcebible impone, a quien lo examine, una figura sobresaliente: la del protagonista de esa experiencia. Señala a ese protagonista como destinatario del esfuerzo interpretativo ya que se aspira a expresar algo que lo involucra a él y a nadie más que a él.

De modo que no saldré de cacería. Sé que el silencio que me importa no puede ser atrapado. Pero puedo tomar en conside-





ración la conducta de quien ha sido subyugado por ese silencio mayor. Puedo ponderar su actitud. Puedo sopesar lo que manifiesta como cautivo, recorrer el ámbito de su vivencia siguiendo el rastro del silencio que lo inspira y lo vertebra.

Se advierte, entonces, que si no tiene objeto discurrir sobre el silencio, ese discurrir tiene, sin embargo, sujeto. Hay, se diría, una imagen sin forma en la que el hombre puede contemplarse sin verse. Es la del silencio primordial y a ella remite este libro.

Así, lo que resulta objetivamente inviable se vuelve alusivamente accesible. “Algo recogeré”, concluye Borges en *El Aleph*, tras advertir que “el problema central es irresoluble: la enumeración siquiera parcial de un conjunto infinito”.<sup>1</sup> Lo que a la descripción directa le está vedado, puede, a su modo, lograrlo la aproximación indirecta. De manera que si al verdadero silencio, al silencio intransplantable a la expresión, no puedo, por eso mismo, enunciarlo literalmente, puedo en compensación hacerlo oír por vía alusiva, lograr que el eco de su latido esencial resuene en mi palabra. Para ello, esta palabra debe saber ir a su encuentro, acercársele, habitarlo, permanecer en él y soportar su insondable densidad.

Pero la palabra apta para impregnarse de silencio sin presumir por ello que lo ha doblegado; dispuesta, entonces, a hospedar el silencio extremo sin pretender encerrarlo, no sobreviene jamás a partir de una resolución, por mejor intencionada que ella sea. La palabra que acoge el silencio no se funda en un acto voluntario. Ella es, a la inversa, fruto de un raptó. Es vocación, respuesta a un llamado. Se impone, ante todo, como inapelable necesidad a quien luego la organiza como enunciado. Guarda, en su núcleo, los atributos primarios del acto creador y remite a un salto abrupto que se cumple desde el suelo trillado de la indiferencia y el hábito hacia la altura desusada de la pasión. Es, lo repito, vocación. La existencia, bajo su influjo, se halla inmersa en una atmósfera superior. Y cuando despliega su acción en consonancia con esa convocatoria que lo arrebató, el hombre

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1961, p. 164.





que se decide a acatarla no sabe adónde irá exactamente ni a qué obedece.

Este silencio, el que me importa, tiene de residual lo que guarda de reacto a los enunciados que se empeñan en doblegarlo. Es resto, y el resto (¡cómo no evocar a Shakespeare!), el resto es silencio. El silencio de lo inefable.

En las páginas que siguen a este prólogo se intenta el examen de algunos de los modos de obrar y aludir que remiten a ese resto. Modos de obrar y aludir que, por extraño que pueda parecer, en él reconocen la meta más fecunda del comprender.

Son siete las experiencias que he tomado en cuenta para consignar la trascendencia del silencio primordial: la poesía, el psicoanálisis, la música, la matemática, la pintura, la fe religiosa y el amor. Mi intención ha sido discernir, hasta donde ello me fue posible, ciertas notas específicas del tratamiento dispensado al silencio extremo en cada uno de estos campos. Procedí a la vez de tal modo que se pudiera reconocer que, gracias a la singularidad con que en cada uno de ellos se consuma el vínculo con el silencio, todos convergen al fin en una valoración equivalente de su sentido. Así es como terminan por conformar una sorprendente unidad antes que una diversidad previsible. Es que tales campos constituyen, a mi ver, variadas referencias a un mismo acontecimiento que, al coincidir en su apreciación, terminan por ser correlativas —y ello para escándalo de quienes no conciben la idea de que las fronteras entre áreas diferentes o distintas “especialidades” puedan verse sobrepasadas por lo que George Gusdorf supo llamar “espíritu transdisciplinario”.<sup>2</sup>

Se advertirá por lo tanto que también me importó destacar que todo intento de fragmentar el saber, de organizarlo en forma segmentada a través de materias inconexas, así como los incontables esfuerzos realizados para establecer rígidas jerarquías epistemológicas entre disciplinas, pierden su razón de ser cuando lo que está en juego es el acercamiento al silencio. Tales jerarquías

<sup>2</sup> George Gusdorf, “Reflexões sobre a interdisciplinariedade”, *Convivium*, São Paulo, año XXIV, vol. 28, núm. 1, enero-febrero, 1985, pp. 19 a 50.





resultan, en mi caso, un contrasentido. Donde no hay objeto —y el silencio extremo jamás puede serlo— tampoco puede haber enfoques que detenten un conocimiento de ese silencio de más calidad u hondura que otros consagrados de igual modo al mismo asunto.

Las variaciones interdisciplinarias se justifican, en cambio, en lo que atañe al repertorio simbólico y analógico a que recurre cada una de esas disciplinas para remitir, con igual penetración e impotencia, al silencio primordial.

Dios, amada, movimiento, cero, real, metáfora o melodía no son sino maneras intransferibles pero equiparables de señalar una emoción compartida: la de lo inconcebible. Y si es cierto que cada una de estas alusiones modula de manera singular lo que trata, lo es también que el alcance de cada alusión concreta será más amplio si se ve refrendado por la equivalencia que con ella logran entablar otras alusiones similares. Mi propósito, en suma, es verificar, por un lado, esa pluralidad de manifestaciones del silencio extremo, retratar las que más me han interesado y proponer una aproximación meditada al valor de esa noción compartida.

No pretendo, por lo tanto, afirmar (aunque tampoco lo negaré rotundamente) que a un neurótico se lo deba “curar” con un poema, ni que una fórmula matemática puede cumplir el papel de una plegaria. Sólo intento decir que si bien no ignoro que hay algo incanjeable en los códigos elocutivos, no lo hay en el propósito básico que recomienda su empleo, como tampoco hay fronteras mejor transpuestas por un monje que por un enamorado, cuando se trata de señalar en dirección al enigma del silencio primordial.

Se diría, por último, que el hombre roza la cima de su conformación libre cuando llega a saber que las raíces de su misteriosa singularidad se hunden en el silencio. Estimo, por eso, que apenas alcanza a saber quién es aquel que, al referirse a sí mismo, no se desconoce como imponderable.

La comprensión del silencio originario descalifica a los apólogos de la subjetividad entendida como productora autónoma,





no condicionada, de su propio sentido. Por obra de la conciencia receptora de ese silencio, la subjetividad puede llegar a reconocerse como indicio de una verdad que la trasciende. Por cierto, sólo gracias a la subjetividad esa verdad se convierte en algo intuido, en algo capaz de manifestarse como aquello que rebasa la conciencia y la condiciona. Pero el silencio extremo prueba, desde cualquiera de las vertientes adoptadas para su abordaje, que la subjetividad encuentra en él su suelo radical.

Casi siempre el hombre habla para negar ese suelo sustantivo. Pero, por su parte, el lenguaje pareciera saber extralimitarse y remitir, con invariable constancia, a ese fundamento desconcertante, sin subordinarse a lo que el hombre se propone hacer con él. Creo, con Edgar Morin, que “La paradoja consiste en que todo pensamiento es débil cuando se cree fuerte, pero que se fortifica cuando descubre sus debilidades”.<sup>3</sup>

Al ser éste un libro personal es, fatalmente, una obra discutible. Lo acepto. Si lo he escrito ha sido para decir lo que creo; lo que creo y lo que pienso a partir de lo que creo. No temo su eventual refutación; temo su inexpresividad.

Meditar es para mí una aventura mayor. “Lo que en mí siente está pensando”<sup>4</sup> —escribió cierta vez Ricardo Reis, y con él me identifiqué. Pero pensar, claro está, no es lo mismo que razonar. El razonamiento se empeña en reducir el porte de lo real a la estatura de sus posibilidades. El pensamiento, más hondo y más independiente que la razón, se abre al encuentro con todo aquello que lo sobrepasa y recoge en sus enunciados la intensidad de ese contacto.

No se equivocaba, en consecuencia, Roger Caillois, cuando se preguntaba “si no hay casos en que la lucidez cuesta demasiado. Me niego a imaginarlo. A decir verdad, la idea continúa pareciéndome casi sacrílega. Pero me persuado cada vez más de que hay que aprender a conciliar la lucidez con otra cosa, que

<sup>3</sup> Edgar Morin, “Une pensée pour un monde faible”, *Lettre Internationale*, primavera, París, 1991, p. 3.

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, “Odes de Ricardo Reis”, *Obras completas*, vol. IV, Edições Atica, Lisboa, 1966, p. 143.





aquella no incluye necesariamente y que hasta la contradice. Tengo conciencia de esta extraña y nueva exigencia como de una apostasía principiante, e ignoro si es resignación o conquista”.<sup>5</sup>

Más que un hombre de ideas, me considero un hombre de ideas desbaratadas. Soy un ensayista. Escribo tras el derrumbe para reconstituirme y buscar, en la creación literaria, un consuelo y un estímulo que, en abstracto, mis convicciones no saben brindarme.

El párrafo final de esta introducción no puede sino estar destinado a manifestar mi gratitud a quienes, de un modo u otro, me han respaldado con su ayuda y con su aliento a lo largo de los cuatro años que exigió la composición de esta obra: Álvaro Abós, Laura Cambra, Françoise Cohen, Javier Fernández, Manuela Fingueret, Daniel Gutman, Roberto Juarroz, Ricardo Kunis, Patricia Leyack, Cecilia Millonschik y Eliahu Toker. En todos ellos encontré mi proyecto cálida acogida así como las insuficiencias y vacilaciones de su despliegue, lúcidos y oportunos señalamientos que permitieron atenuar su inevitable imperfección.

*Buenos Aires, 30 de noviembre de 1991*

<sup>5</sup> Roger Caillois, *Intenciones*, Sur, Buenos Aires, 1980, p. 11.





## CAPÍTULO VI

# EL SILENCIO EN LA LUZ: LA PINTURA

¿Qué aspecto toma el silencio primordial en la pintura? Toma, ante todo, el aspecto de una obstrucción. Lo obstruido, en pintura, es el objeto natural. Cuando lo que importa es la referencia al silencio extremo, ese objeto deja de ser materia de representación.

Pintar para representar lo dado de antemano es aspirar a producir una ilusión de contigüidad entre la realidad y la propuesta estética. Únicamente entonces —cuando el objeto aparenta ser sólo lo que de él ve el sentido común— puede imponerse como reproducible.

Si, en cambio, se destruye el modelo, se extinguirá también la inmovilidad requerida para instaurarlo como tal. Es que al ser restablecido como materia de interpretación —y ya no de reproducción— el objeto readquiere dinamismo, gana disponibilidad, se abre a infinitas valoraciones simultáneas, sucesivas, convergentes y divergentes. Interpretar equivale a querer decir algo de una cosa en tanto está en movimiento. Lo que entonces se anhela pintar es el flujo en el que esa cosa se encuentra, una vez liberada de su función prototípica.

El movimiento no puede ingresar en la tela bajo otro modo que el de objeto natural obstruido, que el de modelo descalificado. Y para ello, no se trata de lograr que la apariencia estable del objeto esté ausente de la tela. Se trata de que se esté ausentando permanentemente de ella. Lo que corresponde, en otros





términos, es plasmar ese estado gerundial del objeto que es el que cuadra a la cosa comprendida ya no como elemento de la naturaleza pasiva sino como manifestación de la naturaleza activa. Lo inaferrable es lo que primordialmente se aspira a traslucir como verdad cuando se pinta renunciando a toda aspiración reproductiva. Y que se anhele traslucir lo inaferrable no implica, obviamente, que se lo pueda retratar puesto que ya no se intenta plasmar algo sino algo que no lo es.

Pintar para que lo invisible deje sentir su impronta en lo visible. De eso se trata. Invisibilidad y silencio son, aquí, estrictos sinónimos. Lo invisible y lo indecible se corresponden en una exigencia unívoca hecha al auténtico pintor por su propio espíritu. Porque en cuanto se ponen en movimiento o, mejor, en cuanto se advierte que lo están, las cosas ya no se dejan manipular como dóciles objetos de nuestro entorno. Pasan, en vez de ello, a convertirse en poderosas insinuaciones que nos expresan en nuestra condición de anhelantes, de seres ávidos de totalización siempre incumplida.

Pero también pueden ser sinónimos visibilidad y silencio, y tan acabados como alcanzan a serlo silencio e invisibilidad. El acoplamiento entre visibilidad y silencio tiene lugar cuando el inmovilismo atribuido al objeto es correlativo de la facultad reproductiva adjudicada al sujeto. En la pintura de intención imitativa, el objeto postula su apariencia como instancia de verdad suficiente. El silencio que entonces emana de lo visible no es otro que el resultado del repliegue de lo trascendente, negado en las formas sensibles. Éstas se han disuelto en la irrelevancia que faculta su copia. Usurpación, en suma, que la inmovilidad hace del movimiento (o la parte del todo) por medio de la primacía excluyente de la apariencia.

Pareciera que, en pintura, la tendencia a la abstracción responde, con mayor poder de insinuación que las formas concretas, a la tarea de plasmar la presencia residual del silencio extremo. Hay, se diría, menor predisposición en aquélla para que se imponga la creencia de que lo importante es reproducir la apariencia del objeto. Y como las formas abstractas no son ya objetos





naturales ni comunes, el color, en ellas, está llamado a jugar un papel descollante en relación con la figura clásicamente entendida. El color gana, de tal modo, una marcada autonomía, y en el arte de pintar sustancialmente replanteado la figura tradicional ha de servirle apenas de tenue apoyatura.

El desplazamiento del objeto natural es un triunfo de la sensibilidad filosófica de la pintura del siglo xx. Esto es algo bien sabido. Desde el expresionismo en adelante se ha mostrado la imperiosa necesidad de sustraer la plástica al terreno de la representación de la apariencia. Pintar llega a ser, así, el esfuerzo orientado a valerse del color como medio predominante para manifestar el dinamismo de lo real; dinamismo que, respaldado por la conciencia creadora, convierte el afán imitativo en una pretensión paradójica, derivada del desconocimiento de las cosas.

Una forma es, pues, abstracta no porque deja de remitir a un objeto sino porque remite a ese objeto como movimiento y, en tal sentido, como algo literalmente irreproducible.

¿Pero qué? ¿Acaso la pintura previa al expresionismo se desinteresó por la dimensión intraducible del objeto? ¿No le ha importado a la pintura, entre el gótico y el impresionismo, el silencio primordial? Claro que le ha importado. Pero la dramatización plástica de ese encuentro entre el pintor y el silencio demandaba aún la mediación del objeto clásicamente entendido. Lo visualmente familiar y lo plausible, en mayor o menor medida, están allí presentes. El desasimiento de la mirada con respecto a la naturaleza, profundo ya en Rembrandt, no había alcanzado todavía la rotundidad que cobra en Cézanne. No era aún tan indispensable porque la función simbólica de la imagen preservaba su importancia. Más que un indicio de silencio, la pintura quería ser una referencia a él. Más que un síntoma, un símbolo. Manifestación de lo que el sujeto sabe antes que manifestación del sujeto consciente de la insuficiencia de su saber. Ahora, en cambio, se trata de pintar una experiencia de lo inclasificable. De valerse de las formas para insinuar en ellas lo que no alcanza a ser formalizado. Y para eso, lo central es que los elementos plasmados se conviertan en paradójica manifes-





tación, ya no de lo que puede verse, sino de lo que no puede verse. En la plástica abstracta, el ojo creador adensa su responsabilidad metafísica. El platonismo enseña que el mundo fenoménico, al ser cambiante, rechaza la conceptualización. La pintura moderna, ciertamente más cercana en esto a Aristóteles que a Platón, propondrá que la aproximación a lo inconcebible se cumpla mediante formas fenoménicas cuya idiosincrasia responda, resueltamente, a esta conciencia plástica de lo que no puede ser directamente objetivado. Y el pintor encuentra el camino hacia su meta en la acentuación de lo disonante, de lo no habitual; en lo infrecuente e infrecuenteable. Se trata de quebrantar el hábito, de obligar al ojo a desconocer. ¿Por amor a lo sobrenatural? ¿Porque se pretende privilegiar una determinada calidad de objetos en desmedro de otra? No, por amor a la verdad vivenciada como lo que carece de apariencia definitiva. Por amor al silencio extremo que deja adivinar la intensidad de su cercanía en los intersticios del objeto natural destituido como modelo y reconquistado para el movimiento.

## EL ÓVULO DE KLEE

Lo invisible transparentándose en lo visible. Tal es la estela fulgurante que el silencio traza en la pintura. El epitafio de la tumba de Paul Klee, en el cementerio de la Schlosshalle, en Berna, recoge estas palabras de su Diario: “Soy inasible en la inmanencia”.<sup>1</sup>

En una carta referida a él y datada en 1921, Rainer Maria Rilke comenta a su amigo Hausenstein que, en 1915, “había adivinado que su dibujo (el de Klee) era transcripción de música”. La observación es agudísima. Remite a la plasmación del movimiento, al sentido en acción.<sup>2</sup> Detenerse en el registro de las formas para copiarlas implica una claudicación. Equivale, en tér-

<sup>1</sup> Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Caidén, Buenos Aires, 1971, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.





minos de Klee, “a no elevarse hasta la construcción activa de ellas”.<sup>3</sup> Y esta renuncia es esencial para él porque, si algo le interesa, es plasmar lo que en cada caso llamamos forma con referencia a su condición de posibilidad. El misterio inabordable y a la vez reconocible de su presencia y no la presunta claridad de su imagen: esto es lo que importa considerar en el instante de la creación. Se trata, como diría Picasso, de violentar las formas disponibles para que así se transparente en ellas, por vía de la insinuación más pura, el fondo indescriptible que les otorga relevancia estética. Ese poderoso resplandor del silencio primordial que emana de la tela y nos envuelve con el mismo vigor con que a veces conmueve la existencia, proviene del ojo que se atreve a explorar, no ya lo que sin resistencia se entrega a la mirada, sino lo que palpita y llama sin dejarse ver en lo que se muestra. “Las cosas [en la tela] se inclinan [...], los árboles se ven violentados, los humanos dejan de estar vivos y el objeto se torna irreconocible a un punto tal, que hasta se cree en una mistificación.”<sup>4</sup>

El imperativo del arte es volver a desconocer. Lo impondrable se convierte en el gran polo convocante de la aventura pictórica. Las formas familiares, su apariencia, en el punto de partida para el desarrollo de la hazaña de la abstracción. Hazaña inspirada por el afán de plasmación indirecta del silencio extremo, sugerencia esencial del movimiento.

Personalmente, me adhiero a quienes estiman que la preeminencia de lo geométrico en el cubismo resulta del esfuerzo por restituir a lo visible su rango de instancia indoblegable a “la voluntad de poder”. A los cubistas los denomina Klee “filósofos de la forma”.<sup>5</sup> Filosofar, en pintura, es ejecutar plásticamente el abandono del objeto como materia de certeza visual. En otras palabras: distanciarse de lo que tiene de aporético, trascender el encierro que nos impone como propuesta de reproducción acrítica. Al consumir su propósito abstracto, el cuadro concreta

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.





su independencia del objeto natural visto como referente obligado de la plástica. Pero a la vez, lo que esa independencia revela es que en la forma abstracta que el pintor ejecuta, es también el objeto el que gana libertad al dejar atrás su apariencia accesible. El cubismo sostiene esta doble autonomía. Confirma, por un lado, la inviabilidad del saber como acto de apropiación. Por otro, legitima al saber como alusión perpetua a una totalidad irreductible a cualquier apariencia fija.

Pero, por cierto, en el cubismo no se agotan las posibilidades de reconquista filosófica del objeto. “El otro criterio, el no cubista, se hizo presente un poco antes, en las abstracciones de Vasily Kandinsky.” Tampoco este artista “se ha entregado con especial fervor a las formas de este mundo”,<sup>6</sup> vale decir: a las formas convencionales. Se lucha, pues, desde distintas vertientes de la pintura contemporánea contra la perversión del realismo —esa ideología férreamente subjetiva que, sin embargo, dice hablar en nombre de las cosas. La pretensión de que un objeto agote su verdad en la apariencia estática no puede basarse más que en la renuncia del hombre a la intuición de sí mismo como imponderable. Si un cuadro, como quería Leonardo, ha de ser “una ventana” es porque el pintor está condenado a no ser otra cosa que un espejo. En el arte de nuestro tiempo es posible escuchar la estridencia del estallido de ese cristal cinco veces centenario. Pero más que de contraponer la pintura clásica a la moderna, se trata de advertir cómo procede esta última para cumplir con su cometido de luchar contra el convencionalismo de siempre, o como recuerda Klee a propósito de Kandinsky, contra “las formas de este mundo”.

Vale la pena volver a subrayarlo: si el hombre reniega de su responsabilidad interpretativa reniega, al unísono, del silencio primordial como fundamento no domeñable de lo real. Reemplaza, entonces, esa inasibilidad básica de sí y del mundo por un axioma que decreta la no menos básica mensurabilidad de ambos. Se trata, a partir de allí, de dar con la regla que todo lo mida.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.





Progresar querrá decir avanzar hacia su obtención. El hombre, en consecuencia, ya no dirá lo que piensa. Dirá infaliblemente lo que “es”. Su palabra ya no será suya sino del mundo. Su voz ya no vertirá su esencia sino la esencia de lo real. No estaremos ya ante un hombre que mira sino ante un objeto que se ve. Con la extinción anhelada del intérprete se busca, a sabiendas o no, el exterminio del estilo; la instauración brutal del dogma. Porque sólo forjando su estilo el artista se consolida como intérprete. Y sólo consolidándose como intérprete, la verdad se le ha de brindar en toda su complejidad. Cuanto más hondo resulte su afán por decir las cosas a su manera y nada más que a su manera, tanto mayor será su fidelidad de creador al núcleo dinámico de las cosas. Klee lo destaca con gran resolución: “los únicos que deben hacerse a un lado son los débiles que buscan su propio bien en realizaciones ya hechas, en lugar de extraerlo de ellos mismos”.<sup>7</sup> El auténtico creador se salva del silencio de la forma impropia mediante la instauración del silencio de la forma propia. Tal salvación no es sino una encendida celebración de lo real entendido como dinámica incesante. No se trata de desconocer lo que puede ser reconocido. Lo que se quiere es admitir y jerarquizar una dimensión última indiscernible precisamente en las cosas más cercanas y familiares. Resaltarlos sin dejar por ello de tender hacia ese imposible para dar, de algún modo, cabida en la expresión a la sed que su búsqueda promueve y a la sombra del indicio de su proximidad con que pareciera librar de desaliento nuestra marcha.

Klee ha insistido en que sólo se reconocen los objetos de la propia pasión. Reconocimiento equivale aquí a descubrimiento de la importancia plástica de tales objetos. El objeto de la pasión reposa en un vínculo excepcional. Inmerso en esa atmósfera de arrebatación, pasa a ser existencia, es decir verdad hecha evidencia, floración de un sentido hasta entonces inédito —encuentro.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 22.





Para el pintor, lo incitante nunca es una forma servida sino el hecho de poder dar forma. El crear antes que lo creado y lo creado apenas como lo que remite al flujo infinito del acto creador. Cuando el artista se arroja hacia lo incondicionado mediante la búsqueda del color en que lo adivina, es cuando en él “más se imprime [...], en lugar de una imagen finita de la naturaleza, la imagen —la única que importa— de la creación como génesis”.<sup>8</sup> Lo real, sentido plásticamente en su fundamento, es eventualidad y no hecho. Con propiedad lo dice Klee cuando entiende que se trata de “remontarse del Modelo a la Matriz”.<sup>9</sup> Y en 1906 anota en su Diario que, en un sueño, él “estaba allí donde es Comienzo”.<sup>10</sup> A este “Comienzo” lo designa también “clave de todo” y se pregunta: “¿Quién no querría establecer en él su morada como artista?”<sup>11</sup> Pero esta clave —incógnita esencial que nos convoca desde la abrumadora necesidad con que en nosotros se transparenta— no puede ser sino rozada y, como tal y únicamente, sugerida como un tenue fulgor que creímos vislumbrar. Intentar menos que el trazado de esa alusión es abdicar de la pintura como facultad creadora. Pretender más que esto y actuar como si ese plus hubiese sido obtenido es caer en las simplificaciones del realismo. Por ello es que, a juicio de Klee, “el arte no reproduce lo visible (sino que), hace visible”.<sup>12</sup>

Klee alude a “la relatividad de lo visible”<sup>13</sup> para recordar que si algo debiera tener valor prototípico es esa inquietante e inaccesible dimensión originaria en que la abstracción encuentra siempre su primer estímulo. Klee entiende que el artista debe obrar “a imagen de la creación” y no a imagen de lo creado. Pero en la creación, el movimiento que cuenta no es sucesivo ni lineal, sino simultáneo. “El movimiento simple es una trivia-

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>10</sup> *Idem.*, cita al pie.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 54.





lidad. Eliminar el elemento temporal. Ayer y hoy como simultaneidad. La polifonía en la música responde en cierta medida a esta necesidad.”<sup>14</sup>

Hay una estremecedora reflexión de Klee sobre lo que yo designo silencio extremo y él llama, por razones que enseguida se verán, “el verdadero caos”. Lo caótico, para Klee, no es “antítesis del orden” sino un punto de convergencia y disolución de los contrarios, donde las antítesis se desvanecen en una tercera alternativa que recuerda, en la superficie, la noción hegeliana de síntesis pero, más profundamente, la remota noción del *ápeiron* de Anaximandro. Ese punto “sigue siendo por siempre imponderable e inconmensurable”.<sup>15</sup> Ahora bien: como instancia de confluencia de las antítesis, dicho punto no está ubicado en un extremo que preceda al orden ni tampoco en el extremo posterior. “Más bien podría corresponder al centro de la balanza”. Lo denomina “no concepto” o, como diría Pessoa, “in-concepto”. Pero aclara que no es un punto real sino un punto matemático y, por lo tanto, ideal. Escribe Klee: “Este ser-nada o esta nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción”.<sup>16</sup> Estamos ante lo impronunciado representado por el punto. En cambio, el signo pictórico de este inconcebible es, según Klee, el color gris. “Para llevar (ese no-concepto) a lo visible [...] hay que recurrir al concepto de gris, al punto gris, punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere.”<sup>17</sup> Y añade que, entre lo que adviene y lo que muere, hay el devenir, el cambio heraclíteo, el incesante flujo de lo real en transformación.

Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem.*





porque es punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos.<sup>18</sup>

Gris: color del movimiento. Simultaneidad. Polifonía. Fin de la sucesión. Cese de la temporalidad vulgar. Caos. Caos porque la manifestación simultánea de los contrarios lo es. Indeterminación que contiene, virtualmente al menos, toda determinación imaginable.

De ese “centro original” que es el gris “va a brotar el orden del universo e irradiar en todas las dimensiones”.<sup>19</sup> La creación del orden corresponde a la separación del todo en partes que no por escindidas del “caos original” dejan de pertenecer a él, ya que en ellas éste perdura bajo la modalidad del movimiento —dimensión informalizable del objeto.

Asignar a un punto una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales, haces de mieses). O mejor: el concepto de óvulo.<sup>20</sup>

Por extensión, correspondería decir que en la pintura abstracta la función básica de los colores es la de sustraerse unos a otros, recíprocamente, el valor de totalidades consumadas. Cada color está donde está para integrarse con los restantes en una tonalidad que, aisladamente, ninguno de ellos logra producir. Pero para que este efecto de necesidad e insuficiencia simultáneas pueda sobrevenir es indispensable que lo plasmado en el cuadro sea esencialmente el sentimiento de inviabilidad reproductiva —esa huella sin contorno dejada en la tela por el objeto imposible. Sólo entonces, los colores exceptuados del papel subsidiario que tradicionalmente desempeñaron en relación con la figura, alcanzan autonomía; la libertad que los convierte en incompa-

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 78.





rable alusión al movimiento “caótico” al que, ante todo, se quiere remitir.

Así concebido, el color —que en la gramática pictórica del presente no constituye ya el atributo de un sujeto (el objeto representado) sino el sujeto mismo— pasa a ser la manifestación pictórica por excelencia del silencio primordial.

Nunca —escribe Klee—, en ninguna parte, la forma es el resultado adquirido, acabamiento, remate, fin, conclusión. Hay que considerarla como génesis, como movimiento. Su ser es el devenir, y la forma como apariencia no es más que una maligna aparición, un fantasma peligroso. Buena es, por tanto, la forma como movimiento, como hacer; buena es la forma en acción. Mala es la forma como inercia cerrada, como detención terminal. Mala es la forma de la que uno se siente satisfecho como de un deber cumplido. La forma es fin, muerte. La formación es Vida.<sup>21</sup>

Es interesante, por último, recordar la distinción establecida por Klee entre “misterio inexpresable” y “misterio inaccesible”. “La fuerza creadora” —impulso que desencadena el movimiento, instancia facultadora de vida— es un “misterio inexpresable”. Pero no es “inaccesible” puesto que de su insondable realidad somos capaces de tener experiencia. Lo ignorado no es desconocido puesto que su necesidad se pone de manifiesto en el deseo que lo convoca. Esa “fuerza creadora” inclasificable —*altum silentium*, como lo designó Mozart—<sup>22</sup> está en nosotros. “Nosotros mismos vamos cargados con esta fuerza hasta el último átomo de médula.”<sup>23</sup> Cabe al artista “permitir su reconocimiento en la materia conocida. Incorporada a ella, debe funcionar. Unida a la materia, debe tomar cuerpo, convertirse en forma, en realidad”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>22</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas*, Muchnik, Madrid, 1986, p. 86.

<sup>23</sup> Paul Klee, *op. cit.*, p. 79.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.





Recuperar la cercanía del “misterio inexpresable” que sustenta la “fuerza creadora” de formas. Tal la misión del pintor. Si lo representado no remite a lo irrepresentable, no remite a la raíz de lo representado. La existencia humana despierta a la convocatoria creadora mediante el acceso a sí misma como manifestación de esa fuerza. El hombre —finitud sabia— se descubre, de tal modo, como expresión del infinito.

### EL PODER DE LAS FORMAS ROTAS

Toda formalización es una puesta de límites que segmenta el absoluto. Pero a la vez, en ese segmento llamado forma, lo ausente —el absoluto en cuestión— se hace evidente al menos como falta. Es aquello que, como ausencia, se nota. Estamos, en otros términos, frente al silencio primordial. Se trata, como supo decirlo Jeanne Hersch, de “buscar la trascendencia en los límites del saber”. La forma, expresión de ese límite, deja ver en dos direcciones: hacia adentro, alejándonos del límite, ofrece la consistencia del objeto creado. Hacia fuera, aproximándonos más y más al borde del límite, ofrece —si así puede decirse— el espectáculo de lo indiscernible, el panorama de lo inefable. Toda forma artísticamente consistente propone estas dos direcciones. Y si lo trascendente sólo ingresa como silencio en la tela, ésta sólo alcanza trascendencia gracias al soporte que ese silencio le confiere al operar en ella.

El hombre no puede abandonar el mundo de las formas para acceder al fundamento de lo real —amorfo por excelencia. Pero mediante el mundo de las formas por él producidas o interpretadas puede remitir a lo que las rebasa. La propuesta artística se caracteriza por este doble mensaje. Es, a la vez, evidencia y ocultamiento, entrega y abstención. Y es precisamente mediante lo que oferta de inabordable que el objeto creado se brinda como indicio del silencio primordial.

Escribe Jeanne Hersch, en el año 1946:





En lo que el hombre experimenta o inventa hay siempre una parte de indefinido por donde se introduce el infinito. El infinito hincha como un fuerte viento la vela de todo esfuerzo humano. Pero en el arte se trata de encarnar, y toda encarnación es limitada. Será, pues, necesario que la renuncia al infinito en el proceso de la encarnación le confiera una especie de presencia en el seno de la obra limitada, que lo que ha sido sacrificado hable por su ausencia. El ascetismo de la forma se convierte así en un valor expresivo de lo que la forma no puede ni debe contener.<sup>25</sup>

Efectivamente, no se trata de que la forma “contenga” el infinito. Sería un contrasentido insalvable. Se trata, en cambio, de que, acusando en su constitución el efecto generado por la realidad de ese infinito, la forma remita a él. Que lo solicite alentando su insinuación y se oriente hacia él promoviéndola. El silencio extremo es, en pintura, un repertorio de sugerencias que las formas nos brindan con respecto a aquello que no puede ser configurado. Un señalamiento —y nada más que un señalamiento— del que nos valemos para aludir al ser como absoluto. Pero el ser como absoluto es lo intraducible por antonomasia. Lo que se deja discernir apenas como necesidad de quien lo invoca.

El ser como tal, lejos de tener, como se ha dicho, una existencia lógica, no tiene justamente ninguna existencia lógica. Él funda el plano lógico, su coherencia y sus principios, pero escapa a dicho plano. Escapa porque no tiene otro ni contrario: y porque, en consecuencia, ni el principio de identidad ni el de contradicción le son aplicables. No tiene nombre. Y si tiene realidad en el pensamiento conceptual, es sólo como imposibilidad, como ausencia de nombre y fracaso de los principios. No es el

<sup>25</sup> Jeanne Hersch, *El ser y la forma*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 184.



punto de enlace, sino el punto de exclusión entre la lógica y la ontología.<sup>26</sup>

Sólo una forma que se combata a sí misma es capaz de ofrendar lo que no puede ser brindado. Al exceptuar al objeto de su cariz de cosa representable y al acto creador de su inscripción en el rubro de las funciones reproductivas, la pintura consigue plasmar la presencia de dicha ausencia. Si encarna el conflicto desatado por lo que inevitablemente se le escapa, el arte imprimirá la huella de lo que huye de él. Es la rotundidad del silencio primordial lo que entonces podrá oírse en la voz de la pintura. El arte es un lenguaje “indirecto, que remite a algo distinto de su objeto aparente”.<sup>27</sup> Pero, claro, ese algo emerge como lo inapresable en el objeto únicamente cuando dicho objeto escenifica hasta el límite de lo intolerable las tensiones entre apariencia y realidad, entre quietud y movimiento. La creación de formas —tan distinta, como se ve, de la reproducción de formas— supone, pues, una transubstanciación, una mutua superación del objeto y del sujeto clásicos en favor de un más allá de ambos que es, en última instancia, lo bello abierto por el cuadro. Pintar es, pues, forjar “formas rotas”.

La forma rota —aclara Jeanne Hersch— proclama con su factura la intervención de una trascendencia que ni siquiera el genio ha podido abarcar en una medida humana, y los fragmentos consistentes dejados por su explosión tienen la elocuencia de las ruinas o de los muertos ilustres.<sup>28</sup>

Es que “lo que miro nunca es lo que quiero ver”.<sup>29</sup> Por lo tanto, lo que exhibo nunca es lo que anhelo mostrar. Lo mani-fiesto vale como insinuación de lo latente o no vale nada. Lo

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>29</sup> Jacques Lacan, *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Barral, España, 1977, p. 112.



que quiero ver (y mostrar) es lo que no puedo mirar (ni exhibir). Pero apenas mirando lo que no quiero puedo llegar a captar la absorbente realidad de lo que no veo. “Allí donde uno no puede, a causa de la carencia, dar lo que hay que dar, siempre —concluye Lacan— se tiene el recurso de dar otra cosa.”<sup>30</sup> El contemplador advertirá, en la forma propuesta, el resplandor de esta ausencia decisiva —la del auténtico objeto del deseo. Ella lo atraerá, dejará en su mirada la impronta de su hechizo. Lo irrepresentable —silencio primordial— no equivale, empero, a lo inexistente, del mismo modo que lo inconcebible no encuentra, necesariamente, su correlato en lo falso. Si de pintar se trata, es para que lo inconfigurable pueda, de algún modo, aparecer.

Ahora bien: despertar en el espectador el efecto de la falta; suscitar en él el reencuentro de un deseo que no tiene posibilidad de verse cumplido —ya que en rigor no concibe el objeto que reclama—, equivale a convocarlo al ejercicio supremo de captar lo que no puede plasmarse. En este caso, y a diferencia de lo que ocurre en la pintura imitativa, la función del objeto visible no es ni puede ser la de apaciguar toda inquietud sino la de promoverla. La inquietud se disuelve en el sosiego de la satisfacción toda vez que la cosa representada parece colmar la demanda de realidad que le formula el acto de contemplar. A la inversa, elude esa disolución cuando logra imponer la presencia de un más allá del objeto —esa dimensión de lo invisible a la que en estas páginas se ha llamado, tantas veces y de tantos modos, silencio primordial. De manera que si algo hay que la pintura aspira a provocar es la irrupción de ese dato metafísico que se impone como referente obligado en la aprehensión de todo lo físico. ¿Por qué? Porque ese dato salva al objeto representado de su petrificación en el sentido manifiesto. Con esta inmersión en lo inasible del objeto, reaparece para el contemplador la vivencia de su propia imponderabilidad, el contacto con su propia dimensión ilimitada.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 113.





## PICASSO Y EL DON DE LOS JILGUEROS CIEGOS

Para el cubismo, todo lo discernible en el plano de los sentidos es siempre y estructuralmente una construcción geométrica del entendimiento. Y si de algo se trata al pintar es de hacerlo evidente. Ello implica que no sólo el cuadro es una construcción. Lo es también la realidad en tanto objeto del discernimiento humano. Desde este ángulo, el arte cubista constituye una meditación plástica del *modus operandi* de la subjetividad en la producción de su mundo inteligible. Pero, en los hechos, constituye, además, una exposición de las condiciones geométricas de posibilidad del objeto de la mirada con referencia primordial a lo que no ingresa, de modo alguno, al campo de lo visible.

Es claro, asimismo, que la propuesta cubista sólo resulta viable una vez que la relación con la naturaleza ha dejado de ser espontáneamente óptica. Porque cuanto la tela cubista entrega no es lo que normalmente vemos sino lo que permite que veamos normalmente. Para ello se trata de reconocer, no ya lo que se tiene ante los ojos sino lo que, por así decirlo, éstos tienen detrás, facultándolos a percibir del modo como lo hacen. La base geométrica puesta al desnudo por la pintura cubista frustra la *adequatio*, impide la acomodación óptica y, con ello, el objeto reconquista su carácter inasible, su valor resistencial. Es decir que se recurre a la geometrización no tanto para mostrar lo que se debe y puede aprehender sino lo que se desearía aprehender y no se puede.

Es innegable que, en su tarea como plástico cubista, Picasso suprime la dimensión psicológica de la expresión personal. Pero esta supresión se efectúa, a mi juicio, con vistas a su redefinición y reubicación en otro plano. No prescinde de la autonomía de la expresión: lo que hace es replantearla globalmente hasta lograr que todo, en la tela, goce de ella. La extiende, la universaliza. Así, es la figura retratada, en su conjunto —y no apenas su semblante— la que pasa a ser manifestación de esa autonomía.





Si, en lugar de ello, se tratara exclusivamente de mostrar la figura como lo que ya no ofrece resistencia a la desfiguración, el pintor se convertiría en un mero difusor de evidencias; en alguien que, como el copista del que aquí se ha hablado, no aspira a restaurar el contacto con la dimensión silenciosa de lo real sino a extirparlo. ¿Qué diferencia esencial habría entonces entre él y un mero reproductor de formas dadas? Ninguna. Sólo se habría extendido, al campo de las condiciones de posibilidad geométricas, lo que hasta el advenimiento del cubismo estaba reservado al reflejo pictórico servil de las apariencias naturales. Tendríamos, así, más de lo mismo.

A la vez, ofreciéndonos a un tiempo todos sus semblantes geométricos posibles, la propuesta que, por ejemplo, sobre la figura de una mujer nos hace el artista señala en dirección a lo que en ella hay de inconcebible. Al optar al unísono por todos los ángulos de observación posibles, Picasso no querría extenuar la comprensión de la mujer que inspira su trabajo sino, más bien, arrancarla del escenario donde se produce la homologación simplista entre el objeto que se puede reproducir y el que se quisiera poder reproducir. No es, entonces, el objeto el que resulta agotado en su enfoque cubista sino el sujeto que supone esa posibilidad de agotamiento. La geometrización, en el cubismo, está al servicio de la importancia gnoseológica y estética de lo indiscernible, y no del afán de dominio. Si de alguien está cerca Picasso es de Platón, no de Comte.

¿Consiste un objeto, para nuestro artista, en lo que de él puede decirse? Si lo real sólo es discernible como instancia interpretativa, ¿no quiere ello decir, también, que lo real consiste, al unísono, en lo indiscernible para el hombre?

El cubismo constituye, a mi entender, una representación de la totalidad concebible del objeto; por lo tanto, una alegoría pictórico-metafísica de la imposibilidad humana de hacer ingresar en el cuadro lo incondicionado. Picasso ya nada tiene que ver con el triunfalismo antropocéntrico de la modernidad. Su mundo y su momento son los que corresponden a un hombre cuya identidad de sujeto, en sentido cartesiano, se ha desmoro-





nado. Ese hombre, hoy, ya no habla para decir lo que sabe sino para llegar a saber qué quiere decir. En todo caso, si aun es sujeto, es el sujeto heterónimo de Fernando Pessoa, ese cubista excepcional de la poesía de nuestro tiempo. Un tiempo en el cual la certeza de existir no la extrae el hombre del hecho de pensar sino del hecho menos majestuoso de no poder impedir la extenuante tensión entre la realidad y el deseo de aprehensión de esa realidad.

Por eso, el silencio primordial encuentra en la pintura cubista una de sus insinuaciones plásticas más elocuentes. Lo que se resiste a ser representado se escenifica en ese afán de totalización que, diciendo cuanto puede decirse mediante la multiplicación de los recursos usuales, hace aún más discernible el espesor de cuanto no puede ser enunciado.

Por vía de la geometrización y de la perspectiva múltiple, el cubismo proyecta al primer plano la presencia del ojo que configura su objeto, es decir que se empeña en ofrecer al objeto, no como materia de observación neutra, sino como objeto de indagación humana. Pero con ello también queda al descubierto el hecho de que no hay ni habrá interpretación alguna capaz de acceder de una vez por todas a la verdad del objeto, es decir de rebasar o agotar su condición interpretable. Lo que no puede reproducirse encuentra, así, su paradójico lugar en la tela. De modo que la concepción de lo visible desplegada por el pintor cubista remite explícitamente al reconocimiento de lo invisible. Y allí está el silencio primordial. Silencio que es señal de una dimensión del objeto que nos ha sido vedada como materia de discernimiento racional pero habilitada, en cambio, como referente fundamental de una conciencia abierta a la verdad de su propia finitud.

Paul Klee estimaba profundamente el trabajo de los cubistas y creo que así era porque con ellos podía identificarse en un propósito básico: el de devolver a la pintura grandeza metafísica y densidad teológica.





En 1923, Picasso escribió: “Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender”.<sup>31</sup>

Hay, pues, para Picasso un semblante de la verdad que está a nuestro alcance y otro cuya realidad simultánea admitimos, aun cuando no podamos disponer de él como de algo comprensible. Se trata de dos rostros de una misma figura. El segundo de ellos irrumpe en la obra de arte cuando el primero se me impone como el único que puedo contemplar, y no necesariamente como toda la verdad. Ambos se convocan y remiten recíprocamente al otro como lo hacen, por lo demás, “mentira” y verdad, es decir arte y realidad.

El arte logra representar la verdad como puede ser comprendida y de modo tal que el hecho de que no se llegue a agotar en lo que de ella podemos saber no escape a la percepción artística. Picasso es, pues, plenamente consciente de que no resulta posible pintar lo invisible, pero también lo es de que sólo con referencia a lo invisible tiene sentido pintar.

Cuando asegura que “Con el arte expresamos nuestro concepto de lo que la naturaleza no es”,<sup>32</sup> no sólo descalifica la intención imitativa en arte, postulando para el pintor una función creadora equivalente a la de la Naturaleza, también sugiere que lo incondicionado debe constituir el referente central de la pintura. Y si señalar en dirección a lo inaferrable es una prueba de poder, jerarquizar lo inaferrable como instancia nada más que de señalamiento es un indicio de lúcida humildad.

Picasso se muestra, asimismo, muy renuente a admitir que en pintura la intención, el propósito, desempeñen el papel decisivo. Al menos eso es lo que se desprende de otras palabras suyas datadas también en 1923: “A mi modo de ver, buscar no quiere decir nada en pintura. Lo importante es encontrar. [...] Mi

<sup>31</sup> Pablo Picasso, *Pintura y realidad*, Libros del Astillero, Montevideo, 1973, p. 51.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 52.



objetivo al pintar es mostrar lo que he encontrado, no lo que estoy buscando”.<sup>33</sup>

El artista español está persuadido de que el pintor contemporáneo ya no es, en lo fundamental, un investigador, como el pintor de la modernidad. El pintor contemporáneo es un hombre sorprendido; un hombre de hallazgos más que de resultados. Y es que sólo el hallazgo —lo inesperado— hace posible el contacto con el misterio del origen —esa región donde el silencio extremo se pronuncia. Los resultados, en cambio, remiten a la intencionalidad, al propósito, a la voluntad de dominio. Pintar, en consecuencia, no sería, para Picasso, llegar adonde uno se propone sino verificar adónde se ha podido llegar. “Lo que yo capturo contra mi voluntad —anota en 1943— me interesa más que mis ideas.”<sup>34</sup>

No debemos, sin embargo, dejarnos ganar por la presunción de que Picasso se adhiere al espontaneísmo. Si así fuera, nunca habría afirmado que, con el arte, “expresamos nuestro concepto de lo que la naturaleza no es”. Espontáneamente tendemos a subordinarnos a las formas de la Naturaleza. Lo que Picasso, en cambio, parece sostener es que, tal como Nietzsche lo creía, perderse importa más que encontrarse. Pero únicamente ha de perderse quien sepa desencontrarse, rehuir su propia previsibilidad, forzar su espíritu —como Picasso quiere— para que se encauce en una dirección a la que no está acostumbrado. Y es que sólo entonces verá; sólo entonces habrá franqueado el umbral que ha de llevarlo a situarse ante el horizonte “de objetos y formas enteramente ignorados”.<sup>35</sup>

Hay en Picasso una equivalencia decisiva entre el acto creador de ver y el acto de amar. Es el amor el que libera a lo visto de su barniz previsible; el que franquea el acceso a la deslumbrante singularidad de su presencia. En cambio, más acá o más allá del amor no hay sino lo observable, la apariencia, lo que induce a ser reproducido antes que a la celebración del movi-

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 55.



miento en el que secretamente consiste. Data de 1932 una maravillosa reflexión de Picasso: “En el fondo, no hay más que el amor. Sea el que sea. Y se debiera reventar los ojos a los pintores como se hace con los jilgueros para que canten mejor”.<sup>36</sup>

Es, asimismo, el amor la fuerza propulsora del vínculo con la obra que asegura su indeclinable dinamismo significativo: “Terminado [el cuadro] vuelve a cambiar, según el estado del que lo mira. [...] Un cuadro no vive sino por el que lo mira”.<sup>37</sup> Pintar y aprehender sentidamente lo pintado son experiencias de comunión y no de observación desapasionada: “Yo no he copiado esta luz ni le he prestado una atención especial. Simplemente me bañaba en ella, mis ojos la habían visto y mi subconsciente registró esa visión”.<sup>38</sup>

Como se ve, el papel que Picasso adjudica a la voluntad no es de ningún modo irrelevante. No podría serlo jamás en un trabajador de tan excepcional tenacidad. “Yo pongo en mis cuadros —anota en 1935— todo lo que me gusta. Tanto peor para las cosas; no tienen sino que arreglarse entre ellas.”<sup>39</sup> La cuestión consiste, más bien, en saber al servicio de qué está esa voluntad. Y a mi juicio, esa voluntad está al servicio del misterio último de lo real y no de la apología de la subjetividad dominante. Y en la consecución de este propósito el factor que pareciera ser decisivo es la pasión, la urgencia comunicativa, la fuerza propulsora de un arrebato más intenso que diáfano.

Está fechada también en el año 1935 la siguiente consideración sobre el cubismo: “Cuando hicimos el cubismo no teníamos ninguna intención de hacer el cubismo sino de expresar lo que teníamos adentro”.<sup>40</sup> Y esta otra:

Un cuadro me viene de lejos; quién sabe de cuán lejos; yo lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho y, sin embargo, al día

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 73.





siguiente yo mismo no veo lo que hice. ¿Cómo se puede penetrar en mis sueños, en mis instintos, en mis pensamientos, que han tardado mucho tiempo en elaborarse y en ver la luz, sobre todo para asir lo que yo puse allí, quizá contra mi voluntad?<sup>41</sup>

¿Has hecho tú nunca lo que pensaste hacer? —escribe en 1938—. ¿No cambias a veces, sin pensarlo ni quererlo, el rumbo de tu camino, cuando sales de casa? ¿Dejas por eso de ser tú? ¿No llegas adonde quieres ir, de todos modos? Y si no vas, pongamos por caso, ¡qué importa! Es que no tenías que ir y habrías hecho mal en forzar el destino.<sup>42</sup>

Para que las formas insinúen el sentido inasible que subyace en los significados que de costumbre se les adjudica, para que el silencio primordial despliegue en la obra su aliento vivificante, lo indispensable es, también para Picasso, liberar la percepción del efecto paralizante que produce la realidad objetiva. Es en ella donde se consuma la defunción semántica del mundo: “A la realidad objetiva hay que doblarla cuidadosamente como se dobla una sábana y guardarla en un armario de una vez por todas”.<sup>43</sup> Picasso, empero, sabe muy bien que así como el apego a esa realidad termina por arrojar al artista a las aguas estancadas de la plástica imitativa, de igual manera, la posibilidad de sustraerse por completo a la naturaleza objetiva no existe para el hombre. Si ella tuviese lugar, el alcance metafórico del arte se vería enteramente coartado. “No se puede contrariar a la naturaleza. ¡Es más fuerte que el más fuerte de los hombres! [...] Podemos permitirnos ciertas libertades pero en los detalles solamente.”<sup>44</sup> Por ello, en pintura, como en todo, el silencio primordial no logra sino ser insinuación, sugerencia brindada mediante el movimiento que, en especial el color, exceptuado de la sujeción tradicional a las formas, logra infundirle al objeto de

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 72.





creación. En última instancia, el movimiento no es sino ese objeto creado, abstracto, desplazado del terreno usual de la visión, pero de modo tal que éste no resulte por ello irreconocible. La naturaleza objetiva debe subsistir como referente mínimo necesario para que el movimiento efectuado pueda ser discernido. Y es en Cézanne en quien Picasso reconoce, en 1926, el paso fundamental dado en dirección al protagonismo que el movimiento habría de cobrar en la estética cubista:

[Cézanne] Entendía que la pintura tiene un valor intrínseco independiente de la representación real de los objetos. Me preguntaba si no sería necesario representar las cosas como se conocen en vez de como se ven. Puesto que la pintura posee una belleza propia, se puede crear una belleza abstracta con tal de que siga siendo pintura.<sup>45</sup>

El mundo en estado de transividad: tal pareciera ser la meta y la raíz del quehacer pictórico. Silencio que crece lejos del “equilibrio estable o la armonía, que no me interesan en absoluto”.<sup>46</sup> Y si lo que entonces importa es la disonancia o, mejor aún, la tensión implícita en la disonancia, es porque con ella aflora la evidencia de un equilibrio de intención estática o de una armonía propensa a la cristalización que, para ventura del arte, no alcanzan a producirse. Aquí es donde fracasa el poder predictivo, la subordinación de lo real a lo sabido. Y, en la misma medida en que ese fracaso tiene lugar, lo no sabido aparece, ya no como lo que todavía no hemos designado, sino como lo que nunca podremos designar y, al unísono, como aquello a lo que primordialmente importa remitir mediante la obra.

Nadie más alejado de la modernidad, entonces, que Pablo Picasso. No el sujeto que domina sino la materia indomitable: tal es lo que al artista le importa resaltar.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 102.





Se podría, por eso, designar la pintura de Picasso como un arte que se apasiona por el color en la medida misma en que se vuelve indiferente a los atributos. Sin atributos, los objetos escapan a la fijeza que autoriza su calificación para pasar a convertirse en aquello de lo que ya nada puede predicarse. Ganan, de ese modo, estatuto gerundial: se convierten en un siendo. “Los objetos que aparecen en mi pintura— ratifica Picasso— no lo son en absoluto.”<sup>47</sup>

Supongo —explica— que uso la palabra “atributos” más a la manera de un escritor que de un pintor; es decir en el sentido en que uno habla de una oración con sujeto, verbo y atributo. El atributo es un adjetivo. Sirve para calificar al sujeto. Pero el verbo y el sujeto son realmente toda la pintura. Los atributos eran los escasos puntos de referencia dirigidos a hacernos volver hacia la realidad visual, reconocible por todos. Y también estaban para esconder la pura pintura detrás de ellos.<sup>48</sup>

Puesta al descubierto “la pura pintura”, lo que entonces emanará de su creciente expansión es el murmullo del silencio primordial. Es que la desarticulación del objeto como instancia dada, o como prefiere decir Picasso, su “destrucción”, se produce en favor del silencio y desde el silencio —sinónimo ejemplar del movimiento. Mediante la restitución al objeto de la impronta de lo esencialmente inalcanzable, lo que se aspira a manifestar es su rango como expresión de lo intraducible. Se quiere pintar lo que no puede ser reproducido para que se alcance a presentir lo que no puede ser contemplado. Un haz de luz, en suma, donde vibre el eco de una presencia sin rostro.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 105.





# ÍNDICE

## EL SILENCIO PRIMORDIAL

Prólogo a un silencio mayor . . . . .	11
<i>Capítulo I</i>	
La palabra en el abismo: poesía y silencio . . . . .	19
<i>Capítulo II</i>	
El silencio en la cura . . . . .	33
<i>Capítulo III</i>	
El silencio musical . . . . .	51
<i>Capítulo IV</i>	
El silencio matemático . . . . .	79
<i>Capítulo V</i>	
El silencio monástico . . . . .	93



*Capítulo VI*

El silencio en la luz: la pintura . . . . .	105
El óvulo de Klee . . . . .	108
El poder de las formas rotas . . . . .	116
Picasso y el don de los jilgueros ciegos . . . . .	120

*Capítulo VII*

El silencio amoroso . . . . .	129
Bibliografía general . . . . .	151

