

n20



Fotograma de la película *Eraserhead*, de David Lynch, 1977

**Sobre la negatividad de la estética en general y de la belleza
kantiana en particular**

**On the negativity of aesthetics in general and of
Kantian beauty in particular**

Pablo Genazzano
Potsdam University

Resumen: Este artículo pretende definir la negatividad de la belleza kantiana con el fin de ver cómo en ella se encuentra contenido un principio disciplinar de la estética. En primer lugar, ofreceremos una introducción histórica de la estética para indicar el presupuesto básico del que partimos, a saber, que la estética se constituye históricamente a partir de cierta doctrina cristiana platonizada del amor (§1). Luego daremos cuenta de algunos aspectos de la idea de un sistema filosófico con el fin de resaltar la importancia que tiene la belleza en el conjunto de la filosofía kantiana (§2). Después pasaremos al capítulo central del artículo, en el que expondremos, a partir de la “Analítica de lo Bello”, que el objeto estético se constituye a partir de su pérdida (§3). Para justificar cómo esta “pérdida estética del objeto” pertenece a la constitución disciplinar de la estética haremos un breve repaso de la estética postkantiana (§4). Por último daremos una conclusión en la que se resumen los argumentos y señalamos los problemas que quedan por resolver.

Palabras clave: estética, negatividad, belleza, amor, objeto, caducidad

Abstract: This article aims to define the negativity of the Kantian beauty in order to see how it contains a disciplinary principle of aesthetics. First, we give a historical introduction to aesthetics to indicate the basic assumption from which we start, namely, that aesthetics is historically constituted from a platonized Christian doctrine of love (§1). Then we will give an account of some aspects of the idea of a philosophical system in order to underline the importance of beauty in the whole of the Kantian philosophy (§2). Then we move on to the central chapter of the article, in which we justify, on the basis of an exposition of the “Analytic of the Beautiful”, that the aesthetic object is constituted from its loss (§3). In order to justify how this loss of the aesthetic object belongs to the disciplinary constitution of aesthetics, we will briefly review the post-Kantian aesthetics (§4). At the end we make a review of our main arguments and also we point out the problems which remain unresolved.

Keywords: : aesthetics, negativity, beauty, love, object, perishability

“alle Schönheit ist Allegorie”
F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*.

§1. Planteamiento disciplinar e histórico del problema

Definir una estricta relación entre la estética y la negatividad, teniendo que ir forzosamente más allá de la definición que ambos conceptos requieran en su singularidad, depende esencialmente de una diferencia general: por un lado saber qué papel tenga la negatividad en la estética, lo que implicaría tener que distinguir qué elementos de esta disciplina pueden ser caracterizados por lo “negativo”, y, por otro lado, poder ver hasta qué punto la estética sea el lugar propio de la negatividad. Dicho brevemente: la diferencia se establece entre lo que se puede denominar una “estética de la negatividad” o de lo “negativo” y la “negatividad de la estética” o de lo “estético”.

Es muy plausible ver que si la filosofía se inclina hacia el primer sentido, intenta establecer un catálogo más o menos sistemático de aquellos objetos que despiertan “sentimientos negativos”, como hizo Rosenkranz en su *Ästhetik des Hässlichen*, puede correr el peligro de incurrir en la mera catalogación de sentimientos, algo que la situaría inmediatamente en un lugar análogo a otra disciplina que tiene el arte como objeto: la historia del arte.ⁱⁱ Esto, en la mayoría de los casos, hace que la filosofía llegue a quedarse al nivel del concepto, haciendo caso omiso de su propio ámbito, el de las ideas. Para que esto no suceda la filosofía debe también atender al segundo sentido. Aquí el problema de lo estético y su relación con lo negativo cobra el impulso básico y necesario para su justo desarrollo. Que la estética sea el lugar propio de la negatividad implicaría que en la actividad de considerar, limitar y definir lo negativo, más allá de que esto sea su tarea exclusiva, deba considerarse como el lugar en el que la negatividad cobra una fundamentación filosófica integral, esto es, su definición no sólo metafísica, sino disciplinar.

En efecto, algo evidente es que ambos sentidos siempre van de la mano. Por tanto, poder definir lo negativo, como objeto filosófico y como concepto metafísico, por un lado, y, por lo menos problemáticamente, ver de qué modo es posible encontrar un tránsito entre ambos, por otro, son las tareas que la presente reflexión filosófica, en un sentido muy general, pretende realizar. Sin embargo, es preciso empezar esta reflexión con una advertencia: si bien siempre es posible encontrar una pluralidad de elementos negativos, es decir, elementos en los que lo negativo pueda llegar a su sensibilización o concreción, más difícil es, sin duda, poder comprender un concepto metafísico de negatividad que, además, sea determinante para definir el pensamiento filosófico. Sobre todo debido a su abstracción, exponer una defensa de la negatividad como el motor mismo del pensamiento humano sería algo que excede a todas luces el alcance que pueda rendir un

ensayo filosófico. Lo que sí es bien factible es ver cómo los límites de aquellos elementos negativos pertenecientes a la estética devienen condición de su esencia disciplinar.

Para poder llevar a cabo esta tarea es preciso tener en cuenta dos redes: una sistemática y otra histórica. El desarrollo de la primera red se cobrará la mayor parte de este escrito y consistirá en la exposición de la negatividad que constituye al concepto kantiano de belleza. La segunda red es esencial para poder comprender la parte sistemática en todo su alcance, sirve todavía para introducir el problema y tiene por objeto la comprensión del origen histórico de la estética, o mejor, su emergencia histórica. Antes que volver a repetir su historia como disciplina, plantear el problema de la estética debería tener como objetivo central su inserción dentro del conflicto mismo que supone el propio desarrollo histórico de la filosofía. Con esto no queremos decir que la estética requiera de una filosofía de la historia –también necesario–, sino algo bien distinto: la comprensión de la estética requiere una comprensión histórica de la filosofía. Sobre una evolución o transformación disciplinar de la filosofía el siglo XX llegó a establecer una muy prolífica definición del origen histórico de disciplinas como la teoría del Estado moderno o la filosofía de la historia a partir de lo que hoy comúnmente se denomina “secularización” y cuya ambigüedad no ha dejado de ser un verdadero problema para los historiadores contemporáneos de la filosofía.ⁱⁱⁱ

Entre las disciplinas filosóficas modernas que comparten este origen secular cuenta, efectivamente, la estética. Entre los autores que más destacan en este planteamiento histórico de la estética es M. H. Abrams. Gracias a una metodología muy singular, basada en la aplicación de categorías procedentes de la teoría literaria a textos filosóficos, Abrams da cuenta en *Kant and the Theology of Art* de que la estética como disciplina surge a partir de lo que él nombra “doctrina cristiana platonizada”^{iv} del amor, es decir, de aquella tradición erótica que se infiltró en el desarrollo de la teología occidental cristiana y que al mismo tiempo se encontró en continua disputa con el Ágape, con el concepto propio y genuino del cristianismo.^v Los conceptos clave con los que la estética llegó a ocupar, gracias a Baumgarten, un lugar autónomo dentro de las distintas disciplinas que componían la filosofía wolffiana, y que siglos más tarde retomó la crítica literaria moderna, sobre todo el *New Criticism* americano, tales como el “desinterés” del sentimiento de lo bello o la “autonomía” de la obra de arte, no provenían en modo alguno de la disputa sobre las artes que durante el siglos XVII o XVIII podía encontrarse, sino que, según Abrams, provenían de otro ámbito totalmente distinto, el de la teología y, en sus casos más evidentes, de la propia mística.

Uno de los casos más ejemplares en los que se puede ver esta transferencia de contenidos teológicos al ámbito profano de la estética es de modo indiscutible Karl Philipp Moritz.

Producto de su educación en una secta quietista, organizada a partir de principios definidos por Mme de Guyon, y de cuya versión germanizada podemos tener noticia en la novela autobiográfica del propio Moritz, es posible percibir que su terminología, ya sea en un contexto religioso, ya en uno filosófico, es la misma. “La doctrina contenida en estos textos [los de Mdm. de Guyon] conciernen en su mayor parte... a una completa salida de uno mismo y entrada en una bienaventurada nada (*seliges Nichts*); aquella completa mortificación de todo lo nombrado *propiedad* o *amor propio* y un completo amor desinteresado por Dios es el supremo fin de todos estos esfuerzos; y, en el caso de que quiera ser puro, ninguna chispa del amor a uno mismo puede permitir mezclarse; sólo de este modo se podrá alcanzar un completa y beata *quietud* (*selige Ruhe*)”.^{vi} Esta misma quietud será esencial en su descripción del sentimiento que produce lo bello: “precisamente esta pérdida, este olvidarnos de nosotros mismos, es el supremo estadio del puro y desinteresado placer que la belleza nos ofrece”.^{vii} Sirviéndonos de este caso tan evidente damos por válida la siguiente tesis histórica: en la filosofía de la ilustración la mística es un elemento cancelado, obliterado, que resurge en el ámbito estético.^{viii}

Como ya apunta el título del artículo de Abrams, esta transferencia categorial de la teología a un ámbito profano, también llamada muy acertadamente “inversión teológica”^{ix}, llegará a encontrarse en la estética de Kant. No obstante, antes de adentrarnos en su estética cabe mencionar cómo y cuándo este mismo proceso de secularización llegó realizarse de forma voluntaria. En efecto, si bien autores como Moritz o el propio Kant no eran del todo conscientes de la emergencia histórica sobre la que la estética encontraba su fundamento, es decir, de la emergencia de esta transferencia categorial, sí que es posible ver cómo Hegel la pretendía desarrollar voluntariamente. Como dice en las *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, los “cristianos están, pues, iniciados en los misterios de Dios, y de este modo nos ha sido dada también la clave de la historia universal”. Esto quiere decir que el “conocimiento aspira a lograr la evidencia de que los fines de la eterna sabiduría se han cumplido en el terreno del espíritu, real y activo en el mundo, lo mismo que en el terreno de la naturaleza. Nuestra consideración es, por tanto, una teodicea, una justificación de Dios”.^x Para Hegel el mismo devenir de la historia configura una filosofía que ubica bajo su responsabilidad los contenidos de la religión. Ahora bien: si es posible ver cómo ya en Moritz se produce efectivamente esta amortización, hasta el punto de que incluso Abrams llega a percibirla en la estética de Kant, es deber de todo aquel que se dedica a la estética preguntar lo siguiente: ¿qué tipo de teodicea llega a plantearse en la estética kantiana?^{xi}

El intento de dar respuesta a esta pregunta es lo que obligaría a dividir una exposición de la estética kantiana en dos partes, las cuales pertenecerían a la red sistemática: lo bello como sensibilización o exposición formal de una técnica de la naturaleza, del principio trascendental que posibilitaría la unidad sistemática de la experiencia, y lo sublime como colapso de este mismo principio. Si bien creemos que esta división es correcta, este artículo se conformará con el desarrollo de la primera parte, es decir, con la exposición de la belleza kantiana, intentando establecer a modo de conclusión un hilo conductor para que en un futuro pueda llegar a integrarse lo sublime en los principios que este artículo haya podido definir. Este planteamiento deberá entenderse a partir de, por así decirlo, una *escalera de la negatividad*, es decir, no sólo la relación entre lo bello y lo sublime, sino la belleza misma debe ser expuesta como un proceso en el que la contemplación, como la actividad más característica del pensamiento filosófico, se pierde en el abismo infinito que la negatividad de lo estético le brinda. Y será precisamente la comprensión de esta negatividad lo que nos acercaría a determinar el tipo de teodicea que secularmente Kant está planteando en su estética, pues si bien Abrams sólo indica el origen histórico disciplinar de la estética, deja abierta la cuestión de qué tipo de teodicea llegue a plantearse en la estética kantiana, deja abierto el problema de qué pueda aportar la belleza para una justificación de Dios.

Como aspecto final que debe pertenecer a esta introducción al problema de la negatividad de la estética nos parece de lo más oportuno indicar algo que al lector le habrá sorprendido y que probablemente le haya llevado a formularse la siguiente pregunta: ¿qué negatividad debe serle atribuida a la belleza kantiana? ¿No debería ser más bien lo sublime, lo monstruoso o lo feo aquellos elementos que propiamente deberían pertenecer a una “estética negativa”? Estas preguntas conservan toda su legitimidad y en modo alguno carecen de valor. Ahora bien, como ya se ha señalado, si la estética debe seguir ocupándose de las ideas y no quedarse al nivel del concepto, debe también recorrer el camino que la lleve hasta una definición integral y metafísica de la negatividad, es decir, que la filosofía pueda transitar de una “estética de la negatividad” a la “negatividad de lo estético”. En este sentido cualquier concepto que pueda ser objeto de una teoría estética pasará inmediatamente a encontrar su validez en la negatividad disciplinar que la constituye. Por esta misma razón hemos seleccionado el concepto kantiano de belleza, pues creemos que así, siendo este concepto tan aparentemente “positivo” o “reconciliador”, podremos dar cuenta de la negatividad que le constituye debido a su mero carácter estético. Si se nos permite adelantarnos a la conclusión del artículo, el principio que permita tal tarea filosófica, en el que esta negatividad encuentre su salvación en la idea, reza del siguiente modo: la pérdida del objeto es un fundamento disciplinar de la estética.

§2. Aspectos generales relativos a la idea de un sistema filosófico

En la *Kritik der Urteilskraft* Kant se percata de que entre los principios de la razón teórica y práctica hay un “abismo infranqueable” (*unübersehbare Kluft*): por un lado, como resultado de análisis trascendental de las fuentes fundamentales que constituyen la experiencia, el entendimiento es definido como aquella facultad que otorga leyes a la naturaleza; la unidad del entendimiento o “apercepción trascendental” es el origen a partir del cual la naturaleza deviene cognoscible, siendo los “modos particulares” de esa unidad aquello que Kant nombró “categorías” o “conceptos puros del entendimiento”. Por otro lado, tras la imposibilidad de no poder deducir la libertad de la experiencia, Kant intentó salvar su validez a partir de una ley práctica e incondicional de la razón y cuya objetividad se funda en lo que Kant denomina *Faktum*, un hecho del que todo ser racional moral es consciente a priori e inmediatamente – la ley moral.

Como se aprecia, mientras que el entendimiento sólo llega a relacionarse con los fenómenos que la experiencia le brinda, la razón, en su uso práctico, sólo llega a relacionarse con actos cuyo origen es la determinación de un elemento suprasensible y que en modo alguno puede ser objeto de experiencia – la libertad. Pero si el hombre debe realizar libremente sus actos en este conjunto mecánico de leyes que la naturaleza conforma, debe también poder encontrarse “un fundamento de la *unidad* de lo suprasensible, la cual yace a la naturaleza, con aquello que el concepto de libertad contiene en sentido práctico”.^{xii} La legalidad de esta unidad trascendental que unifica lo suprasensible de la naturaleza y de la libertad se funda en la capacidad de juzgar.^{xiii}

En el concepto de la “capacidad de juzgar” o “Juicio” se encuentra la tensión y tránsito que permitirá a Kant poder *indagar* la unidad de un sistema filosófico. No obstante, tal sistema no es considerado a partir de una autonomía en la que la realidad de la experiencia sea el devenir de su propio desarrollo; lejos de ello tal sistema es considerado a partir de la *conjunción escindida* de los elementos que componen esta misma experiencia. La unidad de lo que podría denominarse “sistema kantiano” en modo alguno tiene que ver con un origen hacia el cual pueda reducirse toda la pluralidad del saber humano, sino que esta unidad es considerada problemáticamente en una continua escisión determinante tanto para el pensamiento como para la experiencia humana. Y este elemento *negativo*, esta perpetua escisión sobre la que las facultades humanas configuran la experiencia, y de la cual la razón misma es consciente, será precisamente aquello que lo distinga del idealismo posterior que filósofos como Fichte, Hegel o Schelling llevarán a cabo.^{xiv}

Puesto que la capacidad de juzgar, como facultad de conocimiento (*Erkenntnisvermögen*) que media entre la autonomía del entendiendo y de la razón práctica, debe gozar también de un principio constituyente para poder determinar esa unidad trascendental de lo suprasensible, así como la legalidad (*Gesetzmäßigkeit*) de la naturaleza era el principio trascendental del entendimiento y la ley incondicional de la razón era considerada como el fin final (*Endzweck*) de su uso práctico, a la capacidad de juzgar le corresponderá como principio trascendental aquello que Kant bautiza como “técnica” o “finalidad de la naturaleza”. Atendamos a la definición de este principio trascendental: “Puesto que ahora el concepto de un objeto, en tanto que al mismo tiempo contiene el fundamento de la realidad de este objeto, se llama *fin*, y la concordancia de un objeto con aquella propiedad del objeto, la cual sólo sólo según *fines* es posible, se denomina la finalidad de su forma, el principio del Juicio es, por tanto, en relación a la forma de los objetos de la naturaleza, la *finalidad de la naturaleza* en su pluralidad”.^{xv} El problema no es cómo la unidad de la naturaleza deviene reducible a la unidad que la apercepción misma le otorga, sino que ahora el problema es cómo tales fenómenos son comprendidos *como si* estuvieran ordenados según un fin, tanto en su existencia particular como en su conjunto, es decir, en su organicidad y vida.

Además, en tanto que la capacidad de juzgar es una facultad de conocimiento, le deberá corresponder por otro lado una capacidad del espíritu (*Gemütsvermögen*) que haga también de mediadora entre la capacidad teórica del conocimiento y la capacidad de desear: tal es la capacidad de sentir placer yplacer (*Gefühl der Lust und Unlust*). Y es precisamente a causa de esta capacidad espiritual intermediaria que la capacidad de juzgar llegue a cobrar el estatuto de “heautonomía”: la ley que pueda prescribir tal principio no se aplica a ámbitos objetivos ni los constituye, tal como sucede con el entendimiento y la razón práctica, sino que es una ley que el Juicio se aplica a sí mismo. Por esta razón su validez será, a pesar de todo, subjetiva: tal principio es un presupuesto trascendental necesario para que el caos que en la naturaleza se muestra pueda ser juzgado como si estuviera determinado según un sistema de fines, para que todo producto que la naturaleza muestra como contingente pueda ser observado según leyes generales inmanentes a la propia experiencia.

Este principio es aquello a partir de lo cual Kant divide la *Kritik der Urteilskraft* en sus dos grandes partes: si el juicio sobre los fenómenos de la naturaleza presupone un concepto en el fenómeno, de tal forma que aquel encierre la realidad de este, es un juicio teológico; si el juicio no comprende un concepto en el fenómeno, será estético. Mientras que el primer tipo de juicios serán aquellos de los que la ciencia se sirva para organizar sistemáticamente los objetos contenidos en la experiencia más allá de una taxonomía o

clasificación meramente analítica, tal como Linneo estableció, el segundo tipo de juicios serán aquellos que, a pesar de no otorgar ningún conocimiento ni impulso a un desarrollo científico, darán validez formal, esto es, subjetiva, al principio de la finalidad de la naturaleza. En efecto, la validez del primer grupo de juicios dependerá del segundo.

Un juicio estético o de gusto (*Geschmacksurteil*) no se relaciona con el objeto, sino que se relaciona con la facultad misma de sentir placer o dolor; y este placer no es otra cosa que la adecuación del objeto a las facultades cognoscitivas, llegando a ser la representación subjetiva de dicho objeto la expresión de una finalidad formal de la naturaleza, dando evidencia de que, en efecto, el Juicio otorga una unidad trascendental que constituye una experiencia unitaria, es decir, sistemática. En cuanto un objeto pueda dar muestra de esta finalidad formal, será juzgado como bello. En palabras de Kant, la “*Belleza es forma de la finalidad de un objeto*”^{xvi}. Es por esta razón que incluso uno podría permitirse decir que la *belleza es el órgano de la filosofía*, es decir, la unidad que representa un sistema filosófico, como ideal en la que el conjunto de los saberes humanos llegar a establecerse y relacionarse entre sí, es lo que la belleza representa para Kant. Esta tesis, muy cercana a la del joven Schelling, advierte inmediatamente de la función que tiene lo bello en el conjunto de la filosofía kantiana, a saber, la de unificar en un nivel formal las distintas partes que componen su sistema crítico: la naturaleza y la libertad. Ahora la verdadera cuestión es cómo el tránsito entre estos dos ámbitos puede llegar a realizarse en la belleza – y a qué precio.

§3. La triple negación de la belleza

Puesto que ahora es preciso pasar a la exposición de lo bello, téngase en cuenta que, como se ha dicho, la estética kantiana, el análisis trascendental de aquellos juicios que otorgan una validez formal a la finalidad de la naturaleza, debe ser considerada a partir de lo que se ha nombrado “escalera de la negatividad”, la cual, por lo que hace al sentimiento de lo bello, puede verse más o menos retratada en la misma división que hace Kant de la analítica de este sentimiento. Como sinopsis de la analítica del sentimiento de lo bello, y casi en proporción exacta a los cuatro “momentos” que componen dicho análisis, tal escalera consistirá en una *triple negación*: el sentimiento que despierta un objeto que se juzga como bello es a) *sin interés* y b) *sin concepto*, teniendo por consecuencia una indiferencia ante la existencia propia de dicho objeto, lo que implica poder hablar de un sentimiento c) *sin objeto*. Empecemos a subir esta escalera de la negatividad.

En primer lugar, y antes de nada, cabe indicar que cualquier exposición de la analítica de lo bello no puede sino criticar el orden en el que fue concebida. Atendiendo al orden

dispuesto por Kant, la analítica de lo bello podría resumirse en los siguientes cuatro “momentos”: 1) la cualidad del juicio estético es su falta de interés, 2) la cantidad del juicio estético consiste, a razón de la unificación de las facultades en un juego libre, en su validez subjetiva universal. Dando cuenta de 3) cómo la pérdida de concepto que produce este juego libre tiene un papel decisivo en su relación con el concepto de finalidad, Kant llegará a preguntarse por 4) la condición necesaria de esa misma universalidad, descubriendo en ella una suerte de sentido común. Sin embargo, llama la atención que, así como en la tabla de los conceptos puros del entendimiento de la *Kritik der reinen Vernunft* la categoría de cantidad precede a la de cualidad, el sentimiento de lo bello en la *Kritik der Urteilskraft* es analizado en primer lugar en virtud de su cualidad, dando paso luego a un análisis de su cantidad. Si bien este hecho parece ser algo superfluo para la comprensión de lo bello en general, tiene severas consecuencias para la metodología misma de la filosofía trascendental.

A pesar del orden “oficial” que cumple la analítica, es de esencial importancia subrayar, como hace Paul Guyer, que la pérdida del interés –primer momento– no es sino consecuencia del libre juego de las facultades y de la privación conceptual que este supone, y no viceversa; al segundo momento –según la cantidad– le debería seguir, por tanto, el primer momento –según la cualidad.^{xvii} Pero, debemos añadir nosotros, puesto que la necesidad de introducir los otros dos momentos restantes –según la relación y la modalidad– se debe a tener que deducir tal universalidad o cantidad estética, el último momento de la analítica de lo bello debería ocuparse, por tanto, e independientemente del orden de las categorías dispuesto por la primera *Crítica*, del problema del desinterés como consecuencia de la pérdida del concepto, indagando a modo de conclusión la “indiferencia” hacia el objeto mismo que este mismo desinterés supone. Para que la escalera de la negatividad devenga clara, este es el orden que seguiremos nosotros.

La validez de la propuesta de Guyer es fácil de justificar: precisamente en el segundo momento Kant se ocupa de un problema cuya solución supondría la “clave para la crítica del gusto”, a saber, si el juicio de gusto precede al placer o este es causa de aquél. En concordancia con el lugar que ocupa el principio trascendental de la capacidad de juzgar en el conjunto de las capacidades del conocimiento, el placer con el que un sentimiento pueda ser caracterizado no dependerá de las cualidades objetivas del objeto, sino del mero funcionamiento y dinamismo en el que las facultades del conocimiento llegan a establecer su relación ante lo bello en el momento mismo en el que el sujeto juzga. Este dinamismo y comunicación entre facultades será definido por Kant con el famoso concepto del “libre juego de las facultades” que la representación del objeto bello provoca en el sujeto: “Las facultades de conocer, las cuales son puestas en juego a través de esta

representación, están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento. Tiene, pues, que ser el estado de espíritu, en esta representación, el de un sentimiento del libre juego de las facultades de representar (*freien Spiels der Vorstellungskräfte*), en una representación dada para un conocimiento en general".^{xviii}

Las facultades que entran en este juego son: a causa de la tendencia y disposición del espíritu al conocimiento en general, a la determinación del objeto según conceptos, el entendimiento, y, a causa de la necesaria unidad que la aprehensión de los datos sensibles requiere para poder elaborar dicho conocimiento, la imaginación. Y precisamente este juego libre, que constituiría propiamente el contenido y actividad del juicio en su reflexión estética, es el fundamento de la universalidad subjetiva que constituye el juicio estético: "Ese estado de un libre juego de las facultades de conocer, en una representación, mediante la cual un objeto es dado, debe dejarse comunicar universalmente, porque el conocimiento, como determinación del objeto con la cual deben concordar representaciones dadas (cualquiera que sea el sujeto en el que se den), es el único modo de representación que vale para cada cual".^{xix} Este dinamismo y conjunción libre de las facultades es lo que constituye el placer mismo y, puesto que tal juego no llega a determinarse por ninguna ley que el entendimiento pueda determinar para el conocimiento del objeto, tal placer será universal: "*Bello* es lo que, sin concepto, place universalmente".^{xx} Esta pérdida del concepto es el primer escalón de la escalera, la primera negación de lo bello.

La pérdida del concepto que supone este momento en un sentido meramente epistemológico, visto desde la perspectiva de la primera *Crítica*, tendrá un gran significado y alcance en el contexto del principio trascendental del Juicio, la finalidad de la naturaleza, y es de lo que llega a ocuparse el tercer momento de la analítica de lo bello, según su "relación". Si bien la definición del principio trascendental de la capacidad de juzgar podía parecer un poco abstracta o, en cierto modo, incompleta, Kant establece una definición más concreta: "Si se quiere definir lo que sea un fin, según sus determinaciones trascendentales (sin presuponer nada empírico, y el sentimiento de placer lo es), diríase que el fin es el objeto de un concepto, en cuanto éste es considerado como la causa de aquél (la base real de su posibilidad). La causalidad de un *concepto*, en consideración con su *objeto*, es la finalidad (*forma finalis*)".^{xxi} Corriendo en paralelo a la diferencia entre una capacidad estética y una teleológica de juzgar, vuelve ser necesario para una correcta comprensión de lo estético exponer en qué medida la finalidad de la naturaleza no presupone necesariamente un fin, es decir, un concepto. Precisamente un juicio que no presuponga una fin en el objeto, que tan sólo presuponga la finalidad formal

del mismo, es lo que lo convierte automáticamente en un juicio de gusto. „Así, pues, nada más que la finalidad subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y, por consiguiente, la mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es *dado*, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto”.^{xxii}

Como resultado de esta diferencia entre el fin y la finalidad Kant establecerá la tercera definición capital de lo bello: “*Belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*”. Esta definición es la que más relevancia puede tener para la intención sistemática que caracteriza la tercera *Critica*, pues precisamente el sentimiento de lo bello sería la evidencia de que el presupuesto trascendental de una finalidad no es en modo alguno tan gratuito o contingente como podría parecer desde un principio, pues ahora, gracias a la posibilidad de este sentimiento, hay cierta certeza (subjetiva) de que la naturaleza obra según una finalidad. Este otro momento de negatividad es el mismo que el anterior pero visto desde la perspectiva de la finalidad, y sería una suerte de redefinición de la negatividad del primero.

Sin embargo, a pesar de ser esta confirmación radicalmente subjetiva, pues sólo se *siente*, llama la atención la importancia que tiene aquí el concepto de causalidad y cómo en su contexto estético se torna en finalidad. Fijémonos de nuevo en el problema sistemático que supone la facultad de juzgar: a la primera definición que ofrece el propio Kant que hemos escogido para dar un concepto de fin y de finalidad le sigue esta frase: “la naturaleza es representada mediante ese concepto [la finalidad de la naturaleza], como si un entendimiento encerrase la base de la unidad de lo diverso de sus leyes empíricas”.^{xxiii} Desde el lado práctico, la causalidad es concebida como el modo en que el hombre, como ser nouménico, llega a determinarse en el mundo fenoménico según una ley, siendo por ello mismo necesario postular una unidad suprasensible. Y ahora, en esta última pequeña consideración que Kant introduce para definir el concepto de finalidad, aparece lo que podría denominarse el *resto teológico* de dicho concepto: la disposición de la naturaleza como si hubiera sido diseñada por un arquitecto divino. Como indica el propio Cassirer, la “finalidad de la naturaleza” no es otra cosa que la “transcripción” del mismo concepto que Leibniz incorpora a su sistema con el nombre de “armonía”.^{xxiv} Al parecer, esta armonía de la naturaleza encuentra su validez, según Kant, en una conjunción de las facultades previa a cualquier determinación epistemológica del objeto. Esto significaría, si se nos permite la expresión, que el “mejor de los mundos posibles” devenga real en el carácter complaciente y juguetón de la imaginación.

Por lo que hace al cuarto momento de la analítica de lo bello, según la “modalidad” de la complacencia en el objeto, Kant intenta esclarecer mejor el fundamento sobre el que la comunicabilidad y la universalidad del juicio de gusto descansa, en la medida que la necesidad que acompaña al sentimiento de lo bello no puede estar determinada por la representación a priori de un conocimiento ni tampoco de un concepto que sirva para la determinación práctica de la razón. La condición trascendental que otorga al juicio de gusto esta universalidad o necesidad es la “idea de un sentido común” (*Idee eines Gemeinsinnes*). Puesto que en la mera contemplación de lo bello hay una exigencia de universalidad, es decir, de que el juicio estético cumpla con unas condiciones trascendentales necesarias, “debe, por tanto, haber un principio subjetivo, el cual sólo a través del sentimiento y no a través de conceptos, pero que, sin embargo, determina que pueda placer o disiplacer de forma universal”.^{xxv} Y dado que este sentido común sólo puede tener su fundamento en la capacidad de sentir placer o dolor, será diferenciado de lo que uno pueda entender por un entendimiento común, que se distingue por conceptos, y al cual precede.

En efecto, si el conocimiento debe poder ser comunicado, puesto que de otra forma no habría ningún tipo de concordancia entre escuela científica alguna, debe darse, por tanto, un estado del espíritu (*Gemütszustand*) que concuerde con la representación de un conocimiento. “Puesto que ahora esta concordancia misma debe poder comunicarse universalmente, y por tanto el sentimiento de la misma (mediante una representación dada), y puesto que la comunicabilidad de un sentimiento presupone un sentido común, éste debe, por tanto, poder ser aceptado”.^{xxvi} La necesidad de una concordancia o unanimidad universal que en un juicio de gusto llega a ser pensada, es, por tanto, una necesidad subjetiva que sólo bajo la presuposición de un sentido común puede ser representada objetivamente. A partir de esta deducción del sentido común ante la necesaria comunicabilidad que se encuentra en el juicio de gusto Kant dará la cuarta definición de la belleza: “aquello que, sin concepto, es reconocido como objeto de una necesaria complacencia”.^{xxvii}

Lo que se ha podido apreciar en las tres definiciones de lo bello como elemento común a todas ellas es la pérdida del concepto – dando por supuesto que, en su relación al Juicio, el concepto cobra el nombre de “fin”. Esto se debe principalmente al hecho de que Kant, a diferencia de Baumgarten, quien definía la estética como la “ciencia del conocimiento sensible” (*scientia cognitionis sensitivae*), intente hacer de lo estético algo, si no autónomo, algo más radical, heautónomo e independiente de cualquier quehacer científico. Pero más allá de esta diferencia general cabe destacar cómo precisamente esta falta de concepto lleva irremediablemente, como se ha dicho al principio de este párrafo,

a la pérdida del interés.^{xxviii} El desinterés es causado por la falta de concepto que supone el juego libre de las facultades e imposibilita cualquier tipo de acceso al objeto a través de su consideración teórica, a través de la unidad sintética que la conciencia produce para que de la pluralidad de la intuición pueda surgir conocimiento.^{xxix}

La definición general del concepto de interés que Kant ofrece es como sigue: “Llámese interés a una complacencia que ligamos a la representación de la existencia de un objeto”. En este interés, que Kant relaciona con la capacidad de desear (*Begehrungsvermögen*), reluce la primacía que tiene la dimensión práctica de la razón sobre la teórica. Si bien, como establece en la *Kritik der praktischen Vernunft*, a cada facultad le corresponde un interés, es decir, un principio que contiene la condición bajo la cual la puesta en práctica de dicha facultad deviene posible, esta posibilidad misma dependerá siempre de la facultad de desear. Esto vendría a decir que, si la razón, por su propia naturaleza, intenta dar respuestas que exceden el marco de una experiencia posible, ello no tiene su razón de ser sino en la necesidad práctica de postular una serie de ideas suprasensibles –Dios, alma, inmortalidad– para que la razón pueda desarrollarse en el mundo. De otro modo la objetividad que las ideas contienen quedaría incompleta.^{xxx} El concepto de interés, por tanto, nace precisamente de aquel móvil que la razón práctica requiere para ejercer su dimensión práctica: “A partir del concepto de un móvil nace el concepto de un interés, el cual nunca se atribuye sino a un ser que posea razón, y dicho interés significa un móvil de la voluntad en tanto que sea representado por la razón”.^{xxxi} O como dirá en la *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*: “un interés es aquello por lo cual la razón deviene práctica, es decir, una causa que determina la voluntad”.^{xxxii}

Por un lado, hay objetos que se juzgan estéticamente a partir de un interés animal y la complacencia (*Wohlgefallen*) que en ellos se experimenta produce la sensación de lo agradable (*Angenehmen*) y están determinados por la inclinación patológica propia de los sentidos corporales del hombre – el placer que uno experimenta con el vino canario es el ejemplo que Kant ofrece. Por otro lado, también puede ser fuente de una complacencia el bien, es decir, una complacencia que tiene por objeto un fin moral, tal como la virtud o la cordialidad puedan llegar a representar. El bien puede placer en la medida en que se adecua mediata o inmediatamente a la voluntad humana. Pero si precisamente el principio trascendental de la facultad de juzgar sólo puede y debe llegar a una determinación de sí mismo, Kant pondrá todo el énfasis y esfuerzo en intentar justificar y deducir un tipo de complacencia que se encuentre más allá e independientemente de una complacencia determinada por el interés en el objeto, ya sea sensible o ideal.

“Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desear y, en cuanto la tienen, llevan consigo: aquél, una satisfacción patológica-condicionada (mediante estímulos, *stimulos*), y éste, una satisfacción pura práctica. Esa satisfacción se determina no sólo por la representación del objeto, sino al mismo tiempo, por el enlace representado del sujeto con la existencia de aquél. No sólo el objeto place, sino también su existencia. En cambio el juicio de gusto es meramente contemplativo, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor”.^{xxxiii} La pregunta por el objeto bello no puede estar determinada por la importancia o utilidad que un objeto pueda tener para la vida de una persona, sino si tal objeto es enjuiciado en la mera contemplación: lo determinante en el juicio estético de gusto es si la representación del objeto está acompañada de una complacencia desinteresada, incluso hasta el punto en que este desinterés mismo devenga *necesariamente* en una indiferencia ante la existencia misma del objeto. Dada esta diferencia, Kant establecerá la siguiente definición de lo bello: “*Gusto* es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de tal satisfacción se llama *bello*”.^{xxxiv} El juicio de lo bello requiere una privación del interés. Este es el momento en el que se cumple la segunda negación constitutiva de lo bello.

Habiendo demarcado el lugar donde es posible encontrar la posibilidad de una complacencia desinteresada, es esencial tener en cuenta que la diferencia que Kant establece entre los juicios que contienen complacencia en lo agradable y en lo bueno de los juicios de gusto puros sirve para afirmar que el sentimiento de lo bello es indiferente a dichas cualidades del objeto; el objeto bello debe representar un punto ciego tanto para la razón teórica como para la práctica: el juicio de gusto no es que sea indiferente a lo útil o a lo bueno sin más, sino que el objeto contenido en la representación estética debe ser subjetivamente desposeído de tales cualidades; y, en un segundo nivel, este objeto mismo será indiferente ante los ojos del contemplador. Por tanto, si al fin y al cabo el juicio es indiferente a la existencia de un objeto, ¿podría decirse que, en cierta medida, lo que el objeto debe representar es la pérdida misma de su objetividad? Puesto que esta la objetividad depende siempre de los intereses teóricos y prácticos de la razón, y dado el hecho de que precisamente son estos mismo intereses los que devienen excluidos en la contemplación de lo bello, ¿qué estatuto de objetividad puede tener lo bello? Asumir esta pérdida no puede resultar en modo alguno problemático para la comprensión de la estética ni tampoco para la filosofía kantiana. En efecto, como dice justo al comienzo de la analítica de lo bello, “para distinguir si un objeto es bello o no, no relacionamos la representación mediante el entendimiento con el objeto para un conocimiento, sino a

través de la imaginación... con el sujeto y el sentimiento de placer o displacer del mismo". El juicio de gusto "no puede ser sino subjetivo".^{xxxv}

Esta relación del juicio de gusto con el sujeto mismo debe considerarse desde aquél principio con el que Kant concluyó la deducción de las categorías, a saber, que las condiciones de una experiencia posible son al mismo tiempo las condiciones de posibilidad de los objetos contenidos en ella.^{xxxvi} Si bien en el juicio de gusto se mantienen las primeras condiciones, esto es, las fuentes fundamentales del conocimiento que hacen posible una experiencia, de lo que se está prescindiendo, sin embargo, es de la posibilidad de esos objetos mismos. Si bien en la *Kritik der reinen Vernunft* los términos de "fenómeno" (*Erscheinung*) y "objeto" (*Gegenstand*) pueden resultar sinónimos en muchos casos, el tercer momento de la deducción de las categorías no tratará sino de cómo es posible la realidad objetiva de un fenómeno – su objetivación. El concepto que Kant define para dar cuenta de cómo sea posible la objetividad de un fenómeno es el "objeto trascendental = X". "El concepto puro de este objeto trascendental, (el cual siempre es el mismo en todos nuestros conocimientos = X) es aquello que en todos nuestros conceptos empíricos puede realizar una relación con un objeto, esto es, una realidad objetiva (*objektive Realität*)".^{xxxvii} Por tanto, si precisamente la posibilidad del reconocimiento de un objeto mediante conceptos depende de la unidad que la conciencia pueda producir en los fenómenos y, ante el hecho mismo de que el entendimiento, la facultad misma que puede proporcionar la *Gegenständlichkeit* de estos fenómenos dados en una intuición, se encuentra en un libre juego con la imaginación, no puede haber lugar alguno para que esta realidad objetiva llegue a establecerse en lo estético.^{xxxviii} Y aquí se encuentra la tercera y última negación de lo bello, a saber, la del objeto.

Si damos por válida la tesis de que el objeto estético ha perdido su objetividad, esto es, su condición de objeto, no queremos decir tanto que sea una experiencia vacía sin más, sino algo más sutil: que la belleza es la experiencia en la que el objeto llega a la evidencia de su fragilidad y caducidad: lo bello es el proceso estético en el que el objeto se anonada. Como dirá Kant en una reflexión de mediados de la década de 1770: "El gusto se muestra en cuanto algo no se escoge meramente *por su utilidad*. Por ello es un botón de porcelana más bello que uno de plata... Los vestidos serán escogidos por colores delicados debido a su caducidad. Las flores encuentran su belleza en la caducidad (*Vergänglichkeit*). La naturaleza ha dado la mínima belleza a aquello placentero porque alimenta: vacas, abejas, cerdos, ovejas; a aquello que refresca el placer, algo más: la fruta; a aquello que huele bien, tanto más; y a aquello que meramente place ante los ojos, la mayor".^{xxxix} Y este mismo tema es posible apreciarlo incluso hasta su juventud: "No nos podemos permitir lamentarlos del hundimiento de un universo como si fuera una auténtica

pérdida de la naturaleza, pues ella demuestra su riqueza en una suerte de derroche, el cual, si bien una parte de la caducidad (*Vergänglichkeit*) paga el tributo, se mantiene sin daño mediante innumerables nuevas producciones en la completa extensión de su perfección. ¡Qué inmensa cantidad de flores e insectos destruye un solo día de frío! ¡Pero cuán poco se echa de menos, a pesar de tratarse de espléndidas obras de arte de la naturaleza y pruebas de la omnipotencia divina! En otro lugar, esta pérdida es remplazada con creces. El hombre, que parece ser la obra maestra de la creación, no está exento de esta ley [...] Acostumbremos, entonces, nuestro ojo a considerar estas terribles destrucciones como los caminos ordinarios de la providencia y a verlas hasta con cierta complacencia (*Wohlgefallen*). Y en efecto, nada conviene mejor a la riqueza de la naturaleza que esto".^{xl}

A pesar de que este último pasaje pertenezca a *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, en la que la explicación del cosmos es movida por un interés meramente científico, vemos que Kant no puede evitar hacer consideraciones sobre la *Wohlgefallen* que produce la caducidad del cosmos y del hombre mismo, e incluso hasta considerar la destrucción del cosmos no sólo como obra divina, sino también como justificación de la existencia de Dios.^{xli} La belleza kantiana se constituye, por tanto, a partir del carácter efímero del objeto. Esto y no otra cosa significa la indiferencia ante el objeto que produce el desinterés kantiano.^{xlii} El sentimiento de la unidad formal entre naturaleza y libertad, la posibilidad de un tránsito que permita la unidad del sistema filosófico, se cobra el objeto. Pero esta tesis se ajusta un poco más a la verdad si se la invierte: es precisamente esta pérdida de la objetividad del objeto, la evidencia de su caducidad, lo que engendra propiamente el sentimiento de una complacencia desinteresada. Como se puede apreciar, la inversión de la tesis kantiana que proponemos es dialéctica. Al análisis de cómo la subjetividad estética se agota dialécticamente en la pérdida de la objetividad del objeto le dedicamos otro párrafo.^{xliii}

§4. La pérdida del objeto como característica disciplinar de la estética

Puesto que el sentimiento de la complacencia se fundamenta en el juicio mismo, en modo alguno en la apreciación meramente empírica del objeto, el sujeto llega a establecerse con total desinterés e indiferencia ante la existencia del objeto. Esta indiferencia es, a nuestro juicio, uno de los rasgos más decisivos de la analítica de lo bello, sobre todo debido a que en ella llega a completarse lo que hemos denominado "escalera de la negatividad": el objeto estético es aquel que se ha despojado de su objetividad. El juicio de gusto "no se debe ocupar en lo más mínimo por la existencia de la cosa, sino ser

completamente indiferente (*gleichgültig*) a ella en la contemplación".^{xliv} Por tanto, a la caracterización de la belleza como la forma de la finalidad de la naturaleza, como la sensibilización misma de una unificación entre naturaleza y libertad, le acompaña necesariamente la negación del objeto en la que esta misma unidad llega a su representación.

Sin dejar de lado la estructura de la teoría estética kantiana, ahora es el momento de plantear el problema de la belleza en un sentido dialéctico, y para ello debemos advertir en qué momento Kant parece estar atribuyendo la causa del sentimiento al objeto, señalar el lugar en el que sería posible plantear una *estética objetiva*. Para ello, el fragmento más oportuno se encuentra en la *Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik*: "Si se extrae el resultado de los precedentes análisis, se encuentra que todo conduce al concepto de gusto: él es una capacidad de enjuiciar un objeto en relación a la libre conformidad a ley (*freie Gesetzmäßigkeit*) de la imaginación. Si ahora en el juicio de gusto la imaginación debe ser considerada en su libertad, ella deviene comprendida, por tanto, no primariamente como reproductiva, como al estar subordinada a las leyes de la asociación, sino productiva y auto-activa (*selbsttätig*) (como creadora de formas aleatorias de intuiciones posibles); y a pesar de que en la comprensión de un objeto dado de los sentidos esté ligada a una determinada forma del objeto, no teniendo, por ello, ningún juego libre (frente al poetizar), sin embargo, se deja concebir todavía que el objeto pueda ofrecerle justamente una forma tal que contenga una composición de lo diverso igual a la que la imaginación, si se la hubiera dejado a sí misma, habría constituido en concordancia con la conformidad a ley del entendimiento en general".^{xlv}

La forma que la imaginación pueda elaborar en su libertad es lo que el objeto, casi por sí mismo, puede ofrecer al contemplador. La belleza llega a posicionarse en un lugar en el que el espíritu humano, mediante el juego libre de sus facultades, construye síntesis sin limitación, sin que ellas puedan convergir en una unidad, y precisamente por ello conforma una percepción de la realidad como "creación" de *un* sujeto.^{xlvi} En este momento lo perceptivo se constituye a partir de la indiferencia entre lo a posteriori y lo a priori, entre lo empírico y lo conceptual, pues la misma libertad que la imaginación tiene de por sí es *transferida* a la naturaleza como si ella también operase libremente, aunque con cierta finalidad. Por ello mismo creemos que no hay mejor manera de resumir este fragmento que con la famosa definición con la que Schiller dotó a la belleza: "Freiheit in der Erscheinung".^{xlvii} Sin embargo, si bien parece que aquí se haya alcanzado cierta objetividad del tránsito, ella no es sino producto mismo del sujeto. Un

planteamiento dialéctico debería dar cuenta, por tanto, de cómo el sujeto crea esta realidad estética.

Si bien la tesis de Schiller daría pie a la propuesta de Hegel, según la cual la belleza es el “aparecer sensible de la idea”^{xlviii}, creemos también necesario considerar cómo en un planteamiento dialéctico la pérdida del objeto, ese momento de negatividad inseparable de lo estético, llega a integrarse en el propio devenir de la idea. Dando un paso más en esta dialéctica, lo más necesario es investigar cómo la realidad creada por lo subjetivo llega a perder su objetividad, cómo la idea llega a *sacrificar* su propia manifestación. Por lo demostrado en el §3, la pregunta no es cómo la libertad del sujeto llega a transferirse a la naturaleza, sino cómo esta misma naturaleza se desvanece como consecuencia de la subjetividad misma, esto es, de la idea. Este proyecto estético fue desarrollado, si bien no en su totalidad debido a su temprana muerte, por K. W. F. Solger: “la belleza debe provocar un sentimiento melancólico, ya que el fenómeno mismo desaparece tan pronto como nosotros lo disolvemos en la idea. Sólo poseemos la belleza en cuanto algo caduco, y el concepto integral de lo bello consiste en la caducidad. En la belleza el fenómeno tiene siempre al mismo tiempo un sentido negativo”.^{xlix} Si esta fórmula estética pareció haber comprendido el momento negativo que requiere la correcta comprensión de lo bello, parece ser una de las pocas.

Entre los hegelianos que, ya en el siglo XX, todavía intentaban mantener esa tesis schilleriana en la que el arte nos hace libres, dejando fuera de toda consideración la negatividad que puede llegar a ser integrada en el objeto mismo, se encuentra Adorno^l – ¡Asombroso! – Citemos algunos momentos en los que su inconformidad con la estética kantiana llegue a hacerse patente, concretamente en referencia a esa pérdida estética del objeto: “La pérdida de interés se aleja del efecto inmediato que la complacencia pretende conservar, y ello prepara la quiebra de su supremacía. A causa de la pureza de aquello que Kant nombra interés la complacencia deviene algo tan indeterminado que ya no vale para determinación alguna de lo bello. La doctrina de la complacencia desinteresada es, en vistas al fenómeno estético, pobre; ella lo reduce a lo bello-formal, algo que en su aislamiento no resulta sino oscuro [...] de tal forma el arte deviene desposeído de cualquier contenido y en lugar de ello introduce algo tan formal como la complacencia. Para él la estética es, algo bien paradójico, hedonismo castrado, placer sin placer”.^{li}

Ante la pobreza que supone esta complacencia desinteresada Adorno dará énfasis a una “forzada” nota al pie de página en la que Kant, según él, tiene que asumir que el desinterés puede ser también interesante, producir un interés.^{lii} Para dar fundamento a este interés Adorno introducirá el psicoanálisis, llegando así a establecer su propia comprensión del desinterés: “Al la pérdida del interés debe acompañarle la sombra del

interés más salvaje, siempre y cuando deba ser algo más que indiferencia, y más de un hecho habla en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud del interés al que son sometidas".^{lxxi} En esta pequeña cita puede resumirse la intención adorniana de llegar a establecer una síntesis de la estética de Freud y la de Kant: por un lado se encuentra la formalidad estética de la filosofía trascendental contenida en el concepto de desinterés; por otro lado la concepción del arte como "sublimación" de pulsiones que hacen de la obra de arte la culminación de su "interés salvaje", esto es, libidinal. En efecto, si bien es de admirar el intento de Adorno por intentar unificar la filosofía trascendental y el psicoanálisis, creemos que este planteamiento no se hace cargo de la negatividad que el §3 ha demostrado, simplemente la niega como si dicha pérdida del objeto fuera producto de una formulación abstracta que impidiera una determinación de lo bello.

Retomando lo dicho en la introducción de este ensayo, la doctrina estética kantiana cumple exactamente, según Abrams, con los elementos propios de la definición primitiva de la belleza, la platónica y, además, con su desarrollo teológico cristiano posterior: la fuerza (*Kraft*) que constituye la capacidad de juzgar es, por decirlo así, el impulso *erótico* que, de modo desconcertantemente, deviene no sólo en desinterés, sino también en algo más negativo, en indiferencia, en la pérdida del objeto. Precisamente por esto creemos que Adorno planteó mal la indiferencia kantiana: si él necesitó integrar el concepto psicoanalítico de "sublimación", lo hizo en tanto en cuanto no percibió que ese desinterés era consecuencia misma del erotismo que constituye la teoría estética kantiana y que, siguiendo a Abrams, la historia de la estética muestra. Por tanto, creemos bien plausible decir que Adorno nunca quiso asumir que la contemplación de una obra de arte llegase al mismo tiempo a producir la negación concreta de su autonomía, que el interés salvaje, introducido para que el desinterés no se convierta en indiferencia, es algo que no sólo estaba ya implícito en el erotismo que constituye la estética kantiana, sino que, además, es la causa que provoca en el objeto creado o naturaleza libre, en el arte, su aniquilación.

Ahora bien: en un sentido prospectivo ¿cómo hacer compatible estas dos concepciones estéticas, el deseo erótico con la indiferencia, con la pérdida estética del objeto? Más allá de la estructura que pueda ofrecer el psicoanálisis aplicado a la sociedad, y sin contar el esfuerzo implicado en intentar dar validez filosófica a esta metodología, cabría entender, de forma más urgente, la contradicción que surge entre Eros y la pérdida del objeto. El desarrollo de esta misma contradicción o ironía dialéctica no encontró su continuación postidealista sino en el maestro de Adorno, Walter Benjamin. En el prólogo al *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Benjamin comenta la relación entre la belleza y la verdad formulada en el *Banquete*. Nos permitiremos citar parte del comentario que hace a esta

obra: el brillo de la belleza, “que seduce en cuanto no quiere más que parecer, desencadena la persecución del entendimiento y deja reconocer únicamente su inocencia en el altar de la verdad en el que se cobija. A esta huida le sigue Eros, no como perseguidor, sino como amante; de tal forma la belleza, a causa de su brillo, rehuye de ambos: de la comprensión por temor y del amante por angustia. Y sólo él [Eros] puede testificar que la verdad no es desvelamiento (*Enthüllung*) que aniquile el secreto, sino la revelación que lo justifica. Si la verdad puede hacer justicia a la belleza es la cuestión más interna del *Banquete*. Platón la responde en la medida que él asigna a la verdad la tarea de garantizar el ser a lo bello. En este sentido desarrolla la verdad como contenido de lo bello. Pero este contenido no sale a la luz en el desvelamiento, sino que más bien se muestra en un proceso que sería, si se permite señalarlo así, el llamear del velo que entra en el círculo de las ideas, como una combustión de la obra, en la cual su forma alcanza el máximo punto de su fuerza luminosa”.^{lv}

En este fragmento se aúnan los elementos que quedan por unificar: el amor y la destrucción del objeto. Cómo Benjamin desarrolla esta tarea es algo que en modo alguno sería posible desarrollar aquí, pero sin duda alguna nos sirve para poder ordenar históricamente de qué modo la estética podría llegar a integrar en sí la negatividad hasta sus últimas consecuencias. Este curioso destino del amor, como fundamento histórico y sistemático de la estética, llega a ser expresado por Benjamin en otro lugar y de forma un tanto más clara: “El amor deviene perfecto sólo cuando, elevado sobre su naturaleza, es salvado por el poder de Dios. Así, el oscuro final del amor, cuyo demonio es Eros, no es un mero fracaso, sino el verdadero cumplimiento de la más profunda imperfección que pertenece a la naturaleza del hombre mismo. Pues ella es lo que opone resistencia a la compleción del amor. Por esta razón se revela en todo amar aquello que lo determina: la inclinación como la propia obra del Ἔρως θάνατος: la confesión de que el hombre no puede amar”.^{lv}

El amor se torna en su imposibilidad, Eros en Tánatos, el desinterés en indiferencia. A Adorno se le olvidó introducir el impulso de muerte, esto es, en un significado propiamente estético, la *imposibilidad del hombre para amar* – por esto mismo Adorno ni otros amigos cercanos como Scholem o Brecht no llegaron nunca a entender del todo la radical negatividad del planteamiento de Benjamin.^{vi} Esta definición del amor cuadra perfectamente con el problema del desinterés kantiano y salva el concepto de indiferencia, lo integra en el devenir dialéctico de la idea. Si bien una conjunción entre la imposibilidad para amar y la pérdida estética del objeto no puede ser comprendida en su totalidad hasta una exposición de lo sublime, podemos, por el momento, decir lo siguiente: el deseo erótico o fuerza de juzgar que constituye paradójicamente el

desinterés del sentimiento de lo bello es, al mismo tiempo, y en un sentido disciplinar, el deseo por la combustión del objeto –¡Del objeto amado!– La estética es una verdadera quijotada: la belleza es la Dulcinea de la filosofía. Pero esto sólo puede ser comprendido de forma dialéctica, es decir, es también la caducidad del objeto aquello que engendra el amor. Mientras que la primera postura es la que puede caracterizar al filósofo, la segunda al contemplador.

La subjetividad estética se consume en la negación concreta del objeto. Aquí radica la negatividad propia de lo estético. La belleza kantiana es el anonadamiento del objeto. Es en este momento en el que la belleza es considerada filosóficamente, es decir, como idea. El brillo de la idea de la belleza es por tanto la sensibilización, encarnación y exposición de su transitoriedad, caducidad y, en su extremo sublime, de su aniquilación final. La constitución del objeto estético es la pérdida misma del objeto. Aquello que puede concebirse como una “estética formal” se convierte asombrosamente en una estética radicalmente materialista: el objeto estético depende de la aniquilación de la idea.^{lvii} En términos de Solger: “Si la idea transita a lo particular mediante el entendimiento artístico, no sólo se expresa en ello, no sólo aparece como temporal y caduca, sino que se torna además en lo real actual y, puesto que no hay nada fuera de ella, pasa a ser la nulidad y el perecer mismo. Y una tristeza inmensa tiene que apoderarse de nosotros cuando vemos que lo más exelso se disipa en la nada por su necesaria existencia terrenal”.^{lviii} La caducidad de lo más elevado, la idea, es propiamente lo que constituye el sentimiento de lo bello. Que Kant no haya llegado a expresarse a través esta estructura dialéctica, esto es, idealista, es algo que no requiere explicación. No obstante, lo que ahora al estudiante o historiador de la filosofía le quedaría por pensar es la posibilidad de un idealismo cuya fundamentación crítica haga salir a la luz su cariz negativo hasta sus últimas consecuencias. Sólo entonces se podrá llegar a una nueva definición integral, metafísica y disciplinar de la negatividad – de la estética.

Conclusión

A modo de conclusión damos una exposición sumaria de los problemas que hemos solucionado y de aquellos otros que quedan por resolver:

1. En cuanto al tránsito que puede llegar a establecerse entre un elemento negativo y una definición de la estética como disciplina de la negatividad, hemos visto que a) la belleza, a causa del desinterés que constituye su sentimiento, deviene indiferencia, y a esta indiferencia es lo que hemos denominado “pérdida estética del objeto”, y b) este factor

lo hemos considerado como principio disciplinar de la estética. Entre ambos puntos creemos haber podido establecer ese tránsito que en la introducción hemos prometido, pues lo que vendría siendo un mero rasgo negativo de un sentimiento particular deviene, al mismo tiempo, un principio estético general.

2. Sin embargo, para poder verificar que dicha negatividad o pérdida estética del objeto es precisamente un principio estético hemos tenido que considerar su problema en la estética postkantiana. Por un lado, parece encontrarse una tradición que va de Schiller a Adorno, pasando naturalmente por Hegel, que hacen de la idea de la belleza la simbolización de la libertad humana, del espíritu y, en definitiva, de una redención futura, intentando así mantener el objeto estético en una suerte de autonomía intocable, o mejor, sagrada. Por otro lado, es posible percibir otra corriente, menos desarrollada, que sería posible encontrar en Solger y, posteriormente, en Benjamin, que da cuenta de cómo la comprensión del objeto bello debe pasar por su “caducidad” y, en un sentido más propiamente crítico, por su “combustión” y mortificación.

3. El elemento básico sobre el que ambas corrientes desarrolla su teoría estética consiste en una suerte de deseo amoroso que puede y debe ser reducido a la doctrina erótica platónica. Frente a este deseo erótico, lo más difícil de demostrar es, debido a su carácter paradójico, la conciliación entre el amor y la “pérdida estética del objeto”. Si bien creemos que hemos dado evidencia de que este problema existe, queda, sin embargo, abierto y por resolver. Las directrices que pueda servir para su solución parecen encontrarse en las estéticas de Solger y Benjamin.

4. Si la estética es la disciplina filosófica que tiene por objeto el amor, cabría dar cuenta de otro problema: qué tipo de teodicea puede resultar de ella. Si la estética es la secularización de un concepto cristianizado del Eros platónico, es preciso ver cómo los elementos estéticos sirven a modo de dispositivos en los que una relación entre lo divino y lo humano llega a hacerse patente. Puesto que la “finalidad de la naturaleza” es innegablemente un resto teológico que proviene, como indica Cassirer, de la teodicea de Leibniz, sigue siendo urgente preguntar qué tipo de teodicea secular llega a plantearse en la estética kantiana. Este problema queda también abierto y creemos que no podrá ser respondido hasta que no llegue a integrarse el concepto de lo sublime kantiano.

5. Creemos que integrar el concepto de lo sublime kantiano podría justificar con mucha mayor profundidad lo aquí dicho sobre la belleza, pues lo más probable es que la verdad de lo bello sea lo sublime.^{lix} La escalera de la negatividad que hemos subido para la exposición de la idea de lo bello requeriría pasar, por tanto, a lo sublime como su último escalón. Como hilo conductor para una exposición de lo sublime kantiano, frente a lo

bello, puede servir, a modo de analogía, la diferencia que Benjamin planteo entre el símbolo y la alegoría: “Mientras que en el símbolo con la transfiguración de la ruina el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la revelación, yace en la alegoría la facies hippocratica de la historia ante los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. Todo aquello que la historia contiene desde un principio como intempestivo, doloroso y errado, se marca en un rostro – o mejor, en una calavera”.^{lx}

ⁱ El autor es estudiante doctoral de filosofía en la Universidad de Potsdam y reside en Berlín. Es miembro de la North American Kant Society. Si bien todo este ensayo es producto de su propio esfuerzo, el alcance filosófico que pueda tener la idea que lo rige tiene su origen en el Seminario de Estética y Teología Política dirigido por el Dr. Francisco Caja. Sirva este ensayo como muestra de agradecimiento y compromiso.

pabloadriangenazzano@gmail.com / genazzanomomo@uni-potsdam.de

ⁱⁱ Rosenkranz, F. *Ästhetik des Hässlichen* (Reclam Verlag, Leipzig, 1996). Véase además Rodríguez, J. A. *Idea estética y negatividad sensible* (Editorial Encuentros, Barcelona, 2002).

ⁱⁱⁱ Monod, J. C., *La querella de la secularización. De Hegel a Blumenberg*, traducción de Irene Agoff (Amorrortur Editores, Buenos Aires, 2015). Siempre que usemos los términos “secularización” o “secular” no nos estaremos refiriendo a la mera aniquilación de los principios religiosos que constituyen lo social, sino todo lo contrario: a cómo lo religioso llega a transferirse tanto a dimensiones de la vida cotidiana, como puede ser el culto capitalista al dinero o, en este caso, de cómo los contenidos de la teología son transferidos a la estética.

^{iv} Abrams, M. H. “Kant and the Theology of Art” en *Notre Dame English Journal* Vol. 13, No. 3, 1981, pp. 75-106.

^v Sobre la disputa entre Eros y Ágape en el desarrollo de la teología occidental véase Nygren, Anders, *Agape and Eros*, translated by Philip S. Watson, S.P.C.K., London. 1954.

^{vi} Moritz, K. P. M. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Insel Verlag, Berlin, 2013, p. 12. En el caso de que se indique lo contrario, todas las traducciones que aparecen en el artículo serán del autor.

^{vii} Moritz, K. P. “Versuch einer Vereinigung aller Schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten” en *Beiträge zur Ästhetik*, Frankfurt, 1989, p. 11. Para la transferencia terminológica o categorial entre la mística y la estética véase Woodmanse, M. “The Interests in Disinterestedness. Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany” paper presented at the Fifth Annual Conference of the International Association for Philosophy and Literature, University of Orono, May 8-11, 1980, p. 32.

^{viii} Como Thomas P. Saine señala “In der ganzen Geschichte der europäischen Kultur laufen Mystik und Philosophie parallel, überschneiden sich, fließen ohne deutliche Grenzen ineinander”, *Die ästhetische Theodizee*, München, 1971, p. 28.

^{ix} Este término es acuñado por Gustavo Bueno en *Ensayo sobre las categorías de la economía política*, (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972), p. 133.

^x Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, traducción de José Gaos, (Revista de Occidente, Madrid, 1974), p. 57.

^{xi} A este respecto el Prof. Pérez-Borbujo sostiene que lo bello en Kant sería lo que promete aquella felicidad de la que el sujeto, siempre y cuando actué conforme a ley, es “digno” de obtener. Véase *Veredas del espíritu. De Hume a Freud* (Herder, Madrid, 2007), pp. 90 y ss. No obstante, esta puerta abierta a la especulación

podría dar pie, en un sentido prospectivo, al tránsito de una consideración histórica del problema de la secularización a una sistemática. Autores contemporáneos como Vattimo intentan hacer de este problema histórico la clave para desarrollar lo que él llama un “pensamiento débil”. Esta mezcolanza entre lo histórico y lo sistemático proviene de una interpretación de la filosofía de Heidegger a partir del concepto de la “muerte de Dios”, es decir, del intento de articular la historicidad del ser y la de Dios como si fueran una y la misma. En palabras de Vattimo, “la salvación pasa a través de la interpretación”, es decir, de la hermenéutica. Para ello véase *Creer que se cree*, traducción de Carmen Revilla. (Argentina, Ediciones Paidós, 1996), p. 70. Entre los filósofos que siguen esta estela cabe destacar también al Prof. Amador Vega: en su caso este planteamiento llega a cobrar todo su alcance en lo estético. Su propuesta es desarrollar el problema de la negatividad a partir de una estética teológica negativa o, como dice él, de una “estética apofática”, en *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática*, Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra, 2005. Ahora bien, como se hará evidente en la conclusión, si bien compartimos con estos autores la condición histórica que el presente nos brinda, nos situamos en las antípodas de las conclusiones que ellos han podido establecer. Como se hará evidente en la conclusión del artículo, nosotros no buscamos en modo alguno una sacralización del arte, sino que abogamos por su combustión. Si bien esto nos acercaría a una postura iconoclasta, creemos que la muerte de Dios hay que asumirla hasta el extremo: los sustitutos, el mero fetichismo, no pueden valer. Y no está de más recordar la austeridad estética, por decirlo así, en la que Kant vivía – sí, un único retrato de Rousseau, quien precisamente hizo todo lo posible para detener la construcción de un teatro en Ginebra.

^{xii} Para las citas de Kant nos serviremos de *Immanuel Kants Gesamtausgabe*, edición de la Königlichen Preussischen Akademie Wissenschaft, 23 vols., Berlín, 1902-. Para la abreviaciones de las obras seguimos las indicaciones de Rudolf Eisler en su *Kant-Lexikon*. En este caso, KU (Ak. V, p. 176). Para algunos fragmentos cuya traducción eran de especial dificultad nos hemos servido de la traducción de Manuel García Morente, *La crítica del Juicio* (Editorial Gredos, Madrid, 2018)

^{xiii} Sobre la preocupación de unificar su filosofía en un sistema dan buena cuenta las dos introducciones a la *Kritik der Urteilskraft*, cuya primera versión fue publicada póstumamente y por primera vez en su integridad en la edición de la obra completa que procuró Ernst Cassirer a principios del siglo XX. La diferencia más llamativa entre ambas es la casi total exclusión de la expresión “técnica de la naturaleza” en la edición publicada de la *Crítica*, mientras que tal concepto cobra un papel fundamental en la primera introducción. Para ver la historia de esta primera introducción durante tanto tiempo inédita véase el el apéndice de Núria Sánchez Madrid a la edición española: “Kant y la carta robada. La Primera introducción de la Crítica del Juicio a la luz de la correspondencia” en *Primera introducción de la Crítica del Juicio*. Edición bilingüe. Introducción, edición crítica y traducción de Nuria Sánchez Madrid (Escolar y Mayo, Madrid, 2017), pp. 275-317.

^{xiv} Sobre esta diferencia véase Adorno, *Kants >>Kritik der reine Vernunft<< en Nachgelassene Schriften*, IV, Band 4. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995), p. 63. Véase además *Drei Studien zu Hegel* en *Gesammelte Schriften* V, pp. 262 y ss.

^{xv} KU (Ak. V, pp. 180-181)

^{xvi} KU (Ak. V, p. 236)

^{xvii} Guyer, Paul, *Kant and the Claims of taste* (Cambridge University Press, 1997), p. 150. Este mismo orden genético de la explicación del sentimiento de placer es compartida también por Turró, Salvi, Salvi, *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant* (Editorial Anthropos, Barcelona, 1996) p. 121.

^{xviii} KU (Ak. V, p. 217).

^{xix} *Ibid.*

^{xx} KU (Ak. V, p. 219).

xxi KU (Ak. V, p. 219-220).

xxii KU (Ak. V, p. 221).

xxiii KU (Ak. V, pp. 180-181).

xxiv Cassirer, Kants *Leben und Lehre* (Bruno Cassirer, Berlin, 1921), p. 307. Cabe resaltar que Cassirer establece una genealogía histórica del concepto de finalidad de la naturaleza que le llevará hasta la doctrina de Plotino. En Kant, cuenta el erudito, llegaría hacerse de nuevo patente “el devenir del organismo y de la obra de arte comparten la misma categoría; en ambas se trata de aquello que el engendrante logos, el cual hace surgir una determinada y específica “forma” de su reposado ser, se encarna en una nueva y objetiva formación. El arte y la realidad concuerdan internamente – no porque entre ellos se imiten, sino que ambos son uno en su raíz” en *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistgeschichte*, en *Gesammelte Werke*, Band 7 (Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2001), pp. 141-142.

xxv KU (Ak. V, p. 238).

xxvi KU (Ak. V, p. 239).

xxvii KU (Ak. V, p. 240).

xxviii Para la historia del concepto de la complacencia desinteresada (*Interesseloses Wohlgefallen*) véase Werner Strube, “>Interesselosigkeit<. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik” in *Archiv für Begriffsgeschichte* 23, 1979, 148-174, y Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom. Essays on Aesthetics and Morality* (Cambridge 1993), pp. 48-130.

xxix KrV, A 105.

xxx KpV (Ak. V, pp. 119-122).

xxxi KpV (Ak. V, p. 79).

xxxii GMS (Ak. IV, p. 459n).

xxxiii KU (Ak. V, p. 209).

xxxiv KU (Ak. V, p. 211).

xxxv KU (Ak. V, p. 203).

xxxvi KrV A 111.

xxxvii KrV A 10 y A 494 B 522.

xxxviii A propósito eludimos aquí la disputa sobre el origen de esta unidad que surge entre las dos ediciones de la *Kritik der reinen Vernunft*. Si bien en la primera edición esta unidad es producida por la imaginación, en la segunda lo es por el entendimiento. Para una comprensión clara de esta diferencia puede verse, por ejemplo, Guyer, Paul, “The Deduction of the Categories: The Metaphysical and Transcendental Deductions” en *The Cambridge Companion to Kant’s Critique of Pure Reason*, Edited by Paul Guyer (Cambridge University Press, 2010), pp. 118-151. Véase además el detallado artículo del heideggeriano Mörchen, Hermann, “Die Einbildungskraft bei Kant” en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 11 (Halle, 1930).

xxxix VA (Ak. VII, p. 382).

xl Th. des Himmels (Ak. I, p. 318-19).

xli Sobre cómo esta dimensión estética llega a devenir esencial en el periodo crítico, siendo además un elemento esencial en el problema de la teodicea en general, véase Genazzano, Pablo, “Teodicea y destinación humana en el joven Kant” en *Con-textos Kantianos. International Journal of Philosophy* N° 10, Diciembre 2019, pp. 102-120.

xlii A causa del desinterés E. Becker incluirá la comprensión kantiana de lo bello en lo que él denomina la *Hinfälligkeit* del objeto, es decir, su fragilidad, en “Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine phänomenologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich”, en *Festschrift Edmund Husserl* (Halle, 1929), pp. 27-52.

^{xliii} Si se quisiera hacer, en lugar de una interpretación dialéctica, un análisis fenomenológico de este *algo restante*, sobre la cosa que resta de la pérdida de objetividad del objeto, o sobre el objeto trascendental como horizonte sobre el que lo ente encuentra su posibilidad, véase Heidegger, Martin *Kant und das Problem der Metaphysik*, §25 GA, 3 (Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1984), pp. 120 y ss. También cabe mencionar *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, GA, 41 (Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1984).

^{xliv} KU (Ak. V, p. 205).

^{xlv} KU (Ak. V, p. 240-41).

^{xlvi} Turró, *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*, p. 122.

^{xlvii} Schiller, F. *Kallias*, estudio introductorio de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca (Anthropos, Madrid, 1990), p. 20. Sobre por qué la estética de Schiller deba recibir el nombre de “objetiva”, Lukács dijo lo siguiente: “según Schiller, Kant busca la objetividad del arte en la objetividad epistemológica del juicio estético, del juicio sobre los objetos del comportamiento estético subjetivo respecto a la naturaleza y el arte. Schiller, por su parte, intenta hallar y desvelar en los *objetos* mismos de la estética el principio de la objetividad estética. Este intento tiene que rebasar todos los presupuestos epistemológicos del kantismo”, en “A propósito de la estética de Schiller”, p. 95, en *Aportaciones a la historia de la estética*, traducción de Manuel Sacristán (Editorial Grijalbo, México, 1966), pp. 19-123.

^{xlviii} Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986), p. 151.

^{xlix} Solger, K. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von K. W. L. Heyse (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962), p. 90. La edición original apareció en 1829. Sobre cómo la filosofía de Solger pueda considerarse como una suerte de inversión a la de Hegel, como una “dialéctica negativa”, véase Bub- bio, “Solger and Hegel, Negation and Privation” en *International Journal of Philosophical Studies* Vol. 17(2), 173-187.

¹ Sobre cómo Adorno no llega a integrar esta negatividad en el objeto estético véase Hendrik Birus, “Adornos “Negative Ästhetik”?”, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*; März 1, 1988; 62, 1.

ⁱⁱ Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989), pp. 22-24.

ⁱⁱⁱ La nota a la que Adorno se refiere es como sigue: “Un juicio sobre un objeto de la satisfacción puede ser totalmente *desinteresado*, y, sin embargo, muy *interesante*, es decir no fundarse en interés alguno pero producir un interés; así son todos los juicios morales puros. Pero los juicios de gusto establecen, en sí tampoco interés alguno. Sólo en la sociedad viene a ser interesante tener gusto”, KU (Ak. V, p. 205)

^{liii} Adorno, *Ibidem*, p. 24.

^{lv} Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften I*, I. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991), p. 211

^{lv} Benjamin, Walter, *Goethes Wahlverwandtschaften*, en *Gesammelte Schriften*, I, I, p. 187.

^{lvi} Sobre cómo Benjamin llega a plantear una estética de mayor radicalidad que de Adorno véase Berns Witte, “Negative Ästhetik: Zu Benjamins Theorie und Praxis der literarischen Kritik” en *Colloquia Germanica*, Vol. 12, No. 3 (1979), pp. 193-200.

^{lvii} Como dirá el mismo Paul de Man, la estética kantiana es un “formalismo no fenomenal, no referencial, a-pathético, que vencerá en la batalla entre los afectos... [E]l formalismo radical que anima el juicio estético... es lo que se denomina materialismo”, en “El materialismo de Kant” en *Ideología estética*, traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart (Altaya, Barcelona, 1996), pp. 171-185.

^{lviii} Solger, Erwin. *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (Berlin, 1907), p. 387.

^{lix} Esta tesis, muy contraria a lo establecido, es defendida de forma excelente por Rogozinski en “Bajo el velo de Isis – de lo sublime” y “En el límite de lo *Ungeheure* – sublime y monstruoso en la *Critica del Juicio*”

ambos artículos se encuentran en *Kanten. Esbozos kantianos*, traducción de Francisco Caja y Nemrod Carrasco (Los libros del Tábano, 2016) pp. 161-209 y 209-241 respectivamente. En cuanto a cómo esta tesis es invertida, es decir, de cómo lo bello es la verdad de lo sublime, puede consultarse Adorno, Theodor, *Ästhetik (1958/59)*. Herausgegeben von Eberhard Ortland, en *Nachgelassene Schriften*, IV, Band 3 (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009), pp. 50 y ss.

^{lx} Benjamin, W. *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 343.

**El silencio parlante. Cavilaciones sobre el lugar de la nada
en la Filosofía, el Arte y la Ciencia**
**The talking silence. Ruminations on the place of nothing
in Philosophy, Art and Science**

Héctor Sevilla Godínez

Universidad de Guadalajara

Resumen

El objetivo de las siguientes líneas es mostrar el lugar que ha ocupado la nada, a través de sus analogías, en el mundo de las ciencias y el arte. Entre otras cosas, la intención que sostiene el presente estudio es señalar que el conocimiento no está únicamente centrado en lo tangible o en las cosas que son, sino que requiere, al igual que el arte, de la noción de una realidad no centrada en el ser. La nada es, por tanto, como contenedor de posibilidades infinitas, la fuente de la materialización de los hallazgos científicos y las obras de arte. Se abordarán algunos hallazgos históricos del estudio de la nada en la filosofía griega, la ciencia, el arte y el silencio.

Palabras Clave: Nada, Ciencia, Arte, Silencio, Vacuidad

Abstract

The objective of the following lines will be centered on demonstrating the place that nothingness has occupied, through its analogies, in the world of science and art. Among other things, the intention held by this study is to point out that knowledge is not only centered on the tangible or on things that are; rather, that it requires, just like art, the notion of a reality not centered on the being. Nothingness is, therefore, as a container of infinite possibilities, the source of the materialization of scientific findings and works of art. Some historical findings of nothingness in Greek philosophy, science, art and silence will be boarded.

Key words: Nothingness, Science, Art, Silence, Emptiness

1. La nada de la que hablamos

¿La Nada... es nada? Ésta es la pregunta que da inicio a todo lo que se ha generado en este texto. Si la Nada no es algo, ¿cómo podemos concebirla? Si la Nada no es nada, ¿cómo podemos referirla? Si la Nada es algo, ¿para qué hablar de ella o de ello? Principalmente, para hacer notar eso mismo: que la Nada es, que debido a que es podemos ser y que debido a que somos la concebimos, al menos desde los parámetros en que los humanos entendemos.

Pareciera que la Nada hubiese sido un concepto que fue superado en la Edad Media, pero no es así. La Nada ha sido ocultada, maquillada, temida, escondida o negada a lo largo de la historia del pensamiento humano y es por ello que corresponde cavilar sobre su lugar en la filosofía, el arte y la ciencia. Cabe ubicar la distinción entre la “Nada”, la cual alude a la contraparte constitutiva del Ser, y la “nada”, que representa el vínculo de la Nada con el humano mediante la negación, vacío o ausencia, propio del ámbito concreto y específico, asociado a los entes. Por ello, contemplar la Nada es posible únicamente en función de la nada que corresponde a lo humano, a través de la cual se intuye la primera en una lógica holográfica inversa. En ese sentido, se asume que la contemplación de la Nada (a través de la nada) es un camino alterno de comprensión del ser.

La Nada que se manifiesta en la nada constituye la plataforma propicia para las potencias, para los inicios, para los nacimientos de las nuevas ideas, de la creatividad. La Nada se hace presente en la nada mediante distintas analogías como el cero, la ausencia o el silencio; a la vez, faculta el espacio, el cambio y el movimiento, las modificaciones sustanciales, las pérdidas o los sinsentidos. La consideración de la nada implica una nueva perspectiva, alejada de las modeladas por la subjetividad humana, por los intereses religiosos o por los miedos temáticos; la nada ha ocupado roles que le hemos construido para no dejar que otros la vean. Esto ha hecho que se la entienda contraria al ser, como contraparte de lo más laudable y digno en el ser humano; se ha creído que sustrae cualquier motivo para seguir viviendo, cuando a través de ella podemos tener la opción de aprender sobre el mundo.

La Nada, como una nada específica, se puede abordar desde distintos campos del conocimiento; ha sido una cuestión persistente y generadora de fascinación desde los distintos planteamientos del saber humano. Desde Heráclito, los filósofos han intentado comprenderla; desde Sófocles los literatos han intentado describirla; desde los atomistas, los matemáticos han intentado descifrarla, así como lo hicieron los mayas con el número cero y su personificación; desde San Agustín, a inicios de la Edad Media, se le

ha tratado de negar para reivindicar la divinidad, pero otros teólogos, como Eckhart, la han unificado con la Deidad. Los astrónomos han tratado de localizar la nada más allá del mundo y desde los estoicos se le entendió trascendiendo al universo; los científicos llenaron de éter lo que podría ser la nada, hasta llegar a la física cuántica que la concibe en dialéctica con el ser.

Por ello, la nada no sólo ha estado en las distintas disciplinas del saber, sino que está implicada y relacionada con las preguntas más fundamentales que el hombre pueda hacerse. En cuestiones como la vida y la muerte, la existencia o no de los valores, la existencia o no del conocimiento, el planteamiento sobre la verdad o la mentira, sobre el ser o el no-ser, sobre el cambio, el movimiento, el espacio, la materia o el vacío, la nada siempre está presente. Así pues, ¿cómo algo que está siempre presente puede ser excluido de nuestra percepción? ¿Cómo pretender que la Nada, que permite lo que es, no sea?

En el pensamiento occidental no se ha dado la suficiente importancia a las cuestiones sobre la Nada, tal como sí sucede en Oriente, del cual sólo se hace esta mención, puesto que sus abordajes requieren otro espacio mayor. El pensamiento lógico, el cientificismo y otras concepciones filosóficas han impedido que fructifique la vinculación de la nada con la vida humana ordinaria. Hemos excluido a la nada del pensamiento occidental y nos hemos perdido de buena parte del Todo. La preponderancia y dominio que se ha dado a una ontología del ser ha gestado los esquemas de pensamiento y de interpretación desde los cuales hemos concebido al mundo de manera miope y particularmente rudimentaria. Es oportuno despertar a la nada y considerarle en su sentido mayor, no como una negación del ser sino como su posibilitación, su propiciación y su sentido.

Emprender el camino a la comprensión de la nada aporta una potencial transdisciplinariedad, una actitud holística que permita entenderla desde cualquier perspectiva que se reconozca abierta y honesta en el camino del descubrimiento y la revelación. Hablar de la nada implica incursionar en cada cosa. La nada no sólo está presente en los más cruciales temas de la actualidad, sino en la consideración del origen mismo del Universo, de la vida, de lo humano y de todos los cambios reales, tangibles o abstractos.

Por medio del ser nos adentramos en la nada, contemplarla es ver más allá de lo que nuestros ojos y nuestro entendimiento perciben, es acariciar aquello que, a pesar de ser incognoscible, se puede intuir de formas metafenoménicas. Cabe, por tanto, ubicar

algunas de las concepciones centrales en torno a la nada, tanto en la filosofía, como en el arte y la ciencia.

2. Concepciones de la nada en la filosofía griega

En la cultura griega se negó la posibilidad de la nada en casi todas las formas posibles y, si bien algunos autores se refirieron a ella con un poco de osadía y tragedia, no la nombraban directamente por su nombre.

Desde su comienzo en el siglo VI a. C., la filosofía griega desechó el concepto de la nada y estuvo aún más lejana de vislumbrar una especie de Nada absoluta. Con Tales, y su escuela en Mileto, inició la exclusión del concepto de la nada al enseñar que nunca algo puede emanar de ella ni desaparecer en ella. Además, Tales “utilizó esta idea para negar la posibilidad de que el Universo pudiera haber partido de la Nada, una idea difícil de captar y a la que nos hemos habituado en Occidente debido a dos milenios de tradición religiosa”¹.

Probablemente, una de las referencias más antiguas –aunque indirectas– sobre la nada, se encuentra en el *no-ser* que propone Gorgias. Este filósofo, “podría ser considerado el primer nihilista de la historia occidental”², puesto que afirmó que “nada es, pero si es, es incognoscible, y si es y es cognoscible, no es manifestable a los demás”³. Gorgias se ubica en la tradición eleática en la que, a partir de Parménides, se cuestiona si el pensamiento es capaz de garantizar por sí mismo la realidad de lo pensado. Naturalmente, la conclusión de Gorgias es que no existe tal garantía y que si algo puede ser pensado entonces no es un ser sino un *no-ser*, pues la idea de lo pensado nunca es lo pensado en sí.

En la tragedia griega existen vastas referencias a la cuestión de la nada. Un ejemplo está en la obra de Sófocles titulada *Edipo en Colono*, escrita entre el año 406 y el 405 a. C., en la cual, mediante un protagonista cargado de todos los horrores y todas las desventuras, Sófocles expresa la total e inexorable infelicidad humana, de sí mismo y de todos los hombres, del siguiente modo: “El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene”⁴.

Está claro que Sófocles no menciona a la nada, pero al mismo tiempo puede intuirse que una idea de tal está presente en su escrito. Los griegos suponían que pensar la nada no era algo digno de las más estudiadas o reconocidas mentes. Sin embargo, a pesar de la

plena idolatría al ser, la nada siempre estuvo presente de manera metafórica; sólo así puede entenderse la referencia de Sófocles a aquello de lo cual se proviene y a lo cual se va al morir.

Por otro lado, en *El sofista*, Platón plantea el problema del ser y el no-ser, reconociendo la existencia de este último como una sombra insustituible del ser, con lo cual rompe con la sofística y propone la dialéctica. El punto central de la discusión en la obra platónica consiste en una afirmación contraria a la idea de que “todo es”, lo cual había defendido Parménides. Debido a que nombramos las cosas y que éstas son, en sí mismas, diferentes del nombre, entonces el nombre no es la cosa y con ello se rompe el esquema de que sólo es lo que es; por ende, puede asumirse que lo que no es también es de alguna manera, aunque siempre en relación con lo que es; del mismo modo, lo que es está vinculado al no-ser. A partir de este esquema, Platón desarrolló a profundidad la idea de las representaciones y la noción de que el mundo es de sombras, es decir, que cualquier aspecto que percibimos lo captamos imperfectamente. Un segundo argumento platónico para destruir la afirmación de Parménides, fue la existencia del movimiento y el cambio; si todo es lo mismo, ninguno de los dos sería posible. Del mismo modo, lo falso también tiene una esencia, puesto que “lo falso es en tanto no-ser que participa del ser; no es cierto que lo falso no pueda pensarse ni decirse ya que es, en el pensamiento, lo otro de aquello que el pensamiento piensa según verdad”⁵. Lo anterior supone que en todo lo que es está presente la nada (en su manera de no-ser), incluso como condición del ser mismo.

Aún más radicales en la comprensión de la negación de la nada son las enseñanzas de Platón sobre la imperfección de este mundo. Para él, todo lo que vemos son manifestaciones anómalas de un conjunto de formas ideales perfectas, indestructibles, eternas y fuera de este mundo. Así, incluso eliminando todo lo existente, tales formas ideales aún seguirían existiendo. Por ello, si tuviéramos que suponer que la nada es una de esas formas perfectas, entonces no podría tener una manifestación imperfecta en la Tierra; si fuese imperfecta, la nada no sería la nada debido a que contendría una categoría propia de las cosas que son. De ahí que para Platón, y muchos otros, la misma idea de la nada era inconcebible. Esto explica que “la tradición griega se mantenía sobre la creencia de que siempre había algo originalmente a partir de lo que se había moldeado el mundo. De esta forma evitaba tener que luchar con el concepto de [la] nada y con todos los problemas filosóficos que contemplaba”.⁶

Leucipo, al igual que el resto de los atomistas, consideraba que toda la materia estaba compuesta de átomos, partículas indivisibles que no cambiaban más que de posición

pero no en sí mismas. A mediados del siglo V a. e. c., Leucipo instruyó a su alumno Demócrito sobre la posibilidad de que existiese un espacio vacío en el que los átomos pudieran desplazarse, pues si todo está compuesto de átomos y los átomos se mueven, ¿no era lógico pensar que lo único en donde no estuvieran esos átomos fuera un espacio hueco que les permitía su movimiento? El mismo Leucipo afirma, tal como cita Sambursky, que “a menos que exista un vacío con un ser propio independiente, ‘lo que es’ no puede ser movido, ni tampoco puede ser ‘muchos’, puesto que no hay nada para mantener las cosas separadas”⁷.

No sólo los atomistas tuvieron esta consideración a la nada. Dos siglos después, los estoicos, en la zona norte de Atenas, consideraron que todo el Universo se encontraba encima de un espacio vacío infinito, el gran más allá. Por tanto, el mundo era finito y menor, inferior a la nada que lo contenía. Lo sorprendente es que ni las ideas de los atomistas ni las de los estoicos produjeron un impacto saludable en Occidente. Lo anterior se debe a que la tradición escolástica heredó de Aristóteles las ideas primarias para articular todo un credo religioso centrado en el Ser, dejando a la nada en el olvido. Es por ello que “la imagen aristotélica de la Naturaleza fue extraordinariamente influyente y sus ideas de vacío modelaron la opinión de consenso sobre el tema hasta el Renacimiento”⁸.

Resulta fundamental entender que para los griegos, aun para los filósofos, era complejo aceptar algo que estuviera fuera de forma en su propia cultura. Cabe tomar en cuenta que:

La filosofía y psicología griegas no podían encontrar ningún lugar en su Universo indivisible del Ser para el tipo de hueco que requeriría la realidad de la Nada. Y, por eso, simplemente, no podía ser. No se podía hacer algo de la Nada. Aristóteles definía el vacío como un lugar donde no podía haber ningún cuerpo. Este paso le hubiera permitido emprender muchas exploraciones filosóficas diferentes, trasladándose al Este para contemplar las nociones de no-ser y de nada tan queridas de los pensadores indios. En lugar de esto concluyó que el vacío no podía existir. Todo lugar está ocupado por cosas eternas. No puede haber estado de vaciedad perfecta, privado de ser⁹.

En los diversos abordajes filosóficos es común encontrar algunas temáticas asociadas al vacío. De hecho, el ejercicio de revisión y profundización filosófica se funda en el silencio requerido para la creación y el análisis; igualmente, la duda, entendida como el sostén de la deconstrucción de lo edificado, está anclada en la confianza ante el vacío, aquel que

emerge tras el ejercicio de despojarse de conclusiones prefabricadas o preconcebidas. Pitágoras consideraba que el silencio es la primera piedra del templo de la filosofía. En el arriesgado ejercicio de pensamiento que supone la filosofía, el osado investigador debe confiar en su agitado espíritu para culminar su faena y encontrar la raíz rota de sus propias elaboraciones. Contrario a la postura de escape que el optimismo ofrece, el vacío permite considerar el límite del tiempo, de la vida, de lo que es y no es. El problema del Ser, a cuya contienda no se negó Parménides o Gorgias, fue también familiar a Aristóteles. Del mismo modo, estuvo presente de forma singular en la cosmovisión de la cultura maya y fue muy significativa en la escolástica con la anuencia de varios de los principales pensadores medievales. Hegel aseguró que quien pretenda ser filósofo y no esté dispuesto a introducirse en los problemas que la comprensión de la nada supone habría errado en su tarea. La filosofía debe incluir elementos metafísicos o no lo es, según dictó Eugenio Trías, filósofo español. El vacío es un amigo de la duda y la duda es cercana a la inconformidad, la cual nace del criticismo que es cuna de la emergencia de mejores posibilidades.

3. La nada y su lugar en el mundo del arte

Con Plotino inició un periodo en que el concepto de la nada fue mayormente considerado, el cual abarca desde el neoplatonismo, continúa con Eckhart y prosigue hasta el fin de la escolástica. El filósofo nativo de la ciudad egipcia de Nicópolis, conocido principalmente por sus *Enéadas*, dio un toque peculiar a la consideración de la nada relacionándola con el arte y consideró que estaba asociada con lo más profundo hacia lo que el hombre puede aspirar. La cosmología de Plotino “alcanza un irreductible valor estético cuyo desarrollo lleva no sólo a reconocer que el nexo verdad-libertad está fundado sobre la nada, sino que anima a pensar esta fundación en el seno del arte”¹⁰.

Si a lo Uno se le ve como nada, implicará un modo alterno de ser, de modo que, más que un acto creativo, faculta el ser mismo. Lo Uno propicia indirectamente la creación y su actividad es libre puesto que “su acto no apunta a una determinada cosa, sino que es idéntico a sí mismo, no una dualidad, pues, sino una unidad”¹¹. Nada precede a lo Uno, a nada está vinculado y en ningún sentido es contingente, por lo que puede decirse que, en cierto modo, el Uno es una especie de absoluto.

Posteriormente, a partir de Agustín de Hipona, pasando por Buenaventura y llegando hasta Tomás de Aquino, el tema de la nada fue eludido porque prefirieron centrarse en el ser infinito que denominaron Dios. El tema central fue el Ser absoluto, relegando al

no-ser y, más aún, a la nada. Aunque a la nada se la ha relegado al olvido en algunas culturas y en algunas épocas concretas, en realidad no puede ser negada por completo; los testimonios de la naturaleza en general, así como los de filósofos, poetas y artistas son demasiado evidentes como para no ser vistos.

En el arte islámico, de manera contraria al interés por pautas de vida con las cuales negar cualquier vacío, los musulmanes celebran la nada como una vaciedad que debe ser llenada; no la entienden como un peligro, sino como una oportunidad. Ernst Gombrich, el gran historiador de arte, bautizó este impulso como *horror vacui* y detalló su influencia en la decoración. En el pensamiento medieval y durante la primera parte del Renacimiento, la nada era vista como la antítesis de Dios o como el estado de olvido al que eran arrojados los adversarios y enemigos de Dios. En ese sentido, aceptar “una única creación divina de todo a partir de la nada, era un dogma básico de fe”¹², y lo contrario de eso no era permitido. Por ello, Agustín de Hipona afirmó que la Nada, al ser lo que estaba antes de la obra divina, era contraria a Dios. Es probable que el monje de Hipona no se diera cuenta de que con eso daba mayor importancia a la Nada que a Dios. Al ser cuestionado en ese sentido, propuso que el tiempo fue creado en el mismo instante que Dios creó el Universo y que, por tanto, no había un tiempo antes de lo creado. Lo anterior es una prestidigitación bastante creativa, pero queda una objeción: si el tiempo se inició con la creación, entonces ésta empezó junto al tiempo; ahora bien, si toda creación implica un estado antecedente de no-creación, entonces no podría sostenerse la idea de tal creación sin la existencia de un pasado (en el tiempo) desde el cual se hubiese podido crear lo que en el presente existiese.

Más adelante, Tomás de Aquino se encargó de radicalizar la negación aristotélica de la nada y la entendió como aquello que había sido aniquilado con la acción de Dios. El Aquinate creía también que “si nada absolutamente existía en el pasado, entonces nada podría existir ahora”¹³; tal afirmación conlleva la obligatoriedad de un Creador. Sin embargo, aunque pudo ser necesaria una energía inicial que propició el movimiento de la nada al ser (o a un modo de ser distinto) esto no garantiza la existencia de una voluntad omnipotente y creadora.

Es claro que con las interpretaciones medievales de Aristóteles y la influencia del cristianismo imperialista se creó un desatinado cúmulo de ideas cuya consistencia filosófica fue reducida a un acto de fe. Es así que “como resultado del rechazo por parte de Aristóteles de la idea de que podía existir un vacío separado, sobre la base de que era

lógicamente incoherente, durante la Alta Edad Media se creía casi universalmente que la Naturaleza aborrecía la creación o persistencia de cualquier estado vacío”¹⁴.

Esto incluía, por supuesto, la idea sobre la nada que, por ende, fue negada durante cientos de años, dejando espacio para dar cabida a la idea de Dios. Aún más, Ribas advierte que fue en Occidente donde se inició el movimiento de rechazo a la nada; concretamente, comenta que “el gran foco en que se articula la gran corriente del antivacuismo dominante es la tradición del pensamiento occidental. Durante muchos siglos, la opinión de Aristóteles conforma el *corpus* del saber escolástico, aquel que deberá ser rechazado y sometido para alumbrar la Revolución científica moderna”¹⁵.

A pesar del olvido hacia la nada en el mundo académico, los poetas usualmente han hecho de ella un tema recurrente. Por ejemplo, la intuimos con claridad en el siguiente poema de Dyer: “Nada fue primero y será lo último, pues Nada se mantiene para siempre. Y nada ha escapado a la muerte de modo que no puede ser el viviente más duradero [...]. Nada puede vivir cuando el mundo ha desaparecido, pues todo llegará a Nada”¹⁶.

Del mismo modo podríamos decir que nada es más alto que Dios. Y por ello *algo* lo es. La vacuidad no es la negación del ser pues está en relación con el ser como negación de su presencia; por tanto, el vacío es un vacío de algo, un algo que podría haber estado antes, una ausencia. El vacío es el espacio físico no ocupado por un ser específico, pero no la negación del ser. No siempre se logra asimilar de este modo al vacío; un testimonio de tal desinterés es claro en el cristianismo, que, bajo ciertas perspectivas panteístas, negó la posibilidad del vacío al afirmar que Dios está en todo lugar, olvidando que con tal noción intentaban de llenar un vacío particular.

Asimismo, hay varias nociones sobre la nada en las obras de William Shakespeare, de entre las que destaca la siguiente cita de *Macbeth* en el acto V, escena 5: “La vida es una historia contada por un idiota, llena de ruido y furia, que nada significa”. En el ámbito de la creación artística, el vacío se presenta como la condición sin la cual no es posible expresar aquello a lo que nos conduce la sensibilidad. El artista que realiza su obra poniendo en primer plano al vacío está al servicio del mismo y desde su propia condición de ausencia se conduce a la expresión. Bergson consideró que para que exista el vacío, como principio iniciador del arte, es necesario que exista el recuerdo de lo lleno o, al menos, la expectativa de tal. En ese sentido, el vacío es un impulsor de la creación cuando el artista advierte la desconexión entre lo que está a su alrededor y su propia expectativa; en ese momento se origina en él la necesidad de generar el mundo que no encuentra ahí afuera.

El vacío, entonces, puede entenderse como un espacio mental y representacional al que no es posible plasmar con precisión pero que impulsa a todo lo plasmado. El vacío no es propiamente un elemento a destacar ni un código que deba ser representado, sino que es, propiamente dicho, el facilitador de la obra. En lo que respecta a la literatura, el vacío está presente al inicio y en cada una de las fases creativas; el espacio en blanco de la hoja representa el punto de partida. La distancia entre las letras y las palabras, así como los huecos al final de un punto, suponen una pausa que, en sí misma, forma parte y otorga sentido a toda la obra. El silencio requerido para la expresión representa un baluarte definitivo en la elaboración artística. Un escritor auténtico no escribe para vivir, pero sí vive para escribir. Pensar y no escribir lo que se piensa resulta equivalente a amar y no demostrarlo.

La conciencia del final, o advertir lo ineludible de la propia muerte, es un impulso para la creación. En el ámbito de la danza, todo bailarín sabe que en su movimiento requiere de un espacio desde el cual su ritmo corporal sea posible; la cercanía y lejanía con quien se encuentra en el baile juegan un tercer involucrado en el encuentro móvil de los dos cuerpos. El danzante entiende el ritmo desde la emotividad. La abundancia de propuestas de arte existentes, así como las infinitas posibilidades de intermediación entre la obra y el público, vuelven necesaria la capacidad artística en el espectador que contempla una obra; de no existir tal cualificación, el vacío entre la obra y quien la observa permanece inescrutable. Asimismo, cuando la ausencia de una adecuada red de promoción prolonga indefinidamente el contacto entre el público y la obra del artista, ésta permanece en silencio y el vacío entre ambos mundos permanece eternamente. Por si fuera poco, la conciencia de la nada que el artista experimenta y la aceptación de su absoluta vacuidad futura, son un motivo adicional para materializar la obra. Por ello, la creación es hija de la soledad.

4. La nada y la ciencia

En el siglo XVII proliferaron algunas coincidencias con la idea estoica consistente en que el cosmos finito está rodeado de un vacío infinito y que, además, los atributos de tal vacío coinciden con los atributos de un vacío circundante en este mismo mundo; es decir, un vacío inmutable, continuo e indivisible, más cercano a la idea de la Nada que a la del vacío físico. De hecho, Da Vinci afirmó que “entre las grandes cosas que se encuentran entre nosotros, la existencia de la Nada es la más grande”¹⁷. En su libro *Óptica*, Isaac Newton acreditó a esa misma nada que está en todas partes al relacionarla con la deidad.

De hecho, afirmó que no debemos considerar el mundo como el cuerpo de Dios o sus diversas partes como las partes de Dios pues Él es un ser uniforme, vacío de órganos, miembros o partes, estando en todas partes presente a las cosas mismas. Como vemos, las ideas de Dios y de la Nada han sido y suelen ser opuestas a la vez que similares. Naturalmente no todos estuvieron de acuerdo con Newton y los neo-estóicos, principalmente aquellos que necesitan de representaciones tangibles y antropomórficas para referirse a la deidad o entenderla.

Por su parte, en el s. XVII, Otto von Guericke entendió la Nada mejor que algunos filósofos. Su valoración es comprensible en la siguiente afirmación:

La Nada contiene todas las cosas, es más preciosa que el oro, sin principio ni fin, más alegre que la percepción de la luz munificente, más noble que la sangre de los reyes, comparable a los cielos, más alta que las estrellas, más poderosa que un relámpago, perfecta y bendita en todo. La Nada siempre inspira. Allí donde nada es, cesa la jurisdicción de todos los reyes. La Nada está exenta de daño [...]. La Nada está fuera del mundo, está en todas partes. Se dice que el vacío es Nada y se dice que el espacio imaginario –y el espacio mismo– es Nada¹⁸.

En el terreno de la ciencia, el referido físico alemán fue pionero de los experimentos con bombas de aire para probar el vacío. Son contundentes sus afirmaciones sobre la existencia del vacío fuera del mundo, en el espacio mismo, lo cual coincide con lo propuesto originalmente por los estóicos.

A su vez, Pascal intentó unir las dos concepciones de la nada que hasta el siglo XVII se habían utilizado: la nada abstracta y la nada física asociada al vacío. Centrado en el debate sobre el vacío físico, Pascal evidenció que la separación entre la ciencia y la fe no resultó tan viable para los detractores del vacío, quienes utilizaron argumentos teológicos para rebatirlo, deseando hacerlo parecer hereje para que detuviera sus afirmaciones. La persecución por motivos intelectuales no fue una novedad en ese tiempo. Pocos años antes del nacimiento de Pascal se había realizado un inoportuno y desleal juicio a Giordano Bruno, quien murió quemado en la hoguera en 1600. Los defensores de la fe se enfrentaron a Pascal, quien fue obligado a deslindarse de las implicaciones teológicas que otros observaron en sus afirmaciones sobre el vacío físico.

Posteriormente, la controversia sobre la existencia del vacío físico tomó un canal experimental. Con la intención de demostrarlo, científicos como “Torricelli, Galileo y Boyle utilizaron bombas para extraer el aire de recipientes de cristal para demostrar la

realidad de la presión y mostrar el peso del aire”¹⁹. Más tarde se ideó la existencia de un éter cósmico que explicaba, supuestamente, la imposibilidad del vacío real. En un artículo, publicado en 1881, Michelson afirmó que la hipótesis de un éter estacionario era errónea²⁰; con ello se eliminó al imaginario éter del plano científico y darle su lugar al vacío de masa y energía. Poco después se descubrió que incluso el vacío supone una energía que impregna el universo. Esto orilló a la admisión de la existencia del vacío, a pesar de la inevitabilidad de la energía en el vacío cuántico. Hasta hace pocos años se afirmó que “debe de haber alguna ley sencilla de la Naturaleza, que todavía no hemos encontrado, que restaure el vacío y haga esta energía del vacío igual a cero”²¹. Aunado a ello, actualmente hay evidencias de que tal energía es la que propicia la expansión del Universo y posiblemente su final.

Luego de elaborar la teoría de la relatividad en 1915, Einstein se dedicó a la tarea de comprender el Universo; apoyado en los estudios del científico alemán, Alexander Friedmann advirtió que no sólo las estrellas y los planetas se mueven, sino que el Universo tiene un movimiento expansivo progresivo y que está lejos de ser estático. La energía que impulsa tal expansión es una energía de vacío; de tal modo, éste es “llenado” por una energía que facilita el movimiento cósmico.

Desde este enfoque, no puede hablarse propiamente de espacios vacíos, sino de “estados vacíos o estados fundamentales”²² que poseen energía. Esto llevó a la elaboración del término “vacío cuántico”, el cual puede entenderse como “un mar de compuestos de todas las partículas elementales y sus anti-partículas que aparecen y desaparecen continuamente [...] a partir del vacío cuántico y luego se aniquilarán mutuamente y desaparecerán”²³. Por tanto, según la ciencia cuántica, el vacío está lejos de estar privado de energía. Sin embargo, la imposibilidad de un vacío absoluto en el mundo físico no implica la negación de la nada, puesto que, si bien puede relacionarse a la nada con el vacío físico, la nada también puede vislumbrarse en el plano de lo ontológico y no sólo al de lo físico. Si el vacío de la física cuántica contiene el mínimo de energía disponible, entonces en él existe la posibilidad del cambio y es ahí donde la noción de la nada, como posibilitadora del cambio, sigue teniendo sentido.

No es forzosa la comprobación científica del vacío físico para la comprensión de la nada ontológica que es contraparte de las concepciones culturales que se han atribuido a la deidad. No es necesaria una postura absolutista que intente afirmar a toda costa la existencia del pleno vacío físico desprovisto de energía, lo cual no puede ser sostenido.

Una de las afirmaciones centrales de la física cuántica, consistente en que el Universo no es continuo, no desmiente la existencia de la nada.

De tal modo, el entrelazamiento cuántico es posible debido a la interacción entre el ser y la nada. Por ello, la teoría de la relatividad y la física cuántica no se contraponen a idea de una nada que *es*. De cualquier modo, en suma, no podemos igualar los conceptos de vacío y de nada. El vacío se ha entendido como la región del espacio que no contiene materia; la nada persiste aun sin el espacio mismo del que requiere el supuesto vacío.

5. La nada y su audición en el silencio

En la música, el vacío es la plataforma en la cual se sostienen los sonidos. Muy significativa es la composición 4'33 de John Cage, en la que los miembros de la orquesta permanecen en silencio mientras transcurren los 273 segundos que componen la pieza; ahí el hueco es latente y al mismo tiempo es una obra en sí misma. Tal como afirma, Claude Debussy, compositor francés, la música es el espacio entre las notas.

En el ámbito del pensamiento requerimos de las palabras para darnos a entender (o para desentendernos) con el otro. Pero las palabras son sólo uno de los medios posibles para explicarnos a nosotros mismos la realidad. El lenguaje es una herramienta necesaria para establecer conexiones conceptuales entre dos o más ideas, ineludiblemente. En lo que respecta a la comprensión de algo más profundo, las palabras pueden ser innecesarias, incluso estorbosas.

Esto hace que ciertas experiencias difícilmente puedan ser compartidas, pues sólo el individuo que las experimenta sabe lo que habría detrás de las palabras distorsionantes. Así, las palabras siguen siendo un modo privilegiado para comunicarnos, a la vez que nos incomunicamos a través de ellas.

En lo que refiere a la palabra específica que facilita la escucha o sirve para escucharse a sí mismo, el hombre cuenta con el término “silencio”. Como semejanza en otros rubros se encuentra el espacio estudiado por la física, el color blanco en el mundo visual y el cero en lo que refiere a lo contable; a cada uno de esos aspectos se los puede asociar con la nada. Ahora conviene referirme al silencio como la nada o ausencia de sonidos que posibilita que lo audible sea audible y que cualquier tono escuchable tenga su oyente.

El silencio es la mejor manera en que se nombra lo innombrable, una nada que no tiene nombre y que puede referirse como un espacio no auditivo. Poner cualquier nombre supone la objetivación de lo nombrado, la cosificación de aquello que podemos abarcar al menos con un sonido; pero la nada es inabarcable incluso en lo que respecta a su nombre. De tal modo, debemos reconocer que la nominación de “nada” es también erróneo al convertirla en una manera de llamarla. Se trata de una palabra inadecuada, pero es necesaria para establecer aquello a lo que nos referimos cuando la usamos. De no ser así, sería inconcebible ubicar en qué momento se está hablando de eso que ahora llamamos nada. Por tanto, la nada no es la nada, no es el modo de nombrarla, no tiene nombre, al menos no uno conocido o expresable en las formas humanas; por ende, el silencio, quizás el gran Silencio, ése que es también inconcebible, sea la mejor manera de rendir tributo a *esa* nada a la que intentamos referir.

Cuando se logra “hacer silencio”, adoptamos la actitud de no corromper el silencio con nuestra perturbable voz. El silencio es el modo en el que los místicos encontraban respuestas. Con esto me refiero a la usual expresión de “escuchar a Dios en el silencio”. Muy propio es preguntarse si en ese silencio se escucha a *alguien* o si más bien se percibe la propia voz apesadumbrada en algún rincón de nuestro propio interior. ¿Cómo saber que se escucha a alguien-algo que no somos nosotros? La respuesta podría ser simple: cuando suponemos que lo escuchado en el silencio nos lo ha dicho alguien omnípotente, únicamente mostramos nuestro deseo desesperado de Algo-Alguien mayor. No hay voces en el silencio, hay el silencio mismo, el eco del gran Silencio que habla al no hablar, que se expresa sin voz, que se hace escuchar sin sonido alguno. Posterior al silencio, cuando regresamos de un estado de concentración, terminamos por poner palabras a lo que hemos entendido; sin embargo, en caso de que así suceda, cualquier símbolo será nuestra construcción distorsionante del silencio. El hombre otorga palabras a lo innombrable y con ello logra nombrarlo mal. Sólo se oye el silencio no oyendo y cada individuo tiene una manera particular de no oír.

El silencio ha sido metaforizado como el modo de no expresión de algo; en ese caso, el símbolo no es idéntico al gran Silencio al que aludimos aquí, sino que corresponde a la manera en que se interpreta humanamente el silencio, muchas veces como ausencia de voces que debieran hacerse oír. Por su parte, el gran Silencio está más reconocido en el Oriente y representa un espacio de meditación que no ayuda a escuchar la voluntad de un Gran Parlante, sino a silenciar las voces personales y a adentrarse en el espectro máximo del silencio mismo.

El silencio rodea los sonidos, lo podemos ubicar en el espacio y en nuestro mundo; el silencio prevalece detrás de los sonidos y es lo que queda cuando los sonidos se van. El silencio es el fondo que siempre se encuentra presente, alterado o no considerado, nunca perturbado pero sí velado. El gran Silencio está en el silencio detrás de nuestros ruidos, del mismo modo que la Nada sujeta a la nada que está sobre y debajo del ser, a la vez que se mantiene cuando el ser ya no es. Los sonidos son emitidos por el ser, no por la nada; la nada irradia el silencio que promueve la existencia del sonido, así como en la nada se contiene el ser.

No hay conciencia del hombre si no hay espacios de silencio, de acallamiento. El hombre contemporáneo no sólo debe de entender el valor del silencio, sino encontrar el sentido de representar el silencio consigo mismo como una forma de representar interiormente la absoluta forma de perfección que la nada es. El gran Silencio es el Parlante tras el silencio hecho.

El silencio no sólo nos ayuda para el entendimiento de lo que somos, sino que también ofrece la alternativa de contactar al otro sin distorsionarlo con palabras. Disfrutar el silencio es regocijarse en la posibilidad de todo lo decible aún no dicho, de todo lo que está por manifestarse y que aún no se expresa. Puede contemplarse al otro desde el silencio, pero antes hay que callar las voces sobre el otro; el otro es más que las voces que le dirigimos. Observar a otro en el silencio es permitirle ser sin nombrarlo. Para escuchar el silencio, igual que para contemplar la Nada, antes es necesario liberarse de la cárcel del ser.

Por ello, hemos de romper las cadenas de nuestras percepciones tangibles. Si bien el pensamiento occidental se encuentra cimentado en los hallazgos de la filosofía griega, tan negadora de la nada como enaltecedora del ser, corresponde reiterar, tal como lo han hecho algunos artistas y científicos, el sentido de la consideración de la nada. Quizá sólo así escuchemos el silencio parlante.

Conclusión

La nada ha estado presente en las manifestaciones artísticas, como aquello que no se posee pero se desea expresar o aquello que se vive y se exterioriza a través de una obra. La ciencia ha incursionado históricamente en el ámbito de la nada al tratar de estudiarla como vacío; no obstante, en la actualidad puede abordarse desde diferentes posibilidades vinculadas a la realidad cuántica y a las interesantes vetas de exploración que conciernen al espacio, como los agujeros negros, la materia oscura, la energía oscura o cuestiones

similares. De tal modo, la negación de la nada está realmente lejana de tener sentido, a menos que nuestra expectativa y percepción sean tan pequeñas como para admitirlo así.

Notas

-
- ¹ Barrow, John. *El libro de la nada*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 68.
- ² Volpi, Franco. *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos, 2005, p. 16.
- ³ Calvo, Tomás. *Pensar desde la nada*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 189.
- ⁴ Sófocles. Edipo en Colono, en *Tragedias*. Madrid: Gredos, 2006, p. 447.
- ⁵ Givone, Sergio. *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1995, p. 64.
- ⁶ Barrow, *op. cit.*, p. 67.
- ⁷ Sambursky, Samuel. *The Physical World of the Greeks*. Londres: Routledge, 1987, p. 108.
- ⁸ Barrow, *op. cit.*, p. 75.
- ⁹ *Ibid.*, p. 68.
- ¹⁰ Givone, *op. cit.*, p. 79.
- ¹¹ Plotino, *Enéadas*. Madrid: Aguilar, 1963, VI, 8, 20.
- ¹² Barrow, *op. cit.*, p. 79.
- ¹³ *Ibid.*, p. 81.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 83.
- ¹⁵ Ribas, Albert. *Biografía del vacío*. Barcelona: Sunya, 2008, p. 9.
- ¹⁶ Dyer citado por Barrow, *op. cit.*, p. 90.
- ¹⁷ Da Vinci citado por MacCurdy, Edward. *The Notebooks of Da Vinci*. Londres: Reprint Society, 1954, p. 61.
- ¹⁸ Barrow, *op. cit.*, p. 63.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 22.
- ²⁰ *Ibid.*, pp. 137-144.
- ²¹ *Ibid.*, p. 23.
- ²² *Ibid.*, p. 212.
- ²³ *Ibid.*, p. 227.

**Líneas de fuga en la obra de arte:
lo indeterminado, la ausencia, el vacío
Vanishing lines in the artwork:
the indeterminate, the absence, the void**

Óscar del Castillo Sánchez
Universidad Politécnica de Madrid

Resumen: En la vivencia subjetiva de lo real puede distinguirse entre un momento de presencia o determinación y uno de ausencia o indeterminación. Diversas modalidades artísticas dan prioridad a uno u otro: unas se apoyan más en lo actual, lo material, lo presente; otras dan más valor a la actividad imaginaria del sujeto ante la obra, cuya materialidad actúa como mero acicate de ese imaginar. El énfasis en lo objetivo o lo subjetivo tiene claras implicaciones políticas, pues, como se argumentará, el arte de la presencia resulta en último término afín a una economía de consumo y de crecimiento continuado. Lo insostenible de este crecimiento en un planeta de recursos finitos permite augurar un porvenir de economías en recesión. El paso hacia semejante escenario resultará menos traumático desde actitudes que cuestionen la importancia de los objetos y aprendan a valorar lo inmaterial. La obra del vacío nos inicia en un imaginar que contempla y disfruta la realidad de un modo nuevo, más allá de las quimeras del consumo.

Palabras clave: Presencia, ausencia, imaginario, consumismo, decrecimiento.

Abstract: In the subjective experience of the real, a moment of presence or determination can be distinguished from one of absence or indeterminacy. Various artistic modalities give priority to one or the other: some rely more on the actual, the material, the present; others give more value to the imaginary activity of the subject before the artwork, which materiality acts as a mere spur of that imagining. The emphasis on the objective or the subjective has clear political implications, since, as will be argued, the art of presence is ultimately related to an economy of consumption and continued growth. The unsustainability of this growth on a planet of finite resources allows auguring a future of economies in recession. The step towards such a scenario will be less traumatic from attitudes that question the importance of objects and learn to value the immaterial. The artwork of the void initiates us in an imagining that contemplates and enjoys reality in a new way, beyond the chimeras of consumption.

Keywords: Presence, absence, imaginary, consumerism, degrowth.

Lo determinado y lo indeterminado

En virtud de la mezcla de componentes perceptivos e imaginativos que admite y por lo regular tiene el contenido intuitivo de una percepción, podemos hacer otra distinción, según la cual el contenido perceptivo se descompone en el *contenido perceptivo puro* y un *contenido imaginativo complementario* [...] En toda intuición pura, si son p_p e i_p los pesos de sus componentes perceptivos e imaginativos puros [...] cuando $i_p=0$, esto es, cuando la intuición pura está libre de todo contenido imaginativo, se llama *percepción pura* [...] Si la inversa, $p_p=0$, la intuición se llama *imaginación pura*¹.

En cualquier experiencia subjetiva de lo real pueden distinguirse dos componentes complementarios. De un lado, un momento de *presencia*, con arreglo al cual el observador tiene una intuición inmediata, clara, sin ambigüedades, de lo que tiene ante sí. Lo que el objeto ofrece a la percepción, lo que el objeto *presenta*, la conciencia lo aprehende de modo intuitivo, in-mediato, de manera *clara y distinta*. De otro lado, encontramos un momento de *ausencia* que no deriva de lo ofrecido por la entidad contemplada, sino que se compone de aquellos ingredientes imaginarios que, suscitados por el encuentro con el objeto, la psique incorpora sintéticamente a su percepción. Se trata de dos momentos que se dan indisolublemente entrelazados, y que sólo el análisis puede distinguir en el continuo de la experiencia sensible.

Estos componentes intervienen en cada vivencia en distintas proporciones. Cuando contemplamos un objeto bien conocido, de formas netamente determinadas y/o de escasa significación cultural, como puede ser un objeto utilitario, atendemos sobre todo a lo presente del objeto. Su condición ordinaria, su relativa neutralidad, no convocan mayores elementos subjetivos en su percepción. El ente se reconoce con nitidez, no plantea dudas acerca de su complejión material o de su uso, ni mueve a divagaciones de ninguna clase –aunque esto depende mucho, claro está, del observador y de la circunstancia. En otros casos encontramos una proporción inversa: frente a objetos de identidad dudosa, que quizás no hemos contemplado nunca antes, objetos de significación equívoca o dotados de un simbolismo intenso, los componentes imaginarios de la experiencia, lo que la psique del observador añade a la “pura percepción”² e identificación del objeto –lo ausente, en definitiva- tiene en la experiencia un peso muy superior al de esas percepciones e identificaciones. Presencia y ausencia se dan en distinto grado en la percepción objetual, sin que por otra parte quepa encontrar presencias o ausencias puras. Jacques Derrida ha insistido en la imposibilidad del

presente absoluto³: experimentamos lo actual como constitutivamente amalgamado con lo imaginario, pues la realidad, tal como nos es dado captarla, es siempre una elaboración subjetiva, nunca determinada del todo por los estímulos que excitan los órganos sensoriales. La percepción del objeto no es nunca una presencia plena, pues ya su identificación, por inequívoca e inmediata que parezca, es un acto ideal que da un nombre a la cosa indiferente, que asigna al objeto una cualidad ideal de la que carece por sí solo. En cuanto a la experiencia de lo puro-ausente, sí podríamos encontrar actos puro-mentales sin relación con lo actual, si bien cualquier acto imaginario se apoya siempre, en último término, en la memoria, es decir, en lo ausente traído al presente, en presencias pretéritas evocadas. La presencia y la ausencia completas son ideas-límite que no se refieren a nada que podamos encontrar en estado puro en la percepción real, pero que permitirán comprender mejor ciertos aspectos de nuestra experiencia sensible.

Los ejemplos mencionados al caracterizar la presencia y la ausencia dejan suponer que la proporción en que ambas se dan al percibir un objeto particular depende, en buena medida, de la contextura física del objeto. Ciertas entidades propician una aprehensión en que lo presente domina sobre lo ausente, y otras ocasionan percepciones de signo contrario. En este respecto, pueden relacionarse las ideas de presencia/ausencia con las de determinación/indeterminación. Los objetos bien determinados, aquellos cuyos caracteres aparecen definidos con claridad para el observador, evocarían en su percepción un caudal subjetivo menor que los objetos poco determinados, aquellos en los que el ojo apenas ve nada con nitidez, en los que la reflexión y la imaginación han de conjeturar lo que el objeto no proporciona en orden a resolver sus ambigüedades. Cuanto menos ofrezca el ente a la conciencia, más tendrá que aportar esta para constituir su imagen mental, más ingredientes subjetivos –predicados, recuerdos, fantasías- entrarán en su constitución. Esta no es una regla absoluta, empero: un objeto cotidiano puede desencadenar ensoñaciones poéticas insospechadas, y la obra de arte más sugeridora puede dejarnos fríos, según el momento; además, los significados cultural o personalmente atribuidos a las cosas tienen una gran incidencia en las imaginaciones que estas suscitan; pero la posible correspondencia, por relativa que sea, entre las indeterminaciones del objeto y la actividad mental que trata de colmatarlas, parece un punto de partida adecuado para las reflexiones que siguen.

La obra de arte de la presencia plena y la obra del vacío

Si consideramos el asunto en relación con la obra de arte, encontramos un paralelo entre esta idea de ausencia y la apertura hermenéutica que caracteriza a la fruición del objeto artístico. Cualquier obra, en cuanto tal, da origen a una infinitud de interpretaciones que en su pluralidad han de ser necesariamente parciales. Esta pluralidad implica incompletitud: cada lectura deja de considerar, de tener conciencia, de *presentificarse*, ciertos aspectos del objeto para atender a otros. Y aquellas presencias que la obra de arte ofrece son, además, de tal índole que invitan al observador a reflexionar y a imaginar acerca de lo contemplado en mucha mayor medida –en principio- que las del objeto ordinario, lo que aleja su aprehensión aún más de lo presente. La contingencia y la cualidad imaginaria de la interpretación de la obra hacen de ella algo tentativo, provisional, abierto -indeterminado. La lectura del objeto se ve atravesada por la ausencia y el vacío.

Diferentes formas de arte se distinguen por proporciones particulares entre lo determinado y lo indeterminado. La pintura o la escultura miméticas exhiben un grado de determinación mayor que la obra minimalista. Cualquier obra de arte cuenta, según Umberto Eco, con una “apertura de primer grado”⁴, de manera que la indeterminación y la ausencia, y, por ende, lo imaginario, forman siempre una parte significativa de su experiencia, de ordinario más significativa que en el objeto común. Pero, como observa el autor italiano, la obra contemporánea se plantea a menudo como una obra deliberadamente *abierta*, cuya indeterminación invita al observador a imaginar y a reflexionar de un modo mucho más intenso que ante la obra de arte “cerrada” tradicional. A su vez, esta se caracteriza por una dosis mayor de lo determinado frente a su opuesto. La obra unitaria es siempre, en cuanto obra de arte, motivo de una interpretación más o menos abierta, pero las estrategias artísticas contemporáneas se proponen abrir la exégesis al máximo. Podemos entonces reformular el binomio presencia-determinación / ausencia-indeterminación con respecto al grado de apertura de la obra, es decir, con respecto a su grado de orden interno, a lo cumplido de su unidad formal.

La forma unitaria y conclusa está integrada por unos elementos definidos con nitidez, identificables sin confusión, ligados entre sí mediante relaciones precisas y legibles. En el límite, en el caso ideal de una unidad perfecta, la lección del objeto no plantea incertidumbre alguna: el observador reconoce de modo inmediato e inambiguo las partes y las conexiones entre ellas. Su interpretación no reclama actividad reflexiva o imaginante alguna. No hay vacíos que el receptor deba resolver con aportaciones propias. Ante estos objetos, se espera del observador más que lea y que reconozca, y menos que reflexione o que imagine. Idealmente, la obra se *presenta* toda, con presencia plena;

muestra un cuerpo bien trabado, sin fisuras, un orden de relaciones necesarias entre sus elementos, compuesto según una lógica estricta, evidente, indiscutible –pues la duda sería una forma de indeterminación, de ausencia. Hay continuidad perfecta entre sus partes, aun dentro de las variaciones de que estas sean motivo –pues, de nuevo, la discontinuidad introduciría una forma de ausencia que apelaría a la reflexión/imaginación para ser resuelta. Unidad densa, completa, sin resquicios, sin fisuras, sin vacíos- unidad por otro lado imposible de alcanzar en la obra de arte efectiva, como ya advirtió Theodor W. Adorno:

Ninguna obra de arte tiene unidad perfecta: cada una ha de *fingirla*, por lo que colisiona consigo misma [...] Todo análisis serio descubre *ficciones* en la unidad estética, ya sea que las partes no se someten voluntariamente a la unidad que se les dicta, ya sea que los momentos están pensados para la unidad, por lo que no son verdaderos momentos⁵.

El observador queda aquí relegado a una lectura pasiva, sin lugar para su subjetividad. La obra de la presencia plena reclama un deambular del ojo confinado en la lectura de sus componentes. La conciencia descifra partes, nexos, correspondencias, configuraciones, la mirada recorre la forma de elemento en elemento, recluida en el recinto acotado de su textura. No hay aquí grieta que deje infiltrarse a lo imaginario. Red tupida, permite una circulación cerrada dentro de la cadena de enunciados que propone, sin lugar para nada exterior. La obra de la presencia plena retiene la mirada en lo presente, e inhibe la digresión imaginaria, disuade del extravío divagador. Mantiene la conciencia absorta en lo externo a sí, atrapada en el sistema de reenvíos internos de la forma. Atenta a sus rasgos, que no dejan lugar a la divagación, la conciencia discurre por los senderos que la forma predetermina para su lectura. Ante la presencia plena, valoramos lo tangible y palpable, lo presente, la conciencia volcada sobre el objeto, olvidada de sí, experiencia de percepción “pasiva” que no deja nada que desear. Presente eterno o temporalidad cíclica sin acontecer que la perturbe, reclama un espectador que acepte que se le dé todo hecho, que se limite a apreciar lo que se le propone. No plantea reto alguno: la reconocibilidad inmediata e inambigua necesaria para una presencia plena –pues cualquier defecto de aquella entrañaría indeterminación, ausencia, vacío- supone que la obra no ha de mostrar nada que el receptor no conozca ya de antemano. Presencia plena equivale en el límite a previsibilidad total, confirmación de lo ya sabido, supresión del acontecimiento. Consolida el lugar común, lo habitual, lo acostumbrado y reglamentario. Disuade pues de pensar realidades otras, encubre incluso esa posibilidad.

En lugar de un sistema compacto, la obra abierta o del *vacío* ofrece una materia rarefacta, un cúmulo de elementos tenuemente enlazados, de identidad confusa o imposibles de identificar sin equívoco. El observador ha de apoyarse en lo poco que la obra le *presenta* para tratar de elaborar una exégesis nunca conclusiva, sólo una de las posibles a las que lo dado por la obra se presta. Lo poco que el objeto ofrece incita a imaginar y a pensar acerca de su sentido, a *inventar* ese sentido. Si el observador quiere obtener algo del objeto, ha de construir activamente su imagen, por sus propios medios, a partir de lo que el objeto le brinda. Lo esencial de su disfrute se halla en la actividad mental desplegada, en lo inmanente, y no en el objeto, en lo exterior a la conciencia. La experiencia de la obra del vacío tiene lugar sobre todo en el campo de lo mental, es fruición de lo imaginario, de lo que la mente hace a partir del objeto, y no del objeto en sí, mero catalizador de un imaginar que es el designio último de la obra. El receptor actúa aquí como un verdadero artista, llamado a una creación por propio derecho, inmerso en un movimiento alegórico inacabable, en una producción sin fin de enunciados, imágenes y afectos, una producción diseminante que no trata de alcanzar un sentido último y concluso, una labor imaginadora siempre abierta. No hay aquí sendas definidas. El observador ha de encontrar su propio modo de contemplar el objeto. Apenas hay en este nada que le sujete a itinerario lector alguno. Lo indeterminado desafía: cuanto más indeterminada la obra, menos aprehensible desde los esquemas habituales, desde lo conocido. Este arte anima a pensar al margen de lo existente, y en consecuencia, a cuestionarlo; convoca de ese modo la novedad, el acontecimiento, desencadena la epifanía; emplaza al observador a abandonar sus hábitos cognitivos, a desprenderse de las rutinas de su pensar. Cuanto de reconocimiento hay en su lectura, se justifica como apoyo momentáneo para abandonar lo establecido. La obra impulsa el pensamiento en direcciones insospechadas, inaccesibles desde las actitudes comunes. Reclama trascender lo dado por medio de la imaginación. Actitud reflexionante, potencialmente crítica, su praxis estimula un pensamiento cuestionador que no da nada por sentado. En último término, la obra de la presencia plena y la del vacío propician actitudes *vitales* bien distintas. Aquella propone una recepción pasiva que acoge sin cuestionar, una vivencia que se agota en la lectura del objeto; esta suscita ejercicios imaginantes que trascienden lo inmediato, para los que la obra es apenas el pretexto para abandonar los esquemas recibidos, los saberes reglados, e inventar el modo en que aprehender el objeto.

Sentido político de la presencia/ausencia en la obra de arte

La pasividad en que la presencia plena recluye al observador se parece demasiado a la inmovilidad a que la racionalización total de la vida cotidiana condena hoy al individuo. En la sociedad de la institucionalización plena⁶ no hay lugar para la iniciativa personal: los deseos, las apetencias, las actividades, sólo admiten desarrollarse según cauces predispuestos. La obra de la presencia se alinea con todo ello: exige una mirada que *prefigura* la actitud que se espera del individuo integrado. Además, la obra de la presencia plena refuerza la creencia en una realidad sustancial en la medida en que equipara la experiencia subjetiva de la obra con la contextura formal de esta, en la medida en que trata de reducir la primera a mera reacción ante la segunda. Responde a planteamientos que consideran que la vivencia depende estrechamente de lo material, y encubre así el hecho de que nuestra imagen de la realidad es una construcción psíquica, no estrictamente determinada por la materia, algo que por tanto podemos cuestionar y modificar, nada inmutable que debamos aceptar sin más. La obra del vacío, por el contrario, anima a una actitud tentativa e indagadora que rechaza aplicar las ideas recibidas sin cuestionarlas, que rehúsa alcanzar juicios definitivos; que rechaza, pues, que la realidad sea algo reificado, definitivamente constituido, en vez de encontrarse en construcción perpetua. La obra del vacío promueve destrezas imaginantes y alienta a practicarlas en la vida cotidiana, y, por ende, a cultivar una percepción intensificada de lo real, de pronto investido de unas cualidades sensibles enaltecedas. El ejercicio del arte dota al artífice de una mirada nueva que transfigura la realidad:

Escribir poesía es para mí una manera de entender y de considerar la vida, de acercarme a ella y de confundirme con su sustancia; un ser y un estar. Y un destino hermoso como pocos [...] Percibo las cosas del mundo a través de la poesía [...] La poesía vivida con autenticidad (tanto por el poeta como por el buen lector) proporciona a la existencia una intensidad excepcional y la limpia de banalidades. Vivimos en gran medida nuestra cotidianidad sin advertir que vivimos; hay mucho ruido que nos distrae, mucha intrascendencia que nos dispersa. La poesía nos acerca a la vida en su sentido más hondo, depara al hombre conciencia del mundo, de su persona y de todo el tiempo de su vivir. ⁷

Algo que puede igualmente decirse de la obra del vacío, iniciadora en un imaginar que adscribe afectos, reflexiones e imágenes, recordadas o fantaseadas, a la mera presencia, la cual se recibe entonces de un modo por completo diferente, una realidad intensificada.

Y sin embargo, esta actitud imaginante relativiza también el objeto al dar mayor importancia a lo imaginario, y desliga el disfrute con respecto de lo actual. Pues, en realidad, no hay tal cosa como un placer derivado del objeto: el placer que este

proporcione será siempre el de la actividad imaginaria desplegada ante él, nunca extraído de su mera presencia. No es el objeto lo que satisface, es su aprehensión subjetiva lo que infunde gozo: “el placer demanda una relación con uno mismo –nada me produce placer si no me plazco a mí mismo en sentir placer con ello”, escribió Jean-Luc Nancy⁸. Se disfruta del disfrute, de la constitución del disfrute, y no de una sensación placentera de por sí, de un estímulo objetivo cuyas cualidades concretas suscitaran de modo necesario una reacción subjetiva particular. Incluso el realista más intransigente, cuando se complace, se complace en lo imaginario, siquiera en un imaginar quizá más apegado a lo real.

Pero no todo es tan sencillo

Con arreglo a lo dicho hasta ahora, parece haber una oposición y exterioridad completas entre lo determinado y lo indeterminado, según las cuales aquel cobra un valor negativo sin matices, y este uno por completo positivo. Evidentemente, esto es una simplificación. Así como la obra del vacío da prioridad al elemento imaginario y propicia con ello que adoptemos en la vida cotidiana actitudes que cuestionen el estado de cosas, o que percibamos la realidad de un modo nuevo, este cultivo de lo imaginario puede colaborar en otros aspectos con el sistema de la hipermordernidad. Como ha afirmado entre otros muchos Bernard Maris, vivimos en sociedades cuya economía requiere para funcionar de una creación de falsas necesidades que garantice el consumo continuado de mercancías⁹. Ya no basta con consumir lo imprescindible para vivir con dignidad. El sistema productivo necesita de un crecimiento perpetuo para reproducirse, y para ello ha de persuadir a los ciudadanos de que compren cada vez más cosas. Como las necesidades necesarias son pocas y se satisfacen con cierta facilidad, hace falta generar necesidades innecesarias, lo que se consigue por medio de un *imaginario* que incita a consumir lo superfluo. Para imponer semejantes ideas, hace falta que inundar el medio social con una cultura completa acorde con tales propósitos, y tratar así de que las gentes acepten como algo natural que no hay felicidad ajena a la mercancía. Semejante imaginario niega la razón común más obvia: niega las cualidades de la *convivialidad* – Illich-, o las satisfacciones del logro personal, de lo hecho por uno mismo, y las trueca por la mustia y muy efímera “alegría” del comprador:

El hiper-consumismo del individuo contemporáneo, que se ha convertido en un “turbo-consumidor”, conduce a una felicidad dañada o paradójica [...] Nunca antes han estado los seres humanos en tal estado de abandono. La industria de los “bienes de consolación” trata en vano de compensar por ello¹⁰.

El objeto que era prestigioso en el espectáculo se vuelve vulgar desde el momento en que entra en casa de éste consumidor, al tiempo que en la de todos los demás. Revela demasiado tarde su pobreza esencial, que asimila naturalmente de la miseria de su producción. Pero ya es otro objeto el que lleva la justificación del sistema y exige ser reconocido¹¹.

Y, sin embargo, la mercancía misma es un ente imaginario: “el consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real”, dijo Guy Debord¹². La ideología confiere a los objetos un aura de valores simbólicos que constituyen el verdadero fin del consumo; el objeto:

Tiene una doble realidad [...]: sensible y simbólica, práctica e imaginaria [...] En él todo es sueño y simbolismo [...] Al uso práctico se superpone el *consumo de signos*. El objeto se hace mágico. Entra en el sueño. El discurso en torno a él se nutre de retórica y envuelve a lo imaginario [...] Signo del consumo y consumo de signos, signo de felicidad y felicidad por medio de los signos¹³.

De la mercancía se consume antes su aureola imaginaria, el despliegue imaginario que suscita, que su posible utilidad. La mercancía se disfruta como una ocasión para ensayar, para una fruición de orden estético en que lo esencial acontece en el ámbito de lo imaginario, mientras que la utilidad del objeto deviene marginal. Se trata, pues, de una fruición cercana a la que experimentamos ante la obra del vacío. Parece entonces que esta forma artística, lejos de combatir la cultura del consumo, resulta funcional a ella, puesto que inicia al receptor en el disfrute de mercancías imaginarias, en el consumo de lo intangible. Y una colectividad predisposta hacia lo imaginario, ansiosa de hacer suyos los espejismos fabricados por la maquinaria propagandística, no puede estar más acorde con los fines de la producción.

Ante este panorama, nada hay quizás más saludable que un buen baño de realidad, que volver a tomar contacto con lo tangible, que esa adhesión a lo real que, como se ha referido, la obra de la presencia plena favorece. Metáfora de lo real y lo material, la obra de la presencia propicia el retorno a una sana razón que rehúye las conminaciones al consumo de lo innecesario y anima a valorar lo cercano, a reconciliarnos con lo obvio, lo inmediato, lo existente.

¿Entonces? Presencia plena y vacío, determinación e indeterminación, no podemos concluir que uno u otro favorezcan o dificulten el imaginario consumista. No hay relación directa entre las formas y el modo en que las contemplamos y las incorporamos a nuestro

acervo vital, pues todo depende de la perspectiva particular desde la que recibimos la obra.

Imaginarios alternativos

Cuando comparamos los valores considerados como tradicionalmente europeos con los de otras culturas, resalta el hecho de que la mayor o menor importancia dada a lo tangible frente a lo mental tiene serias consecuencias. Esta comparación permite pues resolver la aparente equivalencia ética entre el privilegio de lo real y el de lo imaginario. En Europa se ha buscado siempre la respuesta a los problemas del hombre en lo objetivo, se ha tratado de resolver cada carencia humana mediante un objeto: a cada necesidad, su *gadget*. El resultado de esta actitud ha sido la proliferación de las cosas, el advenimiento de un mundo de objetos sin los cuales el hombre parece incapaz de desenvolverse; una actitud que es también responsable de una tecnología más avanzada que la de cualquier otra civilización, actual o pretérita. En cambio, tradiciones como la hindú o la japonesa han encontrado la solución a sus dificultades en el ámbito espiritual, las han resuelto no transformando la realidad física, sino actuando sobre la vivencia que el individuo tiene de ella. En lugar de una tecnología avanzada, de un sistema de objetos a los que confiar el bienestar, Oriente ha procurado ese bienestar por medio de prácticas mentales – imaginarias- que transforman la vivencia. De ahí que Nietzsche constatase la superioridad espiritual de algunas culturas orientales con respecto de Occidente:

Cualquiera que fuese el grado de progreso alcanzado por Europa en otros campos [...] no ha llegado todavía a la ingenuidad liberal de los antiguos brahmanes, lo que demuestra que en la India de hace cuatro mil años se reflexionaba más y se transmitía en mayor grado a los descendientes la afición a reflexionar que hoy en día [...] ¡Qué lejos está Europa aún de alcanzar ese grado de cultura! ¹⁴

La actitud oriental resulta en último término más sabia y más acorde con el ser de la conciencia, pues que, como se ha referido, la aprehensión de lo real es siempre un acto imaginario. De ahí que, por muchas cosas que acumulemos a nuestro alrededor, por sofisticada que se vuelva la tecnología, nada de ello nos hará más felices si no lo aprehendemos de un modo adecuado, y no disfrutaremos de ello si no constituimos adecuadamente una vivencia gozosa de lo presente. La psique adjudica a lo real un tono emotivo particular que no dimana de lo contemplado, sino del propio sujeto. Lo trascendente no satisface nunca por sí mismo, lo que place es el acto de aprehenderlo, la Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 20, julio de 2020. ISSN 1697- 8072

vivencia subjetiva que nos hacemos de ello. Por eso, la persona necesita de una *cultura*, de un entramado conceptual y afectivo desde el que constituir la vivencia, necesita de un imaginario desde el que aprehender el objeto. El saber oriental enseña a cultivar ese imaginario, a dar forma al modo en que aprehendemos/constituimos el mundo. Pues podemos dar forma a la vivencia subjetiva dentro de ciertos márgenes, y no hay un modo único ni inalterable de percibir la realidad. Por el contrario, para el occidental, centrado en lo objetivo, parece como si lo real se percibiese de una manera espontánea, determinada por los caracteres del objeto o por la “naturaleza” del aparato perceptivo, y que en consecuencia fuera algo que no admite variación.

Pero resulta mucho más arduo transformar la realidad por medio de la imaginación que el percibir “pasivo” a la europea, pues precisa sobreponerse a lo inmediato y hacer un esfuerzo por recibirla de una manera otra, exige de la mente la actitud y el saber de un percibir activo que estetice lo que no es quizá de por sí estético. Como observa Yuriko Saito, “lo esencial de lo estético [...] consiste antes en los caracteres de nuestra experiencia que en los de los objetos”¹⁵; de ahí que, “con algún esfuerzo y práctica, seremos sin duda capaces de encontrar valores estéticos positivos en cosas y cualidades que son usualmente considerados como estéticamente negativos”¹⁶. Esta no es, como afirma Saito, una actitud espontánea, sino que requiere adquirir hábitos perceptuales concretos. Según esta autora, la tradición japonesa anima a apreciar lo incómodo, lo negativo, lo desagradable. Podemos aprender a estimar el calor en verano y el frío del invierno más allá de su incomodidad, y contemplarlos como fenómenos esenciales y propios de la naturaleza¹⁷. Pero “la celebración de la irregularidad, la imperfección, la incompletitud y la insuficiencia por la estética [tradicional japonesa] del *wabi* [...] semejante gusto es contrario a lo natural; ha de ser cultivado”¹⁸. En sus niveles supremos, esta clase de actitudes necesitan de años de práctica, exigen a veces de condiciones extremadas de ayuno y de aislamiento para conseguir el dominio de lo mental sobre lo presente y alcanzar los estados de conciencia perseguidos –la disolución completa de lo real, la contemplación del vacío, como en las prácticas budistas cimeras. De ahí que, cuando el “progreso” y los “bienes” de consumo llegan a otras culturas, estas abandonen con frecuencia tales disciplinas y adopten el modo occidental de vivir¹⁹.

Pero la facilidad de lo inmediato tiene un precio. El gusto de Occidente por los objetos ha dado lugar a una forma económica que requiere de un crecimiento continuo para perpetuarse, lo que a su vez ha provocado un deterioro ambiental que amenaza la supervivencia de la especie²⁰. Como han señalado los teóricos del *decrecimiento*, en el futuro no resultará viable ni siquiera eso que hoy se llama “crecimiento insostenible”,

verdadero oxímoron que encubre la imposibilidad de un crecimiento ilimitado en un planeta de recursos finitos²¹. Según estos teóricos, nos aguarda un porvenir de economías en recesión inevitable. Podemos elegir entonces entre un decrecimiento ordenado, conscientemente dirigido, o llegar hasta la catástrofe ecológica que force el colapso de las actividades. La primera opción precisa de lo que Latouche llama “descolonización del imaginario”²², exige abandonar cuanto antes el imaginario consumista, justificación única del sistema²³. “Hemos de reemplazar el ideal del depredador por el del jardinero”, ha afirmado este autor²⁴. Nada se opone a ello: está en manos de cada cual desprenderte de las creencias y valores proclamados por la industria de la cultura, de deshacerse también de valores tradicionales en Occidente como la ética del trabajo, la competitividad o el prestigio derivado de las posesiones –valores todos ellos ligados a la ideología del consumo- y hacerse un imaginario desde el que rechazar la falsa felicidad de la mercancía y desde el que disfrutar del propio imaginar y reflexionar, desde el que iniciarse en una mirada nueva sobre el mundo como la que los poetas logran en el ejercicio de la poesía. La experiencia del arte ofrece a menudo el modelo para otras experiencias estéticas²⁵: en este sentido, la obra de la negatividad puede tener una importancia política crucial.

Conclusión

La obra del vacío, arte que da más importancia a lo imaginario que a lo objetual, invita a valorar lo intangible y, con ello, a vivir de un modo más acorde con el giro que, de un modo u otro, deberán dar las sociedades productivistas. Abandonar el objeto, rechazar las pseudosatisfacciones del consumo, aprender a disfrutar del propio imaginar estetizante: como ha declarado Umberto Eco, “la apertura [de la obra] se hace instrumento de pedagogía revolucionaria”²⁶. Pues no hay vida buena sin un aprehender gozoso de lo que nos rodea, y esta aprehensión es en buena medida independiente de las cualidades objetivas de las cosas. La vida buena es siempre vida buena imaginaria, y dado el coste que la actitud materialista tiene para el planeta, este ejercicio de lo imaginario es quizás algo crucial para transitar hacia unas sociedades en decrecimiento.

¹ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Madrid: Revista de Occidente, 1976, pp. 657-658. Cursivas en el original.

² Entrecomillo aquí “pura percepción” puesto que no hay nada como una recepción objetiva y pasiva, la constitución de una imagen que directamente obtenida a partir de los datos sensoriales fuese en un segundo momento interpretada por otras instancias cognitivas. El percibir es ya un interpretar desde el primer instante. A este respecto, hay que señalar que la cita de Husserl con que arranca este escrito se incluye a modo de ilustración, pero bien entendido que estos planteamientos que dicen de los fenómenos psíquicos cosas como que en el percepto pueden distinguirse dos momentos opuestos, etc., obedecen a un cientifismo que sólo puede adoptarse como primera aproximación.

³ Derrida muestra esta imposibilidad de la presencia plena por ejemplo en la crítica de la fenomenología husseriana desarrollada en *La voz y el fenómeno*. Cf. Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pretextos, 1985.

⁴ Cf. Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990, p. 174.

⁵ Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2011, p. 144. Cursivas propias.

⁶ Esa institucionalización de la vida por la que “el tratamiento médico se confunde con el cuidado de la salud, el trabajo social con la mejora de la vida comunitaria, la protección policial con la seguridad, el equilibrio militar con la seguridad nacional, la carrera de ratas con el trabajo productivo. Salud, aprendizaje, dignidad, independencia y empeño creador se definen como poco más que el funcionamiento de las instituciones que afirman servir a estos fines [...] La institucionalización de estos valores conduce inevitablemente a la polución física, a la polarización social y a la impotencia psicológica [...] Este proceso de degradación se acelera cuando se transforman las necesidades inmateriales en demanda de mercancías”. Illich, Ivan. *Deschooling society*. Nueva York: Harrow, 1971, p. 3. Traducción propia.

⁷ Sánchez Rosillo, Eloy. “Garabatos de poética”. *Poética y poesía. Eloy Sánchez Rosillo*. Madrid: Fundación Juan March, 2005. 17-35, pp. 25-26.

⁸ Nancy, Jean-Luc. *The pleasure in drawing*. Nueva York: Fordham University Press, 2013, p. 83.

⁹ “Toda la actividad de los comerciales y los ejecutivos publicitarios consiste en crear necesidades en un mundo que está colapsando bajo el peso de la producción. Esta requiere de una rotación y un consumo de productos cada vez más rápidos”. Maris, Bernard. *Antimanoel d'economie. Tome 2: Les Cigales*. París: Bréal, 2006, p. 49. Citado en Latouche, Serge. *Farewell to Growth*. Cambridge: Polity, 2009, p. 16.

¹⁰ Latouche, p. 20. Traducción mía.

¹¹ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Sevilla: Doble J, 2009, p. 32.

¹² Debord, p. 20.

¹³ Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1984, p. 130.

¹⁴ Nietzsche, Friedrich. *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*. Madrid: ME, 1994, p. 91.

¹⁵ Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 43. Traducción propia.

¹⁶ Saito, p. 203. Traducción propia.

¹⁷ Cf. Saito, p. 127-129.

¹⁸ Saito, pp. 171, 174. Traducción propia.

¹⁹ “Hemos presenciado su sorprendente ‘éxito’, la colonización del imaginario, que ha corrompido ya al ‘África oficial’ y plantea ahora una amenaza para el otro África. La invasión de los medios internacionales Pedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 20, junio de 2020. ISSN 1697-8072

gracias a la radio, la televisión, Internet y los teléfonos móviles está teniendo un efecto corrosivo sobre los vínculos sociales. Sólo hay que pensar en los jóvenes que quieren dejar sus propios países [...] por los paraísos artificiales del norte, incluso cuando al final encuentran las puertas cerradas ante ellos". Latouche, p. 60. Traducción propia. No obstante, no ocurre que, allí donde llegan los bienes de consumo, las sociedades tradicionales se muestren sólo demasiado prestas a abandonar sus prácticas y adoptar el modo occidental de vida. Serge Latouche recuerda en su *Farewell to Growth* –cuyo título original en francés es *Petit traité de la décroissance sereine*- el rechazo de los ideales europeos expresado por Albert Tévoédjré, antiguo ministro de Benín, en su obra *La pauvreté, richesse des peuples*. Tévoédjré "critica el absurdo del mimetismo cultural e industrial, celebra la sobriedad, que es parte de la tradición africana, denuncia los excesos de la sociedad de consumo, con su deliberada fabricación de necesidades artificiales, la deshumanización generada por el dominio de las relaciones basadas en el dinero, y su destrucción del medioambiente". Y: "Un líder campesino de Guatemala: 'dejen a los pobres en paz y no hablen más de desarrollo' [...] Todos los líderes de movimientos populares, desde Vandana Shiva en India a Emmanuel Ndione en Senegal, dicen lo mismo de maneras diferentes". Latouche, pp. 60-61. Traducción propia.

²⁰ "La supervivencia misma de la humanidad [...] implica que las preocupaciones por el medioambiente deben formar una parte esencial de nuestras preocupaciones sociales, políticas, culturales y espirituales por la vida humana". Latouche, p. 112. Traducción propia.

²¹ "Se ha intentado a menudo subsumir la idea de decrecimiento bajo el epígrafe de crecimiento sostenible, presumiblemente para neutralizar su potencial subversivo [...] desarrollo sostenible es, como tantas otras cosas, una mistificación [...] es un oxímoron porque el desarrollo no es ni sostenible ni auto-sostenible". Latouche, pp. 9-10. Traducción propia.

²² Cf. Latouche, Serge. *Survivre au développement. De la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative*. París : Mille et une nuits, 2004.

²³ Cornelius Castoriadis ha estudiado en profundidad la condición imaginaria de las instituciones sociales y de la presunta racionalidad del sistema económico. Con respecto del imaginario consumista, dice, por ejemplo: "en los países ricos, la gente *quiere* esta mercancía porque está educada para quererla desde la más tierna infancia (visite si quiere una escuela maternal de hoy) y porque el régimen impide, de mil maneras, querer cualquier otra cosa [...] La situación no cambiará mientras persista esta inclinación, por parte de la gente, por la acumulación de cachivaches". Castoriadis, Cornelius. "La racionalidad del capitalismo". *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 65-92, p. 87-88. Cursivas en el original.

²⁴ Latouche, p. 35. Traducción propia.

²⁵ Cf. Saito, p. 14.

²⁶ Eco, p. 83.

**El kitsch y su ambigua negatividad
Kitsch and its ambiguous negativity**

Mara Rodríguez Venegas

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social

Xiomara Romero Rojas

Universidad de las Artes de La Habana

Resumen:

En este texto se analiza el fenómeno del kitsch y su polémica negatividad. Para ello, cuestiona ¿en qué consiste la negatividad del kitsch? ¿en qué medida podría considerarse ambivalente? ¿qué lugar han ocupado prácticas artísticas como el Pop art en este proceso? Para ello partimos del análisis del kitsch dentro de la cultura y después en este movimiento artístico, como indicio que evalúa su sesgo negativo devenido en sí ambivalente

Palabras clave: Estética, kitsch, banal, Pop art

Abstract:

This text analyzes the phenomenon of kitsch and its controversial negativity. To do this, question what is the negativity of kitsch? To what extent could it be considered ambivalent? What place have artistic practices like Pop art occupied in this process? For this, we start from the analysis of kitsch within the culture and later in this artistic movement, as an indication that evaluates its negative bias itself ambivalent.

Keywords: Aesthetics, kitsch, banal, Pop art

Introducción

El kitsch, desde la segunda mitad del siglo XX, fue asumido como un concepto estético y cultural que identifica tanto formas culturales, estilos de vida, como expresiones del arte contemporáneo. Éste último se favoreció de las producciones alternativas que se relacionan de manera notoria con la visualidad y el consumismo de la sociedad actual.

El kitsch ha pasado por varias etapas que abrazaban una marcada negatividad, que se acompañó de una suerte de estructura del mal gusto favorecido por el consumismo. De ahí que se delimitara como fenómeno sociocultural al decir de Moles (1990) y que más adelante prácticas artísticas como el Pop art lo resignificaran. De modo que este texto analiza el fenómeno del kitsch y de su polémica negatividad. Para ello, cuestiona ¿en qué consiste la negatividad del kitsch? ¿en qué medida podría considerarse ambivalente? ¿qué lugar han ocupado prácticas artísticas como el Pop art en este proceso? Para ello partimos del análisis del kitsch dentro de la cultura y después en este movimiento artístico, como indicio que evalúa su sesgo negativo devenido en sí ambivalente.

Cotidianidades del kitsch

La aparición del término kitsch, intraducible al español, cuenta con varias hipótesis. En Alemania, en la segunda mitad del siglo XIX muchos pintores usaban el término kitsch como parte de su jerga para designar el uso de materiales de bajo costo. También existen otras interpretaciones que lo asocian con la fabricación de lo barato asociado a la producción industrial. Además, se puede incluir que el término también hizo referencia al proceso migratorio en el que los campesinos llegaron a las grandes ciudades y en la medida que se adaptaban a la vida urbana decoraban sus hogares con objetos que en ocasiones hallaban desechados. Al emplazarlos espacialmente en rincones de sus casas mostraban una visualidad que aparentemente mejoraba sus espacios íntimos solo por colocar objetos o imitaciones de los altamente valorados y que después fueron valorados como kitsch. Este hecho se extendió también a una suerte de naciente burguesía que copiaban hábitos y costumbres de las élites culturales en su afán por escalar socialmente. De manera que el kitsch podría asociarse con el estatus social que mostraba una suerte de empoderamiento a partir de la posesión de objetos de gran valor para ese entonces. En virtud de ello era posible identificar el kitsch con el mal gusto, sin embargo, cabría preguntarse desde donde se dicta el mal gusto, y qué lo designa.

La modernidad estableció referentes culturales que se suscribían a relaciones estructurales y hegemónicas que se daban entre el centro y la periferia, entre lo alto y lo bajo, entre la cultura y la marginalidad. Estas formas de pensamiento jerárquicas

legitimaban estilos de vida y culturas por sobre otras. El gusto debía normarse a pesar de ser tan subjetivo. Este hecho motivó la apelación al buen gusto y del mal gusto. Desde estos presupuestos es posible mirar el kitsch como resultado de un pensamiento hegemónico que delimitaba constantemente diferencias para cada vez más empoderarse. Este hecho podría explicar su sesgo negativo.

Sin embargo, los movimientos vanguardistas y después todo el arte que se produjo a mediados de la segunda mitad del siglo XX redefinieron sus intereses y visualidad. La fealdad, le horror, la banalidad, así como las geometrías, los colores vibrantes, las instalaciones y la incorporación de objetos de uso industrial redefinieron el significado de las prácticas artísticas y de la obra en sí. La obra de arte cambió, se volvió abierta y se nutrió de contextos expresados de las formas más complejas e irreverentes.

En este contexto, la clase social media se transformaba. En su afán de distinguirse, no solo bebía de los referentes culturales del arte, sino de los que la Industrial Cultural producía. En este escenario aparecen numerosas expresiones de estilos de vida abocados a una suerte de imitación de las clases altas e incluso de la nobleza europea. La mezcla sin orden estilos como el barroco, el gótico o el rococó, unido a antigüedades chinas, tapices medievales e incluso imitaciones de escudos nobiliarios destacaban en una visualidad construida desde la distinción misma. Todas ellas visibles en decoraciones de hogares que inciden en un diseño de interior vernáculo.

Celeste Olalquiaga (2014)ⁱ señala algunas de las formas en las que se ha entendido el kitsch, aludiendo a una suerte de metamorfosis. Primero podría identificarse desde lo sagrado, vinculado con la religión y visible en los objetos de culto que se comercializan en las afueras de las iglesias y que más tarde son emplazadas en altares religiosos caseros exaltando su valor icónico. También y bajo esta misma estructura se pueden identificar aquellos que se hallan en tiendas de *souvenirs* con el nombre, la iconografía o tipografía de cada ciudad. Por último, apela a la esfera artística desde donde a partir del reciclaje se resignifica técnicas, formas y estéticas. Todo ello fundamenta las diferentes etapas por las que ha pasado el kitsch.

“El auge del *kitsch*, en sus diversos niveles de creación y consumo, se basa en el desarrollo de la sensibilidad vicaria, por lo cual cuando apela, por ejemplo, a una semántica tradicional como la religiosa, la reformula en los términos de la vida cotidiana, integrando el azar y la fragmentación en una creación figurativa y saturada, que opta por un reciclaje irreverente, con un pronunciado gusto por lo artificial”ⁱⁱ

La referencia a objetos kitsch en el ámbito de las mercancías es notoria. El ejemplo más obvio es un souvenir: copia barata y en edición ilimitada de objeto culturalⁱⁱⁱ que lo hace merecedor de un sitio de honor en cualquier hogar. No porque es bello, sino porque alude al lujo del viaje y al cariño de quien viaja y además llena un hueco.

La acumulación y percepción sinestésica forma parte del kitsch, que también se conforma con la acumulación de objetos. Abraham Moles^{iv} (1990) recurre a una metáfora gastronómica para evidenciar esto. La torta de bodas de muchos pisos donde el bizcochuelo se añade a la banana, al azucarado, al chocolate y los colores del arco iris, en una obra caracterizada por su gigantismo y por sus pretensiones escultóricas, a la Torre de Babel o a la iglesia del pueblo^v.

Además, los objetos kitsch tienen un guiño conservador, tienden a ser perfectamente reconocibles, común y hasta banales. De acuerdo a los valores de la época en que se despliegan podrían reconocerse como de ‘mal gusto’.

“el kitsch es la aceptación social del placer mediante la comunión secreta en un ‘mal gusto’ calmante y moderado. [...] El kitsch es una virtud que caracteriza al término medio [...] es un modo y no la moda en el progreso de las formas”^{vi}

Otra de las connotaciones de estos objetos sería su democratización, pues al estar hechos para las masas^{vii} se difunden con facilidad. La factura de este tipo de objetos así como de sus marcas favorecen esta suerte de democratización. El acceso a productos con materiales más baratos que falsean o imitan a los más costosos es un signo de esta práctica calzada también por la fabricación en serie de objetos mercantiles, así como su distribución en el mercado. Esto pone en perspectiva otra vez la discusión sobre la negatividad del kitsch. Si bien su estructura se asocia al consumismo y con el gusto, podría entenderse también de una manera polémica, como un invento de clase para diferenciar la legitimación del consumo de unos objetos por sobre otros. La base de esta valoración podría hallarse en el valor de los productos, en sus materiales y en sus marcas. Esto llamaría a cuestionar si lo kitsch sería solo una cuestión referida a los objetos y su valor, o podría entenderse también como una postura vivencial, un estilo de vida.

En la actualidad habría que analizar la incidencia que tienen las nuevas tecnologías en este fenómeno. Las redes sociales de plataformas digitales como *Instagram* o *Facebook* favorecen la construcción de una identidad digital viabilizando una suerte de empoderamiento desde la posesión de objetos que quedan registrados en *selfies*, historias o publicaciones públicas marcadas con el conocido *hashtag* (#). Esto se inserta

dentro de una suerte de espectacularidad^{viii} de la vida, en donde hay un vaciamiento^{ix} de la significación de lo público y lo privado.

La digitalización de la vida, la puesta en escena de lo cotidiano trastoca lo privado y lo convierte en público y los límites entre estos y lo íntimo se vuelven cada vez más invisibles. Parte de estas transformaciones han ganado espacio en los procesos de identificaciones donde las imágenes correspondientes a entornos privados constituyen elementos que acreditan narrativas y sucesos en su vida. Es así que en estos ámbitos entran actividades cotidianas como las desarrolladas en familia, entre amigos o parejas que pasan a ser del dominio público. Siendo así, es posible comprender en qué medida el entorno íntimo configura sus representaciones en espacios digitales.

“[Las] posibilidades tecnológicas han ensanchado los márgenes de libertad [...] mediante la construcción y apropiación de un espacio particular adecuado a sus necesidades y especialmente privado y “conectado” con el mundo a través de la tecnología de última generación”^x.

El hecho de mostrarse a través de *selfies* en los entornos íntimos podría tildarse de una práctica kitsch. Sin embargo, los jóvenes utilizan los espacios digitales como medios de expresión y de exposición del yo. Estas estrategias asumidas socialmente habría que argumentarlas como un ejemplo de la sensibilidad actual que trastoca prácticas sociales con guiños espectaculares. Lo espectacular como valor reforzado que, con la digitalización de la vida, va sumando sujetos, al tiempo que crea nuevos actores en la escena como el *influencer* o las *celebridades* y también espacios de exposición como las redes sociales o los *reality show*, que en muchos casos llevan su intimidad a la escena pública.

Más allá de tildar de bueno y malo estas experiencias, habría que entenderlas en un contexto complejo y polémico en que se dan. En ellas no solo los objetos, sino también las acciones podrían ser kitsch que, acompañadas por la digitalización y espectacularidad de la vida, ubican al individuo ante un nuevo horizonte de valoración estética.

Las vibraciones del kitsch en la actualidad denotan un rico universo de estudio que ha atravesado por varias etapas. En ellas se ha visto desde sus sesgo negativo y banal, para después ser reinterpretado por las prácticas artísticas que desde la segunda mitad del siglo XX matizan con sentido crítico sus obras.

“En la literatura estética posterior a 1900 se juzgó simplemente el kitsch de un modo negativo y solo después de la época del Pop art, el hecho de dejar de

un lado la alienación del kitsch permitió que los artistas lo retomaran en función de una distracción estética”^{xi}

Estas naciones apuntan a la indagación del kitsch desde su polémica complejidad entrañada desde la negatividad. Denota además la reflexión estética en cuanto a un concepto que ha sido criticado y reivindicado de igual forma, aunque en la cotidianidad, se asocie con el mal gusto. Las directrices del buen gusto tienden a ser construcciones subjetivas normadas socialmente que alcanzan sentido para legitimar y empoderar ámbitos. La preocupación por la negatividad, lo feo y lo grotesco han sido analizadas dentro del pensamiento estético de acuerdo a contextos particulares^{xii}. Por esta razón fenómenos como el kitsch tienden a complejizar la mirada desde una reflexión de la estética de la negatividad, donde ésta tiende a resignificarse. Lo mismo sucede en el ámbito del arte y en la forma en que lo abordó el Pop art, lo cual permitiría cuestionar los elementos que volvieron ambivalente su negatividad en este ámbito.

El Pop art y la ambivalente negatividad del kitsch

El Pop art se fascinó por lo trivial y lo banal y desde ahí se resignificaron las obras de muchos artistas. La publicidad, los comics, los elementos de opulencia, las estrellas de Hollywood, las marcas se resignificaron y aparecieron una y otra vez en las piezas de este tipo de movimiento artístico. El mismo se desarrolló al inicio en Estados Unidos y Europa, que seguían siendo centros de poder del arte para mediados del siglo XX y donde el Pop art evolucionó.

En Europa a pesar de cargar con una tradición artística, se insertó en este contexto visual moderno. Los referentes más conocidos del pop inglés fueron Richard Hamilton, David Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, R.B. Kitaj y Peter Phillips. Ellos se nutrieron de lo banal y la cotidianidad, del mundo del espectáculo y de sus estrellas. En Estados Unidos, en la década de 1960 en adelante destacaron nombres como Jasper Johns y Robert Rauschenberg, Andy Warhol y Tom Wesselmann. Muchas de las producciones estuvieron marcadas por el *American way of life*. En estos espacios geográficos, las creaciones dialogaban y se insertaban dentro de discursos que resignificaban lo kitsch a nivel formal y conceptual. Ello favorecía desde luego una suerte de transgresión que mostraba entre otras cosas, la cotidianidad de un mundo condicionado por la superproducción de objetos de consumo.

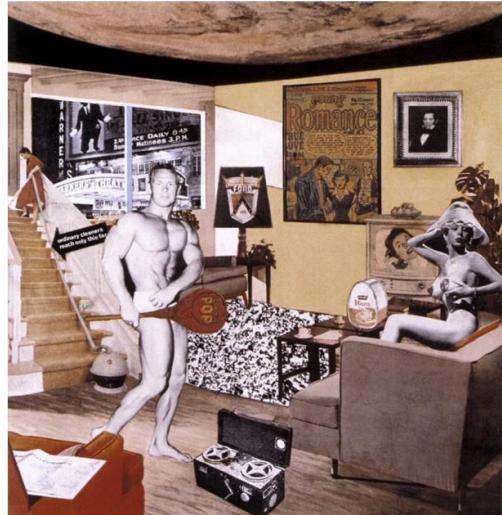


Ilustración 1. Referencia al Pop art norteamericano y al inglés. La primera es la conocida pieza de Andy Warhol "Veinticinco Marilyns coloreadas" (1962). La segunda de Richard Hamilton "¿Pero, qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?" (1956). Imagen tomada del texto Arte del siglo XX. Tachen

Las promesas del sueño americano sintetizaban las posesiones de casa con piscina, automóvil, electrodomésticos, tarjetas de crédito y la posibilidad de viajar por el mundo en vacaciones. Estos elementos que como utopía anidaron en la sensibilidad contemporánea, aunado al desarrollo de los productos industriales a una escala nunca antes vista, fundamentaban la coherencia contextual que reflejaba el pop. Existe en estas obras,

“una mezcla de fascinación e ironía con respecto a los símbolos de opulencia [...] la importancia del *collage* como técnica típicamente pop, procedente de la práctica cubista, dadaísta y surrealista [...] y la inteligencia y sofisticación de una composición llena de alusiones y ambigüedades”^{xiii}.

Estos elementos de carácter formal favorecen un diálogo con el kitsch pero también con la visualidad que acompaña al sujeto. Dicho entorno es recreado a partir del *collage*, de la yuxtaposición de imágenes inconexas. De ahí que el pop desde la pintura y la escultura apele a la mezcla y la hibridez de elementos que en sus piezas se resignifican en discursos reflexivos.

Lo banal adquirió notoriedad en la obra de muchos artistas. Sin embargo, este gesto se halla expresado con anterioridad, en los movimientos de vanguardia, y en especial con Marcel Duchamp quien colocó en una galería un urinario al que llamó ‘La Fuente’. Era un artículo industrial, de uso común que modificó la percepción del objeto artístico. Se abrió así la posibilidad de reconsiderar lo banal y trivial dentro de la práctica artística que anteriormente se renegó por su sesgo negativo. Las apuestas por descontextualizar objetos industriales y otorgarle un valor artístico se avenían muy bien a los intereses del

pop. Este se apropió también de la experimentación con formas, colores, signos y símbolos que trascendían en sus obras y que combinaban materiales tradicionales con otros más actuales y cotidianos, como plásticos industriales que se hallan con facilidad en supermercados.

Se inició una etapa en donde los artistas le

“Abrieron de par en par las puertas entre el arte y la vida cotidiana, entre el arte y el kitsch, con la esperanza de crear una nueva unidad en la diversidad; un arte accesible a todo el mundo, más allá de las barreras de la educación y el arte”^{xiv}.

La representación de los objetos banales era un elemento sintomático de este movimiento. Su inclusión en las creaciones no era una manera arbitraria, mas bien se pretendía cambiar la percepción del objeto o incluso despertar otro punto de vista sobre el mismo. De ahí que la utilización de comics, estrellas del espectáculo, aunado a materiales poco tradicionales y objetos de consumo justifica lo kitsch de lo que se nutre el pop. “Desarrollan estéticas en las cuales predominan el carácter figurativo, la dramatización, el eclecticismo y la saturación visual”^{xv}. A ello se le suma una suerte de supremacía de lo trivial frente a lo sublime que dieron al traste con la utilización y representación de imágenes banales descontextualizadas de sus espacios cotidianos y llevadas al ámbito artístico. Esto representaba sin dudas un ataque al yo y a la subjetividad que abanderaba la pintura tradicional para centrarse en temas que aludían a la cotidianidad y a lo popular.

El acentuado interés en los ídolos del espectáculo era una cualidad del pop. Pegatinas, carteles, calendarios con imágenes grandes y afiches ganaron su lugar en las habitaciones de muchos jóvenes, pero también en espacios comunes como salas o pasillos de hogares. Todo ello como resultado de la visualidad que generó la publicidad con las campañas lanzadas por las grandes industrias de la imagen para dar a conocer a sus estrellas. Estos objetos podrían ser tildados de kitsch en el panorama íntimo de un hogar como parte de su decoración, sin embargo, alcanzaban coherencia en las obras pop. Su factura enigmática se complejizaba a partir de las técnicas utilizadas por los artistas.

“representar ídolos de la gente joven de la época, ídolos cuya popularidad sin precedentes estaba mediatizada hasta el punto de que no había sido posible sin las técnicas de la reproducción visual masiva encanadas por los nuevos medios del cine y la televisión”^{xvi}

De modo que las obras pop marcaban una trascendencia a nivel visual, por reunir elementos inconexos mediante el *collage*. A nivel conceptual aludían a un cambio de percepción o más bien apuntaban a una nueva mirada sobre el objeto en sí. Mientras que a nivel práctico incluían técnicas de reproducción que usualmente se empleaban en otros ámbitos. Estos tres elementos favorecían la resignificación del *kitsch*, que no solamente evidenciaba su negatividad, sino que de ella podría despertar reflexiones y opiniones sobre el arte y la vida, cuya coherencia resultaba cada vez más interesante.

El *kitsch* se favoreció del realce de la belleza que fue socializada y distribuida como lo bonito. De este modo, los productos de consumo y la publicidad aseguraban una suerte de embellecimiento del mundo, trastocando el propio concepto de belleza. Lo sublime fue despojado de su trono y desde ahí se reconfiguraron las valoraciones estéticas aseguraban la connotación de otros valores que no habían tenido tanta relevancia. La estética de la negatividad, de lo grotesco, vulgar, feo y banal alcanzaba sentido promoviendo una mirada polémica y renovadora sobre el mismo. El *kitsch* con sus continuas reinterpretaciones parecía responder a este discurso, cargado de significación tanto como fenómeno social y cultural, como expresión para el arte, lo que cuestionaría su ambivalente negatividad.

Una explicación para ello se halla en entender que la sensibilidad humana comprende un sistema valorativo que evoca a los pares semánticos. El sentimiento y las emociones afloran máxime cuando existe una intuición ambivalente regida por el gusto. Desde esta óptica se recriminan posturas y concepciones de acuerdo a normas sociales que pueden ser reconfigurada según épocas y culturas. En este sentido la negatividad se destapa como un aspecto también esencial dentro del pensamiento estético como parte de su sistema valorativo y axiológico.

Siendo así, es posible distinguir la preocupación de Theodore Adorno (2006)^{xvii}, cuando apelando a la negatividad se apoya en entender las obras de arte desde su misma negatividad *a priori*, en su sentido de relación inverso a la realidad de la que son producto. Aun así, el arte no esconde lo negativo, más bien lo resignifica con técnicas, conceptos y formas que en una sola pieza podría despertar sentimientos encontrados. En ocasiones, esto hace que el espectador mire con recelo, extrañamiento y disgusto una obra que raya en lo banal, al resumir pasajes cotidianos cargados de sensibilidad. Esto en primer orden porque se desplaza el sentido de lo sublime al encararse la realidad misma. La reflexión estética nota cómo el *kitsch* se apropiá de la imitación, de la copia, de lo falso y de lo artificial para a partir de ella generar discursos desde “un nuevo nivel de interés [que] representan una experiencia diferente del arte y la creatividad”^{xviii}. Estos aspectos invitan a pensar en que la negatividad del *kitsch* se halla en la manera de

abordarse desde un pensamiento moderno y entender sus guiños de legitimidad y discriminación en lo largo de su historia.

Conclusiones

El kitsch como fenómeno sociocultural debe de entenderse desde una postura polémica y crítica en la medida que ha sido resignificado circunstancialmente. Presente no solo está en los objetos, sino en formas y estilos de vida que han sido referenciados en el arte, pero que aún hoy con ayuda de las nuevas tecnologías se mantienen firme.

Su ambigüedad radica en la construcción de sentido que al vincularse con lo cotidiano se expresa mediante el poder de las imágenes, de las apariencias, de la espectacularidad. Esto ha sido registrado por prácticas artísticas como el Pop art como una manera de reflexionar sobre las banalidades de la vida. De modo que deconstruye el significado de los objetos en ámbitos comunes para emplazarlos en el ámbito artístico. Esto llevaría a fundamentar el criterio de la negatividad del kitsch que terminó subvirtiéndose como parte del proceso de reconstrucción del objeto artístico. Desde estos argumentos, es posible pensar en su ambivalencia, que parte de su sesgo banal y trivial para argumentar una postura crítica ante los fenómenos sociales y culturales que vive el hombre contemporáneo.

El kitsch parece haberse encerrado en la burbuja del mal gusto y de lo banal, sin embargo, es la dispensa desde el pensamiento estético y artístico para repensar con un ojo crítico y reflexivo su ambigua negatividad.

ⁱ Olalquiaga, C. (2014). Sagrado kitsch. In *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*

ⁱⁱ Radulescu, M. (2014). Nota introductoria de Sagrado kitsch. *Revista De Estudios Interdisciplinarios De Arte Y Cultura*, 1, 89-105. P.90.

ⁱⁱⁱ Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

^{iv} Moles, A. (1990). *Kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós.

^v Véase: Moles, 1990.

^{vi} Moles, 1990 p. 29.

^{vii} Véase: Moles, 1990.

^{viii} Véase: Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile.

^{ix} Véase: Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

^x Collignon, M. (2013). Afectividades y sexualidad entre los jóvenes. Tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX. In R. Reguillo (Ed.), *Los jóvenes en México*. México: FCE, CONACULTA. P. 299.

^{xi} Moles, 1990, p. 27

^{xii} Véase: Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

^{xiii} AA.VV. (2001). *El arte del siglo XX (parte I)*: TACHEN. P. 303

^{xiv} *Ibidem* 305

^{xv} Véase: Radulescu, 2014

^{xvi} AA.VV., 2001, p. 307.

^{xvii} Adorno, T. (2006). *Mínima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, Obra Completa 4.

^{xviii} Radulescu, 2014, p 112.

Belleza, kitsch y crítica. Por qué una obra no debe ser interpretada
Beauty, kitsch and criticism. Why a play should not be performed

Javier Pamparacuatro Martín

Universidad del País Vasco

Resumen:

El ideal romántico de belleza se revela muy problemático por su cercanía al *kitsch*. Hermann Broch teorizó sobre esta tesis y concluyó que el *kitsch* romántico encarnaba el antivalor no solo estético, sino también moral. Partiendo de estos supuestos, el presente artículo se propone mostrar que la crítica orientada a la interpretación de las obras de arte en clave simbólica o de contenidos pertenece a ese sistema *kitsch*. El artículo desarrolla ciertas implicaciones de las tesis anti-interpretación que Sontag y Barthes, entre otros, propusieron hace décadas. La conclusión es que la crítica ha de superar la conmoción romántica y su ideal de belleza, si quiere seguir siendo auténticamente tal.

Palabras clave: belleza, *kitsch*, Broch, moral, antivalor, interpretación

Abstract:

The romantic ideal of beauty poses many threats due to its closeness to *kitsch*. Hermann Broch brooded over this thesis and concluded that *kitsch*, romantic in origin, embodied both the aesthetic and the moral antivalue. With this view in mind, we aim to show that the criticism focusing on a symbolic or content-oriented interpretation of works of art belongs to that system of *kitsch*. The present article reflects on some implications of the ideas that Sontag and Barthes, among other critics, put forth some decades ago. We conclude that literary and art criticism must overcome the romantic upheaval and its ideal of beauty in order to be truly authentic.

Keywords: beauty, *kitsch*, Broch, moral antivalue, interpretation

El concepto de lo bello y lo sublime, tal y como fue concebido y teorizado por los románticos, se revela inútil en el estudio de las obras artísticas. *Desde el punto de la vista de la crítica*, plantea tres graves inconvenientes. Estos están estrechamente relacionados entre sí. El examen de dos de ellos (el segundo y el tercero en los párrafos que siguen), basado en la visión del escritor austríaco Hermann Broch, lo desarrollé en otro lugarⁱ. En el presente apartado solo ofrezco un extracto de aquel análisis.

El primer inconveniente que plantea la idea de belleza es, precisamente, que se trata de una noción histórica heredada del romanticismo. Siempre se tiene la sensación, cuando se la confronta con obras de un pasado cultural y mentalmente extraño, de que es notoriamente insuficiente, o francamente inservible, para dar cuenta de ellas. Un cuadro de G. D. Friedrich es bello, hasta profundamente bello, si se quiere; pero, ¿lo es el *Triunfo de la muerte* de Pieter Bruegel el Viejo? Un crítico avezado que se aferre a la idea de lo bello argüirá acerca de esta pintura que su misma fealdad intrínseca la proyecta con enorme energía a un plano superior de belleza trascendental, y cosas por el estilo, pero, ciertamente, una noción que precisa de rodearse de explicaciones y especificaciones para poder ser utilizada (sobre todo si son tan pobres como la citada) pronto se convierte en una noción irrelevante.

El segundo escollo que representa la noción de belleza es que descansa en supuestos autolimitantes. Antes del romanticismo, la belleza era un ideal perpetuamente diferido al infinito; por tanto, el arte constituía una actividad que se hallaba constantemente en tensión dinámica hacia la búsqueda de un objetivo inalcanzable. El romanticismo, constató Broch, “tiende exactamente al extremo contrario. Considera la idea platónica del arte, la belleza, como meta inmediata, y tangible de toda obra [...] en la medida en que el arte es un sistema, se convierte en un sistema cerrado; el sistema infinito se convierte en sistema finito”ⁱⁱ.

En tercer lugar, el romanticismo, además de engendrar la belleza, engendró el *kitsch*. Según Broch, el siglo XIX es el siglo del *kitsch*, y no tanto el siglo del romanticismo. Belleza romántica y *kitsch* están tan imbricados que el segundo puede definirse como la caída al vacío provocada por resbalón accidental desde la sideral cima de la primera. El *kitsch* es un fenómeno desconocido antes del romanticismo. La sentimentalización de la experiencia es algo que instauró este movimiento en el siglo XIX y que en épocas anteriores sencillamente estaba ausente.

El *kitsch* no es un arte de calidad inferior; forma “un sistema propio, cerrado en sí mismo, que se inserta como un cuerpo extraño en el sistema global del arte o, si se prefiere, que se coloca junto a éste”ⁱⁱⁱ. Es uno de los antisistemas parasitarios, uno de los “sistemas de

imitación” descritos por Broch: las “grotescas religiones de la belleza y la razón”, las “religiones políticas”, que “llevan dentro de sí el germen del mal”. Broch comparó el *kitsch* con el Anticristo, que “tiene exactamente el mismo aspecto exterior que Cristo, actúa y habla como él y sin embargo es Lucifer”^{iv}. El sistema-*kitsch* se identifica con el mal absoluto, con el antivalor en sentido lato: el mal ético y la falsedad. El sistema-*kitsch*, divinizando la belleza en su recinto cerrado, exige hacer un *bello trabajo*, en lugar de prescribir que se realice un *buen trabajo*. Esta es la razón por la cual antes del romanticismo había arte superior y arte mediocre, pero no arte malo, y, a partir del romanticismo, la distribución se polariza en arte superior y arte malo, con exclusión de valores medios^v.

La vida inspirada en el *kitsch*, por su empeño en encerrar lo infinito en lo finito, se basa en la exaltación de relaciones simbólicas falsas: “la obra de arte impone a la realidad una convención completamente irreal aprisionándola en un esquema falso”^{vi}. En este esquema se confunden las categorías estéticas con las éticas, y viceversa: el suicidio por amor, una convención irreal instaurada por el romanticismo, es un ejemplo de esta pertinaz confusión. “La única categoría que emerge entre esta confusión es precisamente la del *kitsch* y su negatividad, su malignidad incluso, consistente en una existencia impuesta sobre la hipocresía universal, extraviada entre una inmensa maraña de sentimientos y de convenciones”^{vii}.

En contraposición al “sistema de imitación” pseudoestético, pseudorreligioso, pseudoético, etc., el sistema abierto (ético, estético, científico, filosófico) busca el desvelamiento de la auténtica realidad (el ser, dirá Heidegger) allende sí mismo. En la superación del “olvido del ser” contra el que previno Heidegger^{viii}, radica justamente la “razón de ser” de la obra de arte.

De la argumentación expuesta se desprende que la belleza romántica es, o un ideal irrelevante, o un ideal que entraña el antivalor. Este trabajo se propone persistir en esta vía discursiva siguiendo un recorrido alternativo. A partir de la teoría sucintamente reseñada arriba, me propongo mostrar que la orientación “interpretativa” de las obras de arte –simbólica, en clave de contenidos– pertenece a ese sistema-*kitsch* al que el ideal de belleza está tan unido. Refutando la disposición crítica, trato de desmontar el ideal estético a ella asociado.

La corriente crítica y estética que rechaza cualquier interpretación de las obras de arte en términos de sus “contenidos reales” alcanzó su expresión más radical en *Contra la*

interpretación (1966), de Susan Sontag. “Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. [...] El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte”^{ix}. Barthes coincidía en sostener la misma tesis: “La crítica no puede pretender «traducir» la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra”^x. Barthes subrayó, con más clarividencia que sentido profético, que estamos inmersos en una “*crisis general del Comentario*”^{xi}. Incluso desde la hermenéutica, Ricoeur habló de las “pretensiones totalitarias de cada una de las interpretaciones”^{xii}. Algunos años antes, Barthes, en *Ensayos críticos* (1964)^{xiii}, y Robbe-Grillet, en *Por una novela nueva* (1963)^{xiv}, ya habían arremetido contra la exégesis de la obra de un autor tan paradigmáticamente “interpretable” como Kafka. Más recientemente, Kundera ha retomado el *topos*, atacando el “kafkismo” (o manía exegética centrada en Kafka) en su ensayo *Los testamentos traicionados* (1993)^{xv}. En definitiva, los excesos en los comentarios, el abuso de paráfrasis que pretenden esclarecer los significados de las obras, han llevado a una abierta desconfianza hacia la orientación interpretativa. Esta actitud reprobatoria trata de recuperar la dignidad y penetración perdidas de la crítica y de superar su reducción a mero *comentario* (un fenómeno el de la reducción que se observa con mayor frecuencia, sobre todo, en aquellos juicios que se difunden a través de los medios de masas)^{xvi}.

En *Signo y Valor* (2012) asumí esta tesis anti-interpretación^{xvii}. En el presente artículo ampliaré lo expuesto allí, proporcionando una respuesta a la pregunta que interroga por qué una obra literaria no debe ser interpretada. Me centraré en la literatura, porque, como señala Sontag, el «filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte»^{xviii}. A diferencia de Sontag, que circunscribe su análisis al ámbito de la estética, responderé a la cuestión desde una perspectiva que aglutina estética y metafísica. La razón de adoptar este acercamiento es que la pregunta que se aborda inquierte por el porqué último (no obstante, “porqué” y “último” cobran en estas páginas un sentido que resulta ser contrario al tradicional que tienen tales palabras en el uso corriente y filosófico).

Responderé a la cuestión que planteo de la manera más breve que pueda, porque extenderme realmente me llevaría muy lejos. Con todo, dejo sin decir muchas cosas que sería necesario decir. Solo trataré de hacerme entender. Conforme iba escribiendo estas líneas, cada frase me iba sugiriendo muchas ideas que silencio.

La “parabolización” o “fabulización” de la obra literaria hace proliferar las interpretaciones basadas en el contenido a través de las cuales cada uno, y todo el mundo, quiere decir “su verdad”. Es la manera más fácil y directa de caer en el relativismo, que, como veremos, es una de las expresiones del *kitsch*.

Son “profundas” las razones para renegar de cualquier tipo de interpretación de las obras literarias:

- 1) Todos los intentos de interpretar a partir del contenido se basan en la adopción de la metafísica de la presencia (es decir, una metafísica sustancialista o esencialista).
- 2) Si se adopta la perspectiva de la metafísica de la presencia, se produce una contradicción que invalidaría todo acercamiento al valor, conduciría al relativismo y a una crisis de la moral.

La obra de arte que merezca tal nombre debe entenderse hoy desde el prisma de la *cifra* o *huella*, que ningún concepto de la metafísica puede describir. Tal obra, aunque hace desaparecer las referencias asociadas en el pensamiento occidental con una metafísica de la presencia, o precisamente por ello, abre un ámbito *abisal* que no es relativista, sino *relacionalista*. Es lo que Jaspers llamaba *lo Abarcador (das Umgreifende)*, un más allá anónimo, inalcanzable e insondable que no se deja reducir a las categorías de sustancia, esencia, mónada, fundamento, o a un lugar donde exista una plenitud absoluta. La imposibilidad de pensarla con el lenguaje, el absurdo que se desprende de estas afirmaciones, es un indicio del misterio. Aunque algunos dirán que lo es de su inexistencia.

La física actual se ha dado cuenta de las enormes complejidades inherentes a la empresa de descubrir el fondo último de todas las cosas, de los formidables obstáculos que se oponen al objetivo de construir una teoría definitiva que explique los fundamentos de lo real. Me estoy refiriendo a las múltiples capas de la realidad, a su entrelazamiento y a su fondo-sin fondo. Los indicios teóricos y experimentales apuntan a una realidad esencialmente deslizadiza a nuestro conocimiento y a nuestro entendimiento. Pero ningún físico duda de su existencia, ni desespera de su cognoscibilidad. Posiblemente se trate de otro género, nivel u orden de existencia que aún no podemos definir ni enunciar al modo ‘S es P’, y cuya comprensión quizá se halle fuera de nuestro alcance. Por eso resulta tan inadecuado, lo admito, haber dicho “esencialmente”, cuando no hay esencia que valga en el ámbito que procuro delimitar. De lo que sí tengo certidumbre es de que no hemos llegado aún al límite de nuestros recursos intelectuales y de que la frontera de lo cognoscible se seguirá alejando de nosotros. Este dinamismo del conocimiento

científico es el dinamismo que debe asumir el estudioso de la literatura. La actitud de este ante la obra debe ser análoga a la que tiene el físico ante su objeto de conocimiento: semejante hasta donde pueda serlo, teniendo en cuenta que su enfoque es obviamente muy distinto.

Es el mismo dinamismo que encontramos en la concepción de las ideas de Jaspers. Las ideas no marcan, como para Kant, los límites formales del conocimiento, sino que aportan un impulso constante a la razón para que sobrepase sus límites y busque un conocimiento cada vez más trascendente de sí misma, sus contenidos y posibilidades. Jaspers transformó las ideas trascendentales kantianas en ideas de trascendencia, en las cuales la conciencia aprehende y elabora la posibilidad de un conocimiento y autoconocimiento metafísico. Las ideas de trascendencia, a diferencia de las ideas kantianas, son desafíos a la razón para que piense más allá de los límites de su autonomía, hacia nuevos y más auténticos contenidos, autoexperiencias y libertades^{xix}.

Aunque tiene su origen en la deconstrucción, el concepto de cifra o huella remite a un abismo que no es lingüístico, sino antropológico. El mismo *Dasein*, para Jaspers, es una cifra; pero en esto no quiero ir demasiado lejos... La noción aludida, con su doble dimensión de presencia/ausencia, es una clave semiológica, antropológica y metafísica que creo prometedora en lo que se refiere a la evaluación de obras literarias. Con tal de que no se entienda en el sentido de que la obra encierra un sentido oculto y último que hay que des-cifrar... En 1932, la concepción de Jaspers iba en esta dirección. “Si la cifra es, en cada caso, la unidad de un ser mundano y de la trascendencia, deja de serlo cuando se la piensa como significando otra cosa. En el escrito cifrado es *imposible separar el símbolo de lo que simboliza*. Hace presente la trascendencia, pero *no es interpretable*”. La lectura del escrito cifrado se deforma, prosigue el filósofo alemán, cuando se convierte “en una comprensión de relaciones simbólicas puramente inmanentes”. “A pesar de la clara conciencia, la lectura del escrito cifrado es estar en un simbolismo inconsciente que para mí ni siquiera es cognoscible *como simbolismo*. El simbolismo consciente [...] en el sentido de signo, metáfora, comparación, representación, modelo, no es escrito cifrado. Mientras que este simbolismo consciente se hace claro precisamente mediante la interpretación, el simbolismo inconsciente del escrito cifrado no es afectado por la interpretación: lo que una interpretación aprehende en él no es él, sino un escrito cifrado desnaturalizado y convertido en mero simbolismo. [...] Pero el escrito cifrado existe como él mismo, y ni siquiera puede aclararse por medio de otra cosa”^{xx}.

Trazaré un paralelismo con la matemática con el fin de aclarar lo anterior. La matemática ha recorrido ya un camino que a la metafísica le es imposible recorrer por sí misma porque, entre otras razones, sigue presa de las categorías sustancialistas y monádicas y

porque en ella se confunden lenguaje y metalenguaje. Para los matemáticos griegos, los números eran magnitudes concretas entendidas como propiedades de objetos reales. Así, la geometría se ocupaba de medir, y la aritmética, de contar. Pero la mayor parte de entidades matemáticas no tienen un correlato en el mundo externo, y además el descubrimiento decisivo de la noción de variable trajo consigo un nuevo concepto de *realidad*. Al matemático griego la noción de variable le habría parecido irreal e inconcebible, ya que, en contraposición con un número que significa una magnitud perceptible, las variables no tienen significado propio, sino que solo son significativas en su *relación* mutua. Sin embargo, a partir del momento en que la matemática se emancipa de los griegos, se producirá su despegue asombroso y el de las ciencias que se basan en ella.

Considerar, como hago aquí, al ámbito de la matemática una realidad no es platonismo, porque tal realidad nada tendría de inmutable. Pero sobre todo no lo es porque habría de ser definida de acuerdo a criterios de un orden muy distinto al utilizado para reflexionar acerca de la realidad sensible, algo que Platón no hizo cuando describió el mundo inteligible. Así, si decidimos definir realidad como eficacia, nada habría más eficaz y más real en el mundo que la matemática, el espacio abstracto de la relación sin contenido. Por esta misma razón, nada habría más ab-soluto (en el sentido etimológico: “libre de” todas las referencias lingüísticas, conceptuales y sensibles). Esta tesis queda confirmada al tener en cuenta que postular un absoluto en términos de origen o fundamento últimos conduce dialécticamente, tarde o temprano, a su opuesto, el relativismo –así ha sido siempre, desde los griegos–, es decir, a la libertad absoluta de todo género de referencias, y también al *kitsch* (si todo vale, nada en realidad vale nada y cualquier cosa está permitida).

En la relación perpetuamente diferida, en ese vacío de contenido donde no queda nada sino pura relación, es como puedeemerger el conocimiento y la verdad. Y la ética, si se tiene en cuenta que la relación lo es a otro, al otro, al Otro...: la ética definitivamente es *abnegatio* (pura negación y relación al mismo tiempo). En las éticas tradicionales, el otro estaba disuelto en lo universal de una humanidad razonable, pero hoy sabemos que esa ética no es ni eficaz ni suficiente. A partir de ahora, se hace necesaria una ética que tienda al *Otro*, en tanto es precisamente *otro*. Por más sistemas de ética que se quieran construir, la *abnegatio*, la ética de un yo cada vez más débil, es la primera verdad moral y la única exigencia imprescriptible.

De todo lo anterior se desprende que, del mismo modo que están amortizados los sistemas éticos tradicionales, también lo están los metafísicos. Hoy no se puede *construir* una metafísica, solo realizar movimientos tentativos de aproximación hacia la verdad.

Uno de esos movimientos lo hacen la obra literaria y la crítica eminentes, que quedan así equiparadas y en pie de igualdad en cuanto a sus cualidades estéticas^{xxi}. (Acabo de escribir: “la verdad”, “eminente”, “abnegación”. El hecho de que estas palabras suenen torpes y risibles muestra qué grado han alcanzado el desmoronamiento y la disolución de los valores –otra palabra torpe–; esa reverberación hueca y tonta indica hasta qué punto nos hemos pervertido y masificado y a qué nivel ha llegado el relativismo, *signo*, que no *cifra*, de nuestra cultura).

“La verdad”. Las palabras ya no bastan para pensarla; es preciso recurrir a la literatura, a la (literatura) mística, a la matemática, a ciertas ramas del conocimiento científico, simplemente para tener una vaga e imperfecta noción –lo que en sí ya es mucho– de... Caigo y recaigo en insuficiencias verbales agudas como le pasaba a Lady Chando en *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, cuando se queja del desplazamiento del significado que entrañan las metáforas. “*Siempre es algo distinto a lo que digo*”^{xxii}, porque el lenguaje padece de insuficiencia verbal crónica. Con todo, por esos resquicios que dejan lo dicho es por donde se puede empezar a rescatar al ser del olvido. Tras lo cual, y por fortuna, siempre persistirá el “no sé qué que quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz. Por eso, la crítica eminentes es crítica de formas, no de contenidos. “La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma”^{xxiii}.

A medida que el arte ha ido derivando hacia el olvido del ser-valor, más vigente y triunfante se ha ido haciendo el antívalor. El antívalor, como supo ver Broch y plasmó en dos trabajos en 1933^{xxiv} y 1950^{xxv}, es el *kitsch*. O “lo viscoso”, que Sartre describió magistralmente en *El ser y la nada* (1943)^{xxvi}. El *kitsch* presenta, como el mal, muchas caras. El hombre poseído por los demonios del Evangelio exclama: “Mi nombre es Legión, porque somos muchos” (Mc 5, 9). Hay un *kitsch* de bellas y agradables apariencias, hay un *kitsch* inane, hay un *kitsch* hedonista y descreído, un *kitsch* trámposo e hipócrita, un *kitsch* pretencioso y relativista... Pero todos tienen en común la falsedad y la clausura en lo finito y la inmediatez; todos buscan producir un efecto prefabricado, lo cual a su vez produce la parálisis, “la muerte azucarada”^{xxvii}, el marasmo, la narcosis, el encenagamiento. Llevan en sí la marca de la repetición, nunca de la diferencia. Rara vez son inofensivos. Todos acarrean el fin del pensamiento y de la acción, ya sea porque pretendan desvelarnos un arcano, porque pretendan que no hay ninguno o porque intenten distraernos siquiera de esa cuestión. En cualquiera de esos casos, o en otros que al lector se le puedan ocurrir, nos encontraríamos con una obra *kitsch* o con una interpretación *kitsch*, las cuales presentarían las notas que acabo de esbozar. La actitud

interpretativa actual, afanosa de símbolos y enseñanzas, “es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades”^{xxviii}. Las interpretaciones “universales” (por ejemplo, de *Hamlet*), las que ven alegatos contra la guerra, la pena de muerte, etc., o críticas a la sociedad en un sinfín de obras plásticas o literarias, las que explican en clave de parábola las novelas de Kafka y Buzzati, las que hacen una lectura “política” o “histórica” de *La montaña mágica*, de Mann, etcétera, son estériles y clausuradas en sí mismas, se agotan enseguida y de inmediato, y no consiguen dar más de sí. Se mueven en un círculo fatal de redundancia.

Fuera del ámbito de las artes, aludamos, como ejemplo, a un tipo de *kitsch* que fustiga Steiner^{xxix}. El autor habla de toda la farfolla de la parapsicología y el ocultismo tachándola de patrañas enormemente tediosas y mecánicas, “completamente previsibles y reaccionarias”, que interponen entre el entendimiento y el mundo “una burda reglamentación”. Por el contrario, la búsqueda de la verdad en la ciencia nos adentra en «la incommensurable complejidad» de la realidad y la conciencia a lo largo de niveles y ámbitos siempre más elevados de riqueza conceptual y abstracción. Los avances del pensamiento matemático y de las ciencias naturales en lo todavía ignoto plantean incesantes propuestas y preguntas que desafían a la inteligencia, la comprensión y a “nuestras expectativas y medios de expresión”. En la contemplación intelectual, las estrellas de neutrones, la antimateria y la energía oscura aparecen como objetos tan profundos y tan elegantes como la gran música; los viajes astrales, los espectros y los extraterrestres, en cambio, solo producen un aburrimiento mortal. El *kitsch* esotérico explota las miserias y miedos y representa siempre un chantaje; en un plano, no opuesto, sino cualitativamente distinto, la abismal infinitud de la verdad exalta y libera las potencias humanas. “Esta es la cuestión crucial”, concluye Steiner.

Claramente, el *kitsch*, que caracteriza a un conjunto de expresiones cuyo número ha ido en aumento en los últimos setenta años, no es solo un fenómeno estético, sino también moral. La preocupación por la verdad y la autenticidad le son ajena al *kitsch*. La cuestión de la –ausencia de la– verdad y la moral en él se evidencian en la palabrería pseudopsicológica de los libros de autoayuda. Esta obvia el genuino autoexamen y ofrece atajos fáciles para un supuesto conocimiento profundo de sí mismo y para un comportamiento adecuado en el mundo, pero no es más que una de las manifestaciones de la obsesión por uno mismo que no contrae ningún compromiso con la verdad ni con la moral.

Uno de los objetivos que persigue el *kitsch* sentimental es «la desaparición de la frontera entre el ámbito de lo privado y lo público»^{xxx}, y esta es la clave de bóveda de su impregnación y de algunos de sus principales rasgos^{xxxi}. Así, sus conexiones con la

violencia y la brutalidad a través de la adopción pública de un cliché pseudomoral que se convierte en el distintivo de una persona buena frente a una mala. Klemperer, en sus apuntes de filólogo profesional sobre la lengua del Tercer Reich, describió los rasgos del lenguaje totalitario. “La jerga del Tercer Reich sentimentaliza; eso siempre resulta sospechoso”^{xxxii}. Esa sentimentalización, esa sustitución del pensamiento por el sentimiento, es “hipocresía afectiva”: “el pecado mortal de la mentira consciente empeñada en trasladar al ámbito de los sentimientos las cosas subordinadas a la razón, el pecado mortal de arrastrarlas por el fango de la obnubilación sentimental”^{xxxiii}. Precisamente porque ponían en tela de juicio esa hipocresía sentimental le resultaban particularmente odiosas al nazismo la ironía y la “inteligencia estéril” judías.

El sentimentalismo *kitsch* que asfixia la vida pública es fundamentalmente insincero; cuando se convierte en un fenómeno de masas tiende a imponerse por las buenas o por las malas, y causa asombro la rapidez con que se convierte en agresión verbal o física. Considerese la famosa sentencia de Adorno de que después de Auschwitz no puede haber poesía. Primero examinemos el nombre propio y luego la frase que lo contiene. Auschwitz “se ha convertido en el patrón oro del sufrimiento humano, en el «nuevo Gólgota» (Juan Pablo II), como si Cristo hubiese muerto allí por segunda vez”^{xxxiv}. Ha dejado de ser un acontecimiento histórico para convertirse, en expresión del escritor húngaro Imre Kertész, en *kitsch*. Así procesado, queda fatalmente expuesto; se banaliza, se le despoja de su singularidad, se lo reduce a objeto de fe o creencia con valor de uso y de cambio, con la consecuencia de que todo el mundo quiere apropiárselo para diversos y espurios fines (negación, burla, crítica, conmemoración piadosa y, sobre todo, objeto de comparación y de identificación con acontecimientos por completo extraños).

La sentencia de Adorno es totalmente falsa y promueve el sentimentalismo y la hipocresía, ya que exige de la gente algo imposible: que sienta lo que de ninguna manera puede alcanzar a sentir. No se puede sentir algo por millones de personas sino de una forma abstracta y fría, es decir, inauténtica. Es psicológicamente imposible sentir compasión por todo el que sufre en el mundo. La exigencia de que lo hagamos equivale en realidad a que no compadezcamos a nadie (nuevamente, si todo vale, nada en realidad vale nada). Al eludir cualquier cuestión sobre la responsabilidad de las víctimas y cualquier juicio sobre sus merecimientos, se cae paradójicamente en la pereza, insensibilidad e indiferencia hacia el sufrimiento. El *kitsch* sentimental no es una exigencia ética. Es la expresión de emociones que elude la responsabilidad de emitir un juicio. Es autocomplaciente, y recompensador y reforzador de tendencias narcisistas. Solo se centra en provocar una respuesta emocional, “cuyo efecto, si no la intención, es convencer a la persona que la experimenta de que posee una sensibilidad y una capacidad

de compasión por encima de la media”^{xxxv}. Los retratos de los enanos de Velázquez, en contra de lo que una visión superficial pudiera sugerir, se sitúan en una dimensión radicalmente incomparable. “[Pintándolos] con el mismo cuidado y dedicación que a cualquier otro personaje, representándolos como seres inteligentes y complejos, exactamente iguales a nosotros, Velázquez los incorpora a nuestro universo moral [...] y si sentimos lástima por ellos, se trata de un sentimiento educador, ya que en gran parte está inspirado por nuestro desprecio irreflexivo y cruel. Es un sentimiento de lástima que requiere algo de usted. Haciéndole ver la humanidad de alguien a quien había considerado hasta entonces como algo menos humano, esos retratos le hacen reflexionar sobre la naturaleza del mismo concepto de humanidad”^{xxxvi}.

La certeza máxima de que quienes se preocupan por la humanidad en general a menudo no lo hacen por las personas en particular, está ejemplificada, individualmente, por el primer gran sentimental, Rousseau, y, colectivamente, por las grandes utopías del siglo XX, que condujeron, de modo muy congruente, a grandes masacres. El *kitsch* sentimental es propio, como dijo Oscar Wilde, de “alguien que simplemente desea disfrutar del lujo de una emoción sin tener que pagar por ello”. El placer inherente a esta condición explica que, en una época eminentemente *kitsch* como la actual, la promoción del entusiasmo moral propio a expensas de los demás haya adquirido una presencia avasalladora.

La *explicación formal* de la obra de arte no elimina la moral, sino que la refuerza, y asimismo, aunque suprime barreras y referencias, no colabora con el relativismo, sino que lo destruye. La interpretación *kitsch*, en cambio, sí es una colaboradora necesaria en la suplantación de la moral y la verdad por el relativismo. De todos modos, el sistema *kitsch* no es el único ocupado en esta tarea. Existen otros colaboradores necesarios y bien dispuestos que, en materia de religión, ética, política, conocimiento, y a la manera de falsos profetas, no cejan en su labor de zapa de la cultura.

El valor es un imperativo que desafía al lector, lo compromete, y moviliza todas sus potencias en una obra que a veces es áspera, aburrida, difícil, o que, simplemente, pertenece a un mundo que ya no es el nuestro. Otras veces traspasa la superficie limpida de la obra “sencilla”. En todos los casos le lleva constantemente a un más allá que siempre “queda balbuciendo”. Es en ese sentido como entiendo la “inefabilidad”, y no en el sentido pomposo, heredado de los románticos, en que se ha entendido comúnmente.

Pensar cómo la obra dice y puede decir lo que no está ni puede ser dicho es la gran tarea de la crítica. Lo cual no quiere decir que “las obras no puedan ser descritas ni parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo”^{xxxvii}. Con toda seguridad, uno de los procedimientos para ello sería el tránsito por la *via negativa* de la teología apofática.

El director de cine R. W. Fassbinder confesó, acerca de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, que le había salvado la vida en su pubertad. Probablemente para expresar su agradecimiento y en señal de homenaje, realizó, basándose en ella, una obra maestra homónima, una serie de televisión que está coronada por un largo epílogo o episodio final onírico-alucinatorio –ausente en la novela– que en sí mismo funciona como catarsis para el protagonista, Franz Biberkopf, y también presumiblemente para su autor. Como los sueños, la obra de arte no significa nada, ni se deja interpretar. Los sueños cumplen una función que, por medio de la *alusión*, ordena el caos de la realidad y la existencia, y *prepara y adapta* al durmiente para la angustia y el dolor que le acecharán a lo largo de la jornada o de la vida, para que ese dolor y esa angustia no lo anulen. Esa función los sueños la cumplen aunque no se haga ningún esfuerzo introspectivo por tratar de explicar o interpretar sus imágenes, que, por otra parte, solo algunas veces se recuerdan. Los cuentos de hadas cumplían una función análoga: estimular la imaginación, propiciar la comprensión de las emociones, e inspirar la búsqueda de soluciones. Entre los autores que los han recuperado figuran Dickens, Chesterton e Italo Calvino. Este último cree que “los cuentos de hadas son verdaderos”: “tomados en conjunto, con su siempre reiterada y siempre diversa casuística de acontecimientos humanos”, nos ofrecen “una explicación general de la vida”, y “son un catálogo de los destinos que puede padecer un hombre o una mujer”^{xxxviii}. El psicoanalista Bruno Bettelheim reivindicó la función formativa y adaptativa para con la psique del niño que cumplen las pasiones descritas y narradas en los cuentos de hadas tradicionales^{xxxix}. El expurgo, censura, prohibición, edulcoramiento de que han sido objeto en nuestros tiempos, y, sobre todo, su olvido, corren en paralelo a la masificación *kitsch* del arte y a la manía interpretativa igualmente *kitsch*. Nuevamente, el propósito pseudomoral *sentimental*, proclamado enfáticamente como superior –proteger a la infancia– y esgrimido para acabar con los cuentos de hadas, asfixia la moral auténtica.

Como los sueños, la obra de arte, en tanto que obra de arte, repitámoslo, no simboliza nada, ni aboga por nada. Nunca. Si lo hace –mejor dicho, si solo hace eso–, es que no lo es, y en el acto deviene antivalor. Lo que hace la obra de arte de calidad es salvar la vida. Es una propedéutica para la vida que libera todas las potencias de esta, y las orienta en forma de indicio, cifra o índice –no como símbolo– hacia el ser-valor, para que lo recuperemos, lo salvemos del olvido, y nos salvemos a nosotros mismos en el proceso.

Esta función la obra la cumple no porque juzgue o universalice, sino porque, y en la medida en que, es un *hecho singular* cada vez, y porque, y en la medida en que, nos hace aprehender algo *singular* cada vez. Esta singularidad o diferencia explica el papel esencial que le corresponde en el hecho artístico a la originalidad (o invención, o innovación, según qué punto de vista estético adoptemos). En cuanto a la crítica, cuando es no-interpretativa, no impone invasivamente “lecturas”; desvela el campo de posibilidades de la obra, respetando siempre la sensibilidad singular del receptor. La repetición o redundancia en la obra, lo mismo que su interpretación, violan el arte.

En esta perspectiva, da igual lo que el autor haya pretendido con su obra. Tampoco importan los significados y símbolos históricos, religiosos, culturales, etc. que acompañan a la obra, en tanto que fruto de una época determinada. Por mejor decir, la biografía del autor y la historia son *inputs* que se articulan orgánicamente en una visión estética mucho más vasta que los engloba, asume y transforma, y que empieza y termina en la obra misma. La obra se basta a sí misma precisamente por constituir un hecho literario o artístico singular que es independiente –y va mucho más allá– de las intenciones o el plan que la hayan alentado, de la psique que la haya conformado, o de las condiciones sociales, políticas o económicas que la hayan influido. Queda de esta manera considerablemente ampliada la definición de función autorreferencial o poética con que la crítica de tradición lingüística o semiológica caracterizaba el arte. Asimismo, la doctrina estética romántica del *art pour l'art*, de la que aquella procede, sufre una redefinición total. La función *liberatoria* del arte solo puede operarse asumiendo una autorreferencialidad entendida en un sentido esencialmente distinto al tradicional. Si la obra de ciertos poetas (Mallarmé, George, Eichendorff) estrictamente pertenecientes a la órbita cerrada del romanticismo es valiosa, ello es porque, de modos *singulares* al compás de la nueva época, consigue salir de ella y dejarla atrás. La función liberatoria del hecho artístico singular y de su crítica quiebra esa órbita y la vuelve un sistema tan abierto como lo había sido el medieval o el renacentista. Aunque lo hace de un modo que ya no podrá ser ni medieval ni renacentista, sino acorde con el universo romántico (lo cual implica que la búsqueda de la novedad sea cada vez más apremiante, acelerada y rupturista). Con esta nueva concepción de la autonomía estética es posible cerrar el hiato existente entre las doctrinas incommensurables de la mimesis y del arte por el arte. Pertenecientes a sendas épocas separadas por la cesura del romanticismo, estas dos doctrinas, con su irreducible separación, han llevado a aporías y han hecho inviable el surgimiento de un enfoque estético unificado capaz de explicar y evaluar las obras del presente y del pasado –de todo el pasado.

Los conceptos de belleza y de lo sublime son superados. Sobreponiéndose a la conmoción ocasionada por la revolución romántica, la tarea crítica ha de reconstituirlos e integrarlos en un orden axiológico superior que los asimile y transmute.

-
- ⁱ Pamparacuatro Martín, Javier. *Signo y valor. Estudio sobre la estética semiótica del hecho literario*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, pp. 132-144.
- ⁱⁱ Broch, Hermann. “Notas sobre el problema del *kitsch*”. En: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1970 [1950] (pp. 15-31), p. 27.
- ⁱⁱⁱ *Ibíd.*
- ^{iv} *Ibíd.*, p. 28.
- ^v Esta idea ha sido defendida por Broch (*op. cit.*), Malraux (“Art, Popular Art, and the Illusion of the Folk”, 1951) y Dwight MacDonald (“Masscult and Midcult”, 1960).
- ^{vi} Broch, *loc. cit.*, p. 29.
- ^{vii} *Ibíd.*
- ^{viii} Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2000 [1947].
- ^{ix} Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House, 2007 [1966, 1996], p. 19.
- ^x Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966, p. 64.
- ^{xi} *Ibíd.*, p. 48.
- ^{xii} Ricœur, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969, pp. 18-19.
- ^{xiii} Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967 [1964], p. 168.
- ^{xiv} Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix-Barral, 1965 [1963], p. 184.
- ^{xv} Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994 [1993], pp. 50-51.
- ^{xvi} Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos, 1986, p. 92.
- ^{xvii} Pamparacuatro Martín, *op. cit.*, pp. 234-238.
- ^{xviii} Sontag, *op. cit.*, p. 19.
- ^{xix} Thornhill, Chris y Miron, Ronny. “Karl Jaspers”, en: Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition). Disponible en: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/jaspers/>>.
- ^{xx} Jaspers, Karl. *Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1959 [1932, 1948], vol. II, p. 510. La cursiva es del autor.
- ^{xxi} La tesis que sitúa al mismo nivel la crítica y las obras de arte ha sido defendida por Eugenio D'Ors, Herbert Read y Oscar Wilde, entre otros.
- ^{xxii} Coetzee, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004 [2003], p. 232. La cursiva es del autor.
- ^{xxiii} Sontag, *op. cit.*, p. 25. Sontag menciona como ejemplos de esta crítica eminente: “Style and Medium in the Motion Pictures”, de Erwin Panofsky; “A Conspectus of Dramatic Genres”, de Northrop Frye; “La destruction d'un espace plastique”, de Pierre Francastel; *Racine*, de Barthes, y los ensayos del mismo autor sobre Robbe-Grillet (“Literatura objetiva”, “Literatura literal”, “¿Resumen de Robbe-Grillet?”, contenidos en el volumen *Ensayos críticos*); “La cicatriz de Odiseo”, de Erich Auerbach, incluido en *Mimesis*; “The Story Teller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin; “The Dickens Worlds: A View from Todgers”, de Dorothy van Ghent; y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman incluido en su libro *Poetry and the Age* (1953).

-
- xxiv Broch, Hermann. “Das Böse im Wertsystem der Kunst”. En: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975 [1933], pp. 119-157. (Tr. esp. [parcial, quinto párrafo]: “*Kitsch* y arte de tendencia”. En: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1970, pp. 7-14).
- xxv Broch. “Notas sobre el problema del *kitsch*”, pp. 15-31.
- xxvi Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada, 1966 [1943], pp. 738 ss.
- xxvii *Ibíd.*, p. 740.
- xxviii Sontag, *op. cit.*, p. 18.
- xxix Steiner, George. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela, 2001 [1974], p. 98.
- xxx Dalrymple, Theodore. *Sentimentalismo tóxico*. Madrid: Alianza, 2016 [2010], p. 106.
- xxxi *Ibíd.*, pp. 118, 140-141, 154-155.
- xxxii Klempener, Victor. *LTI: la lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Minúscula, 2001 [1947, 1975], p. 59.
- xxxiii *Ibíd.*, p. 342.
- xxxiv Bruckner, Pascal. *La tiranía de la penitencia. Ensayo sobre el masoquismo occidental*. Barcelona: Ariel, 2008 [2006], p. 98.
- xxxv Dalrymple, *op. cit.*, p. 56.
- xxxvi *Ibíd.* p. 74.
- xxxvii Sontag, *op. cit.*, pp. 24-25.
- xxxviii Calvino, Italo (comp.). *Cuentos populares italianos*. Madrid: Siruela, 1998 [1956], p. 19.
- xxxix Bettelheim, Bruno. *Educación y vida moderna: un enfoque psicoanalítico*. Barcelona: Crítica, 1981 [1952, 1979].

La pintura de Manolo Millares desde la estética negativa de Adorno
The painting of Manolo Millares from the negative aesthetics of Adorno

Miguel Ángel Rivero Gómez

Universidad de Sevilla

Resumen: Los caminos del arte y la estética a veces se cruzan, a pesar incluso de ellas mismas. Puede suceder así que un teórico como Adorno, poco amigo del arte abstracto, encuentre una suerte de encarnación de su estética negativa en un pintor como Manolo Millares, cuya obra se desenvolvió en el territorio de la abstracción informal. Sobre esta hipótesis vamos a trabajar aquí, para ver en qué medida la obra del artista canario puede responder plásticamente a ciertos aspectos de la estética negativa de Adorno. Sería el caso de su concepto del "arte auténtico" como "negación", próximo a la voluntad de "destrucción" de Millares, o de la tesitura paradójica donde ambos sitúan al arte en la segunda mitad del siglo XX, entre la necesidad de testimoniar y la imposibilidad de comunicar tanto horror y tanta violencia.

Palabras clave: Adorno estética negativa Millares informalismo cuerpo siglo XX

Abstract: The paths taken by art and aesthetics sometimes intersect, even despite themselves. Thus, it may happen that a theorist like Adorno, who was not exactly a friend of abstract art, the one that finds a kind of embodiment of his negative aesthetics in a painter like Manolo Millares, whose body of work was developed in the territory of informal abstraction. We are going to work on this hypothesis here, to see to what extent the Canarian artist's work can respond in his paintings to certain aspects of Adorno's negative aesthetics. This would be the case within his concept of "authentic art" as "negation", close to Millares' will to "destroy", or of the paradoxical position where both place art in the second half of the 20th century, between the need to give a testimony and the impossibility of communicating both so much horror and so much violence.

Keywords: Adorno negative aesthetic Millares informalism body century XX

*Desgárralo.
Sigue gritando,
ensordecíndonos
los ojos.
LASSE SÖDERBERG, "El grito (Millares)"*

1. Theodor W. Adorno: arte auténtico y estética negativa

Las aportaciones de Adorno a la filosofía del arte constituyen sin lugar a dudas una de las más ricas fuentes de discusión del siglo XX. Continúan de hecho generando controversia, como corresponde acaso a una estética negativa, pues esta idea de “negación” atraviesa de punta a punta las consideraciones de Adorno en torno al arte. Lo vemos nítidamente en su teorización de la “autonomía” del arte, que articula a partir de sus condiciones de “ilusión” o apariencia y de “negación”: una obra de arte es “una cosa que niega el mundo de las cosas.”¹ He aquí una primera cara de la estética negativa de Adorno. Respecto a la condición de “ilusión”, sostiene que tan solo en ciertas manifestaciones logra el arte “refractar” al marco social del que deriva y conservar su autonomía, resistiendo al principio de identidad. Ahí sitúa al “arte auténtico”. En alianza con esta tesis, la condición de “negación” será así fundamental en Adorno, que llega a escribir en su *Teoría Estética -1970-*: “Las obras de arte son negativas *a priori*”.² Se refería con ello a que el arte es “el mundo por segunda vez”, de manera que “nada hay en el arte [...] que no proceda del mundo; nada que no haya sido transfigurado”.³ En esa “transfiguración” precisamente está la negación propia del arte, que “niega” el mundo del que parte, la realidad que “transfigura”. Parece que estamos ante una contradicción si el arte auténtico ha de ser *mímesis* y al mismo tiempo preservar su autonomía. Pero tal contradicción se disuelve si entendemos, siguiendo a Gerard Vilar, que la obra de arte “participa del mundo contra el que se resiste”, pues al resistir ya participa de él, pero lo hace desde una resistencia que “se traduce en subversión”.⁴ Esta “resistencia” sería según la estética negativa otra de las características del arte auténtico, inasequible a las formas dominantes de comunicación ligadas a la “razón de dominio” y a la filosofía de la identidad. Desde ahí, va a afirmar Adorno el valor cognitivo del arte, su contenido de verdad, tan solo perceptible en las obras de arte auténticas y definido como verdad no conceptual, verdad que rebasa lo racional desde la negación. Esas “formas negativas”, precisa Vilar, “de ciertas obras de arte sacuden nuestras certezas, nuestros hábitos y nuestras expectativas confrontándonos con algo desconocido, inquietante y preocupante. Pero estos disturbios de la razón tienen una dimensión cognitiva.”⁵

En estas primeras notas vemos apuntada otra cualidad esencial del arte auténtico según Adorno: su carácter “enigmático”. Ese cierto hermetismo resulta fundamental en su

apuesta radical por un arte autónomo que enfrentase a la razón de dominio. Téngase en cuenta que la comunicación se había erigido en el principal dispositivo de dominación, según Adorno pudo apreciar en Estados Unidos desde su llegada en 1938. En esa línea, sostendrá que la estética ha de acoger a las obras de arte desde su misterio y su hermetismo, es decir, desde “su imposibilidad de ser entendidas”. Matiza además que esta cualidad de la obra de arte, relativa a mostrar al mismo tiempo que oculta, se ha acentuado en el arte del siglo XX, pero es propia de todo tiempo, como sentencia en su *Teoría Estética*: “todas las obras de arte, y el arte mismo son enigmas”.⁶ El cambio en el arte contemporáneo ha de operarse así sobre las formas tradicionales de percepción y comunicación, pues el enigma debe seguir irresuelto, a pesar del afán de comprensión que exige la razón de dominio. De hecho, la tarea de la filosofía del arte ante estos fenómenos artísticos ha de consistir, según Adorno, en descifrar su configuración como “enigmas”, pero sin aspirar a resolverlos. Es por ello, como señala Vilar, que: “El arte quiebra siempre su promesa de sentido.”⁷ El carácter enigmático de la obra de arte marca, pues, otra de las claves de la estética negativa de Adorno, que nos sitúa de nuevo ante una paradoja: la incomunicabilidad de una manifestación como el arte que, por su propia entidad, ha de ser expresión y comunicación.

El filósofo germano propone así, ante el horrible escenario del siglo XX, recuperar el sentido del “arte auténtico” como negación, transfiguración, enigma y resistencia. Si todo hecho social se “refracta” en el arte de su tiempo y el siglo XX ha sido atroz en su itinerario de violencia, sufrimiento, muerte y miseria, el “arte auténtico” no puede ser sino grito y negación, testimonio de denuncia de un siglo devastador y cruel. Pero ha de ser cauteloso a su vez en sus vías de expresión. Se trata de un arte, desde luego, que no ha de producir placer sino displacer, como precisa Vilar: “Toda obra de arte auténtica en el presente, [...] es negativa en el sentido de que habla el lenguaje del sufrimiento, lo cual quiere decir que se trata de dolor y tribulación, y que sus afectos son displacenteros. [...] La respuesta adorniana es que ante el grado que ha alcanzado el horror en el mundo nada que no sea expresión y memoria del sufrimiento puede ser hoy legítimo.”⁸ Sobre estas bases, Adorno defenderá a un arte contemporáneo “radical”, que reivindica frente al hedonismo estético de las tendencias mayoritarias en el arte moderno, limitadas al placer y al goce del color, y frente a la cultura industrializada, ligada al entretenimiento y ajena a los valores cognitivos del arte. Todo en ellos es máscara, señalará Adorno, encubrimiento de atrocidades y horrores, y con ello, supresión del poder crítico del arte y anulación de la conciencia del dolor. Llega incluso a tacharlo de “injusticia” -*Unrecht*- contra “los muertos y el dolor acumulado y sin palabra”.⁹

Auschwitz será para Adorno el símbolo de este proceso de destrucción, fruto del despliegue de una filosofía de la identidad iniciada en la Ilustración y consumada en Hegel, y que acabó por erigirse en “razón de dominio”, capaz de legitimar todo lo derivado de ella. A esa razón de dominio llega a referirse en su *Mínima Moralia* -1955- como “sistema del horror” -*System des Grauens*-, apelando con ello a mundo desindividualizado, donde no tiene lugar la diferencia.¹⁰ Pues bien, esta racionalidad es la que ha quedado invalidada para comprender la realidad histórica del siglo XX, muda ante la descarga de sufrimiento y dolor de las imágenes de Auschwitz, que desbordan toda lógica y rebasan todo sentido. Adorno dará unos pasos más al advertir que procurar razonar ese dolor atroz, consecuencia del afán hegeliano por comprenderlo todo, constituye además una “injusticia” en tanto que implicaría olvidar el dolor y el sufrimiento de los inocentes, e incluso justificarlo. A esto mismo se referirá José Antonio Zamora cuando acuse a la cultura industrializada de suprimir el dolor a la hora de abordar el Holocausto, e incluso de legitimar ese dolor para convertirlo en un eficiente producto de mercado, en un artefacto realista cargado de comunicabilidad: “El lugar del silencio [...] es suplantado por la ilusión de la comunicabilidad universal.”¹¹ Frente a esta tendencia, la intención de la estética negativa de Adorno consiste, como señala M^a Jesús Godoy, en “rescatar del sometimiento y el olvido a las víctimas de cualquier voluntad de dominio.”¹² Lo que nos plantea en definitiva es la necesidad de dejar esa herida abierta, en lugar de intentar reconciliarnos con la realidad comprendiéndola, pues esto supondría una manera de justificarla, de legitimarla. Es lo que enseña Auschwitz, herida abierta inasequible al concepto, que ve truncado aquí su énfasis de sentido.

Adorno ya había apelado al símbolo de Auschwitz y sus consecuencias en un texto anterior, el ensayo *Crítica cultural y sociedad* -1949-, que recoge su conocida sentencia: “La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas.”¹³ Años después, sin embargo, tras conocer el poema “Fuga de muerte” -*Todesfuge*- de Paul Celan, inspirado en el asesinato de la madre de este en el campo de Janowska y que se convirtió en símbolo de la memoria del holocausto, Adorno matiza su afirmación. Lo hará en su obra *Dialéctica negativa* -1966-: “quizás haya sido falso que después de Auschwitz ya no se puede escribir poesía”.¹⁴ Con este matiz, abría una puerta de legitimidad al arte y la poesía después del holocausto, pero con la condición de que fuesen “poesía negra”, “arte negro”, “arte radical”, es decir, manifestaciones comprometidas con la tenebrosa realidad de su siglo, dispuestas a darle la palabra al dolor y conscientes de la paradoja de aspirar a ser comunicación de “lo incomunicable”, como luego desarrollaría en su *Teoría Estética*.¹⁵ Sobre este asunto, precisa Gutiérrez Pozo: “Lo que Adorno pretende con el

arte negro es devolverle al arte su derecho a existir tras Auschwitz, en un mundo decolorado. [...] Sólo el principio espiritual de la *mímesis* es garantía de esteticidad. Sólo el arte negro es arte, sólo él es verdaderamente estético. Y lo es porque el arte negro no es simple fotografía, reflejo, documento o reportaje, sino esencialmente crítica, negación, utopía y esperanza.”¹⁶ En efecto, Adorno apela al arte como *mímesis*, pero no en cuanto copia o réplica, sino como re-presentación o re-encarnación. El arte ha de expresar el dolor siendo la herida misma, siendo el lenguaje de la cosa misma (*mímesis*), y sin caer en la estetización del dolor, que sería su legitimación. En este sentido, según sugiere Zamora: “Auschwitz obliga al arte a pensar y articular su propia imposibilidad. [...] El arte solo es posible llevado al límite mismo del arte.”¹⁷ Quizás la única posibilidad legítima de testimonio de aquel horror sea el “silencio”, que es lo que ha dejado tras de sí la devastadora aniquilación, silencio en los protagonistas y testigos de la catástrofe. A propósito de estas consecuencias de Auschwitz, ya señaló Giorgio Agamben que ante tal coyuntura el lenguaje “ha de ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar.”¹⁸ Ahí se sitúa precisamente Adorno, que apuesta por la *mímesis* y proclama la necesidad de buscar nuevas formas y vías de expresión capaces de “dar testimonio” de la realidad, siendo consciente de que se trata de comunicar “lo incomunicable”. El riesgo está en caer en la estetización del testimonio y del sufrimiento, y la dificultad, en cómo evitarlo sin destruir la autonomía del arte.

Cuando Adorno menciona ejemplos de este “arte radical”, señala explícitamente la sombría narrativa de Kafka, el tormentoso *Guernica* de Picasso, la música dodecafónica de Schönberg o los dramas del absurdo de Beckett. De cara al futuro, esa apuesta se fija en el arte radical contemporáneo, que es según interpreta M^a Jesús Godoy “la mejor encarnación de la dialéctica adorniana” de la negación. Y lo es porque pone en acción la “empatía hacia el otro humillado” como aquello que “se comunica desde la incomunicación”.¹⁹ Ahí situaríamos nosotros las hirientes pinturas de Manolo Millares, creadas desde la más radical negación. Millares concede además la palabra al dolor, se identifica con quienes padecen el sufrimiento y el dolor, y resulta enigmático en su intento de comunicar “lo incomunicable”. Su obra se mueve en ese conflicto entre el representar y lo irrepresentable, el silencio y la lengua, el vacío y la plenitud. Y se ve en esa encrucijada por la necesidad de “testimoniar” que confirió como misión a su pintura y que le llevó a señalar como “verdaderos pintores de la realidad” tan solo a aquellos que “comunican, testimonian, denuncian”.²⁰ Esta función del arte como testimonio fue pues clave en Millares, como observó Moreno Galván: “Lo único que hace es convertir en testimonio a su pintura, encarnando en ella si es necesario, a la barbarie y a la irracionalidad.”²¹ Las conexiones con Adorno y su estética negativa parecen por tanto posibles, como intentaremos probar.

Nos queda por abordar un aspecto más de la estética negativa de Adorno, pues la dimensión del arte auténtico como crítica y negación va a acompañada de una dimensión utópica y esperanzada. Se funda esta en que el arte radical contemporáneo es conciencia viva del dolor del siglo y es por ello el único que nos habla con verdad. Paradójicamente, es en la desesperación que genera ese arte radical donde late su esperanza, su voluntad utópica: “la esperanza está primordialmente en los que no hallan consuelo”, afirma Adorno en su *Mínima Moralia*.²² Por ese motivo acude a Schönberg, Beckett y Kafka, porque en sus obras no hay esperanza alguna, porque no ofrecen consuelo a los desesperados. Adorno se opone así a toda estetización del horror y del sufrimiento, y sostiene que el arte solo podrá acoger a la utopía si se entrega a ser lenguaje desesperado, lengua arrasada por las atrocidades humanas. En este sentido, negación y desesperación marcan el camino a la única forma de utopía en Adorno. De lo contrario, dice en su *Teoría Estética*: “sería preferible que un buen día el arte como tal desapareciera a que olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística.”²³ Dar voz al dolor, ser la voz y la lengua del dolor, afirmar la negación como utopía, es el camino del arte radical contemporáneo trazado por Adorno, que utiliza a propósito de esta concepción de la utopía la expresión *promesse de bonheur* o “promesa de felicidad”²⁴. Está convencido, además, de que esta voluntad utópica anida en el corazón del arte mismo: “el arte tiene que ser y quiere ser utopía”.²⁵ El arte auténtico será así el que resista a la razón de dominio, será aquel que logre reflejar aquello que existe en el mundo real, por doloroso que sea, y será aquel que genere la aparición de lo aún no pensado o no dicho. Ruptura de todos los órdenes, revivificación del lenguaje para llevarlo a expresar lo que aún no es expresable, a la comunicación de lo incomunicable. Ahí es donde late la utopía, la *promesse de bonheur*. Y ahí encaja a la perfección la pintura de Millares, cuyo ciclo artístico se cierra desde una invocación a la esperanza desesperada, como veremos.

2. La pintura de Manolo Millares

2.1. Los orígenes del conflicto

La obra de Manolo Millares (1926-1972) se vio atravesada en su despliegue por varios condicionantes: por la conflictiva realidad que le tocó en suertes vivir, en un siglo teñido de violencia bélica y postbélica; por una temprana conciencia de la muerte y su aparejada angustia vital, que le acosaron desde niño; y finalmente, por la dificultad de dar expresión a través de su pintura a tanto dolor, tanta violencia, tanta muerte. Si nos remontamos a los orígenes de esta conflictiva relación de Millares con la realidad de su tiempo, hemos de acudir en primer lugar a las consecuencias que la guerra civil española y la dictadura

de Franco tuvieron para su familia, alineada ideológicamente con el republicanismo liberal. Los primeros damnificados fueron su tío Agustín Millares, que tuvo que exiliarse en México, y su hermano Agustín, detenido y llevado al campo de concentración de Monte Coello, y luego al destierro en Arrecife, en la isla de Lanzarote. La venganza alcanzó también a su padre, que primero fue trasladado al Instituto de Enseñanza Media de Arrecife, y posteriormente suspendido de empleo y sueldo de manera indefinida, alegándose su “afiliación a la Izquierda Republicana”.²⁶ A ello hemos de sumar el tortuoso miedo a la muerte que en los años de contienda inyectó sobre la infancia de Manolo Millares su hermano José María, narrándole truculentas historias bélicas: “De aquí parten muchos de mis males de nervios que han torturado gran parte de mi vida - confesaba en su *Memorias*-.²⁷ Ya entonces realizó “algunos dibujos sobre la guerra española”, acaso a modo de sublimación de ese miedo. Con el tiempo, esas “inquietudes y angustias nerviosas” no hicieron sino agravarse, desembocando en un horror bélico y un “miedo a la muerte” que jamás desaparecerían.²⁸ Dore Ashton ha subrayado a este respecto cómo, entre las “circunstancias” que impulsaron el quehacer artístico de Millares, “la más determinante fue la guerra civil, que dejó tras de sí heridas que nunca cicatrizaron y una devastación psicológica inimaginable.”²⁹

Tiempo después, la familia volvería a Las Palmas, si bien la precariedad laboral les obligó a vivir de favores de otros familiares y a continuas mudanzas durante años. Así lo narra Millares en sus citadas *Memorias*: “1942. Mi casa está llegando a la cúspide de la miseria y a sus más trágicas consecuencias.”³⁰ La tragedia familiar se consumaría con el fallecimiento en 1945 de su hermano Sixto, a los veinte años, en un hospital de tuberculosos. La “victima elegida” lo llama Millares, el mártir laico de un destino trágico, pero con responsables. Desde estos espacios de lo íntimo y familiar iría cuajándose la oposición de Manolo Millares al régimen de Franco y a todo lo que este representaba, como versión hispánica de un fascismo dispuesto a arrasar a Europa y a implantar un régimen de lo uniforme, enemigo de todo lo individual y de toda diferencia. Verá ahí la amenaza de un proceso de humanización, de aniquilación del individuo, contra el que posicionará y del cual hará testimonio con su pintura.

2.2. Pictografías canarias y Muros

A la hora de buscar los primeros rastros de la estética negativa de Adorno en la pintura de Millares, hemos de acudir a sus *Pictografías canarias*, donde se perciben destellos de la cualidad “enigmática” de la obra de arte auténtica. Inició dicha serie en 1951, atendiendo a un firme compromiso con su tierra y su cultura ancestral, que refiere en una carta a Santos Torroella de ese mismo año: “Mi última preocupación pictórica se

basa en la pintura aborigen canaria (la de los primitivos guanches). [...] aspiro a levantar un nuevo arte auténticamente canario y autónomo.”³¹ En esta línea, Millares cultiva en sus *Pictografías canarias* un primitivismo austero, a base de signos dispersos sobre fondos ocres, con un sentido entre mágico y ritual. Su fuente de inspiración está en las pintaderas guanches del Barranco de Balos y otros yacimientos arqueológicos canarios, que conocía desde niño por sus visitas al Museo Canario de Las Palmas. Según Guigon: “lo que Millares retiene del arte guanche es su enraizamiento en lo real más elemental, allí donde yacen sus fuerzas oscuras, esa energía condensada que sólo la obra de arte hubiera podido desvelar.”³² Atraído por esa elementalidad y por su voluntad de rebasar los límites de la racionalidad, Millares recurre a la fuerza expresiva del signo, que traslada de las pintaderas y los muros de las cuevas a sus lienzos. El artista canario recuperaba así la inquietud por el primitivismo, como hicieron en su día las vanguardias históricas y hacía entonces el grupo Escuela de Altamira. Como a ellos, le mueve la búsqueda de un lenguaje puro, incontaminado por los cánones de la cultura occidental y que finalmente encuentra en la fuerza expresiva y en la capacidad sintética del signo.

En el arte del siglo XX ya habían recorrido ese camino Joan Miró y Paul Klee, que serían dos referentes pictóricos para Millares, una vez pasada su inicial etapa fauvista y su posterior devoción por Dalí. Hereda de Miró y Klee una mirada profunda y tendente a lo esencial, capaz de acceder a la rica fuente de sentido de lo simbólico y a la morfología elemental que sostiene toda estructura visual. Otra posible influencia es Joaquín Torres García, cuya obra *Universalismo Constructivo* -1944-, de gran prestigio entre los artistas del momento, también leería Millares. Sin embargo, él mismo rechaza explícitamente esta influencia, señalando que en su pintura dominaban “una necesidad de orden en el color” y la “espontaneidad” frente a las reglas.³³ En todo caso, estas obras y los signos que las componen dotan a las *Pictografías canarias* de Millares de ese carácter enigmático, de ese halo de misterio que, según Adorno, rodea al arte auténtico desde la imposibilidad de comprenderlo del todo.

El siguiente paso en la trayectoria plástica de Millares nos lleva a 1953, cuando empieza a trabajar en los llamados *Muros*, igualmente cargados de reminiscencias de las pintaderas guanches en los tonos y en lo sígnico. Se aprecia sin embargo en estas obras una composición más simple y esencial, más tendente a la abstracción, y un “cierto orden constructivo”, reconocido por el mismo Millares.³⁴ Otro aspecto a destacar en estas piezas es la incrustación de fragmentos de cerámica, madera, arena y arpíllera, pues desde este uso de materiales pobres, marginales al arte, iría abriendo camino al informalismo. De hecho, la arpíllera acabará convirtiéndose en el soporte característico de su pintura, sustituyendo al tradicional lino. Pero si Millares dio aquí un paso decisivo

en su camino al informalismo fue desde las primeras perforaciones que aplica entre 1954 y 1955 sobre algunos de los *Muros*, realizados ya sobre arpillería, como vemos en *Muro Perforado -1955-*. Según interpretó en su momento Aguilera Cerni, estas perforaciones fueron la vía para incorporar el espacio a sus obras, naciendo con ellas la “dimensión perdida”.³⁵ No obstante, su relevancia radica más bien en el progresivo protagonismo que estas perforaciones irían alcanzando en la obra de Millares desde su tentativa informalista de aniquilación de la “forma” en cuanto concepto sagrado del arte. Así, en lo que se refiere a su posible relación con la estética negativa de Adorno, en estas perforaciones iniciales de los *Muros* podemos ver los primeros pasos de Millares en esa “negación” propia del arte auténtico, según la definición de Adorno. Cada perforación constituye una negación, una manifestación de su voluntad de destrucción, de anti-arte.

El carácter “enigmático” será otra característica del arte auténtico según Adorno que podemos apreciar en estos *Muros* de Millares. A ello parece apuntar Aguilera Cerni cuando escribe a propósito de las perforaciones: “Manolo Millares va rondando el enigma, buscándole sin cesar la agarradera por donde atraparlo.”³⁶ El mismo artista canario reconoce este carácter enigmático de sus perforaciones en un texto de 1956: “Descarto la posibilidad de creerme dominador consciente de estos cuadros salidos de mí mismo. Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillería encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido.”³⁷ Manifiesta así Millares la voluntad de que su pintura siguiese esa dirección, de “volcarme en lo desconocido”, como efectivamente hizo en su obra posterior, apostando con ello por la condición “enigmática” de la obra de arte.

2.3. Millares en Madrid: el grupo “El Paso” y las arpilleras

En 1955, Manolo Millares se traslada e instala en Madrid en compañía de su mujer, la artista Elvireta Escobio. En poco tiempo, se hacen un sitio en la escena artística madrileña, donde la obra de Millares ya era conocida al haber sido expuesta en 1951 en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y en 1953 en el Salón de los Once. Entre otras cosas, Madrid supuso para el artista canario el descubrimiento de Castilla, que pasaría a jugar un papel determinante en su plástica. De hecho, cuando Enrico Crispolti le preguntó en 1963 por las principales influencias de su pintura, respondió con una sorprendente triada: “Goya, Miró y Castilla”.³⁸ Para Millares, Castilla fue la revelación del sobrio y adusto paisaje de la meseta, y de una tradición artística española, realista y tenebrista, que desde el siglo XVI rendía culto a la muerte y perseguía una aprehensión de la realidad que desbordase a la realidad misma. Este mundo barroco español y el mito de la España negra fascinarán a Millares. En cuanto a Goya, al que conocía desde niño por *Los*

Caprichos y los *Desastres de la guerra*, será su principal referencia en la historia del arte español, el hilo de continuidad que Millares pretende continuar como vía de expresión y denuncia de la crueldad secular que ha ido urdiendo la historia de España. Del pintor aragonés asume además la primacía del blanco/negro, como revela en un manuscrito: “Como la rabia de Goya: lo negro y el espacio blanco -luto de oriente y occidente.”³⁹ De nuevo la España negra, obsesionada con la muerte, enlutada desde la cuna, dolorida por el trasiego de tanto horror. “Es en ese agujero existencial -señala Eva Millares- donde se generan la rabia negra de Goya o la angustia desgarrada de Millares.”⁴⁰

Más allá de estas influencias, la experiencia decisiva de Millares en Madrid fue su integración en el grupo El Paso, fundado en febrero de 1957. Entre sus componentes iniciales se contaban Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Juana Francés, Luis Feito, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón, además del mismo Millares. Más tarde se sumarían Manuel Viola y Martín Chirino. En ellos encontraría un amplio abanico de propuestas artísticas que rondaban caminos e inquietudes próximas a las suyas. Desde primera hora, Millares se volcó con el proyecto de El Paso y su propuesta de “plástica revolucionaria”, destinada a “crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español”. El Paso contaba además con un sólido componente intelectual, alineado entre las tesis del existencialismo y el nihilismo, que hicieron suyas para dar expresión al sujeto y al ambiente social de su tiempo, marcados por el sentimiento de soledad, abulia, desesperanza y angustia existencial. A ello hemos de sumar la preocupación por la realidad española y por sus carencias culturales y artísticas, que desde El Paso buscaron reparar con exposiciones, conferencias, publicaciones... En esta dirección, una de sus principales luchas fue por el “libre desenvolvimiento del arte y del artista”, en un país donde la libertad estaba maniatada en lo político por el régimen franquista y encorsetada en lo artístico dentro de los márgenes del academicismo.

Entre las acciones de El Paso de cara a activar la vida artística del país cabe destacar su participación en la exposición *Otro Arte*, organizada en 1957 por Michel Tapié, el gran experto del arte informal europeo. Obras de Jackson Pollock, Mark Tobey, Willem de Kooning, Jenkins, Fautrier, Wols, Capogrossi o Alberto Burri, se exhibieron en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid junto a piezas de los artistas de El Paso y de los catalanes Antoni Tàpies y Juan José Tharrats, del grupo *Dau al Set*, el eje catalán del informalismo español. Este mismo Museo acogería en el verano de 1958 una exposición itinerante del MOMA titulada *La nueva pintura americana*, donde además de los citados Pollock y Willem de Kooning, estarían Arshille Gorki, Franz Kline, Robert Motherwell y Mark Rothko, entre otros. Menciono estas dos muestras a fin de destacar la influencia que sobre el informalismo español ejerció el expresionismo abstracto norteamericano,

algo que la crítica ha eludido con frecuencia, bien para acentuar el influjo de corrientes europeas como el tachismo o el *art povera*, bien para subrayar su acento genuinamente español. En el caso de Millares, estas dos exposiciones debieron suponer un estímulo por las proximidades de ciertos artistas con su propia pintura.

Este periodo que va de 1957 a 1959 es quizás el más revolucionario en la trayectoria artística de Manolo Millares, pues será entonces cuando vaya definiendo el particular estilo de su obra. Ha elegido ya como soporte la arpilla, que monta él mismo sobre el bastidor, cosiéndola para luego rasgarla, desgarrarla, recoserla y finalmente aplicarle la pintura, blanco y negro fundamentalmente, sobre todo negro, guiado por una gestualidad febril y un automatismo de raíz surrealista. Millares es un sujeto dialéctico, en permanente batalla consigo mismo y que traslada ese conflicto interior a su pintura. A este respecto, escribirá en el texto de su exposición en el Ateneo de Madrid de 1963: “¿Cuáles son las causas que han hecho de este hombre y su pintura campos de batalla y masas informes como heridas desesperadas?”⁴¹ En la obra de Millares, esta contienda se despliega como lucha entre expresión y forma, y se resuelve con el predominio de lo expresivo y la tentativa de aniquilación de la forma en la línea del informalismo. No obstante, la clave de dicha corriente artística es la negación de la forma, entendida como eje de una concepción clasicista, jerárquica y ya desfasada del arte. “El aformalismo -dirá Moreno Galván- es el estado último de una actitud subversiva contra la forma como ‘valor de la pintura’. En realidad, es el último estado de la rebelión de la realidad contra la convención formal pictórica.”⁴² Manolo Millares es en este sentido un informalista arquetípico, pues nadie en el arte español del siglo XX llevó tan lejos esta tentativa de aniquilación de la forma, que arrasa hasta convertirla en “in-forma”. Ahora bien, “el destino del informalismo no es la in-forma, sino el reencuentro con la realidad vital que la forma interfería.”⁴³ Eso es precisamente lo que buscaba Millares, el reencuentro con la realidad, que precisa un lenguaje y un arte nuevos, y exige por tanto lucha para derrocar el orden anterior. Ante esta coyuntura, se pregunta Moreno Galván: “¿Contra qué lucha Manolo Millares? Lucha contra lo egregio y lo sacralizado; contra las apariencias suntuarias, los gestos olímpicos y las actitudes condecorativas; lucha contra la estatuaría, contra las formas ‘ideales’, contra el mármol pentélico y contra las cosas immaculadas; [...] contra todo lo que disfraza gloriosamente al hombre frente a la condición terrena de los hombres”.⁴⁴ En efecto, Millares aspiraba a “destruir mitos”, los “mitos ideales sustentadores del viejo mundo”, como la serenidad, la armonía, la proporción, la belleza..., es decir, los valores estéticos del clasicismo.

Sobre estas bases, Moreno Galván llega a afirmar que “un cuadro de Millares es, en muchos aspectos, un anticuadro”, un “sacrilegio anti-arte”.⁴⁵ Lo sitúa así “en la pintura

contra la pintura. De esa contradicción nace su tensión. Y a esa lucha corresponde toda su furia blasfematoria contra la sacralidad del arte.”⁴⁶ En este mismo sentido, a juicio de Adorno, el arte radical contemporáneo ha de ser negación, anti-arte, pero sin renunciar a ser arte, pues solo en cuanto arte podría ejercer su negatividad. Negación es lo que encontramos aquí ante todo, como señala Bonet sobre las obras de Millares de finales de los años 50: “El mismo trabajo sobre las arpillerías era entonces una negación de la superficie: rota, agujereada, sometida a violentas desgarraduras.”⁴⁷ Recordemos además que en la estética negativa de Adorno la negación va acompañada de la “transfiguración”. Ambos aspectos se cumplen, a nuestro juicio, en Millares desde su ejercicio del anti-arte. En este sentido, definió Moreno Galván al informalismo como “*un momento* artístico en el que el arte se niega a sí mismo para recomenzar una nueva etapa de su vida bajo otros supuestos.”⁴⁸ Negación y transfiguración, como vimos con la estética negativa de Adorno. Negación del mundo del que parte el arte, de sus horrores y su violencia, y transfiguración sin omitir el dolor ni evidenciarlo, mostrándolo como enigma.

Por otra parte, según Adorno, el arte radical contemporáneo no debe renunciar a la “forma”, donde radica a su juicio el centro de la obra, y no en el contenido. Esa “forma” deriva, según Adorno, de la realidad histórico social en la cual se produce, de modo que la destrucción de la forma que se produce en el arte contemporáneo constituye un “choque con el *status quo* social”.⁴⁹ Sobre estas bases se sostiene la reticencia de Adorno hacia el arte abstracto y desde ahí considera que el *Guernica* de Picasso sería la obra ejemplar del arte del siglo XX, por testimoniarlo y porque su elocuencia deriva de la “forma”. Por nuestra parte, la firme voluntad de destrucción y negación que se desprende de las arpillerías de Millares constituye una encarnación más coherente con la estética negativa de Adorno, pese a tratarse de abstracciones, pues se atienen mejor a sentido de “negación” y “rebelión”. En este mismo sentido, señalaba França sobre Millares que: “En el arte contemporáneo su obra da continuidad al ‘mensaje’ del *Guernica* de Picasso.”⁵⁰

Otro cambio importante que se produce a partir de 1957, cuando Millares ingrese en El Paso, y que abre otra posible vía de relación con la estética de Adorno consiste en el abandono de las estructuras equilibradas de sus *Pictografías* y sus *Muros* para abrir camino a composiciones caóticas, determinadas por gestualidad y el impulso. Así lo interpreta Corredor-Matheos: “Hasta ese momento, formas, colores y signos se distribuían de manera diría que equilibrada y estable en el espacio del rectángulo. Ahora no: del orden se pasa a un diálogo entre él y el caos. [...] Todo orden perfecto connota la muerte, mientras que el caos representa lo no nacido, lo que no ha accedido a la vida.”⁵¹ La conexión con Adorno sería a propósito de la necesaria disruptión de los órdenes establecidos, desde donde lanzó su famosa sentencia: “la misión del arte hoy es

introducir caos en el orden”.⁵² Se trata de una inversión radical de la tendencia clásica del arte: llevar orden y proporción al caos y lo informe de la realidad. En su *Teoría Estética*, Adorno sostiene en cambio que “en la sociedad total el arte ha de traer antes caos al orden que lo contrario.”⁵³ Será lo propio de las obras de arte autónomo, lejanas a las industrias culturales; obras que emergen a escena como desorden, como resistencia, como “alteración del reino armónico del sujeto cultural.”⁵⁴ Desde ahí se levanta el arte radical contemporáneo como “utopía”, como invocación de un orden diferente, cuya máxima consistiría en introducir caos en el orden y hacerlo dándole voz al sufrimiento, sin imposturas ni estetizaciones. Ahí precisamente se quiso situar la obra de Millares.

Vinculado a esta voluntad de destrucción y negación que se apodera del artista canario, otro cambio que se impone en su pintura entre 1957 y 1958 es el uso dominante del color negro. Recurre también al blanco, el rojo y el ocre, contando con una gama cromática que define Bonet como “de una fuerte carga simbólica (negro/muerte, blanco/cal, rojo/sangre, ocre/tierra)”.⁵⁵ Pero el negro es el color dominante en su proyecto pictórico, al menos hasta finales de los 60. Podemos hablar así, siguiendo a Alfonso de la Torre, de una “victoria del negro” en Millares, del “color negador”.⁵⁶ Se sumaba así a su admirada tradición de la pintura negra española de Ribera, Valdés Leal, Goya... En estos años, Millares emplea el color negro en un sentido compositivo en los fondos de sus pinturas, pero también para dar a estas un mayor sentido expresivo. Este uso está así ligado, como sugiere Castro Morales, a un deseo de exteriorización de su yo interno: “Millares hace un uso espacial del negro, como instrumento de descarga de la tensión emocional acumulada por el artista, convirtiendo su empleo en un intenso medio de expresión.”⁵⁷ Al mismo tiempo, esta utilización del color negro constituye una de las principales herramientas de “negación” que emplea Millares, asumiendo el negro según lo define França como “ese color sin piedad que devora cosas y espacios devorándose a él mismo”, y como “aniquilación total”.⁵⁸ A esto añade França: “Esta negación inmediata del cuadro por sí mismo es una autonegación porque al ser negro el cuadro existe, pero el color negro lo niega de suyo al tiempo que lo hace existir. Millares llega de este modo a una creación que [...] lleva en sí el fermento de su propia destrucción.”⁵⁹ He aquí un nuevo punto de conexión con Adorno, tanto por esta vía de “negación”, como por el hecho de ocupar el color negro un lugar privilegiado en la estética adorniana, siendo el color que dice la verdad de nuestro tiempo. “El negro -señala Gutiérrez Pozo- es el color de la estética de Adorno, el color de su filosofía.”⁶⁰ En esa oscuridad total situará el pensador alemán las obras de Beckett y Kafka, o el *Guernica* de Picasso, y allí ha de alinearse asimismo el arte radical contemporáneo.⁶¹ Como “arte auténtico”, tiene la misión de pensar la verdad de nuestro tiempo y para su expresión habrá de recurrir al color negro. En el caso de Millares, el uso del color negro se sitúa en ese mismo plano, como él mismo explicita en

el texto “El homúnculo en la pintura actual” -1959-, cuando advierte: “El arte no puede cubrir males con blancuras.”⁶²

Desde esta apuesta por el color negro, Adorno y Millares confluyen en su voluntad de que el arte sea testimonio de nuestro tiempo, de nuestra realidad histórica. Así lo interpreta Moreno Galván: “Millares es ‘testigo’ y espectador, esto es, es consciente de su situación, de nuestra situación. Lo único que hace es convertir en testimonio a su pintura, encarnando en ella si es necesario, a la barbarie y a la irracionalidad.”⁶³ En términos similares se pronuncia el poeta José Hierro: “lo que hay en el arte de Millares es poesía funeraria y terrible, [...] Cada uno puede ver en estas invenciones símbolos de lo más trágico de nuestro tiempo.”⁶⁴ El mismo artista canario escribe en el catálogo de una exposición suya: “el arte ahora deviene testimonio de realidad”.⁶⁵ Y testimonio no pasivo, sino inclinado a juzgar la realidad, pues como sugiere França, Millares asumió una “posición de juez lleno de cólera contra todo atentado a la dignidad del hombre.”⁶⁶ En este mismo sentido, Eduardo Westerdahl identificó la voluntad de destrucción en Millares con su convicción de hacer del arte testimonio de su tiempo y de la aniquilación del sujeto: “su actitud de destrucción (neodadaísmo) no desertó jamás ante la angustia social y pasa a ser el elocuente testimonio de un tiempo dado, el tiempo que le tocó vivir. La angustia de existir estuvo presente en su obra. Sus abstracciones se relacionan con la pérdida de la persona, con la quiebra del hombre en la sociedad contemporánea.”⁶⁷ Por este motivo, la obra de Millares desprende una fuerte carga de agresividad, derivada de la realidad que tiene ante sí y que se impone porque es también nuestra realidad. Desde ahí, se genera la identificación, como señala el crítico Joan Perucho: “El realismo de Millares es un realismo feroz y agresivo; en ningún caso cómodo, porque todos nos vemos pavorosamente allí,...”⁶⁸ Precisamente ahí estaría, según Moreno Galván, una de las claves de Millares, en que por raro que nos parezca nos identificamos con lo que vemos en sus obras, nos identificamos “en aquello de Millares que también somos nosotros”.⁶⁹

Esto explica, por otra parte, que las arpillerías que Millares elabora entre 1957 y 1959 sean las que delatan una mayor carga de violencia. En palabras de Bonet: “son las más violentas, las más expresionistas, las más descoyuntadas y rotas de cuantas pintó Millares a lo largo de su carrera.”⁷⁰ A primera vista, se trata de piezas abstractas, pura abstracción informal, si bien ya se adivina en muchas de ellas, por el volumen como masas en relieve que van adquiriendo, el conato de representación de un cuerpo humano, un cuerpo lacerado y en descomposición, arrasado por la violencia y el paso del tiempo. De ahí la creciente agresividad de las obras. En efecto, son cuerpos deformes, con protuberancias e hinchazones como las de las momias guanches que contempló de niño en el Museo Canario. França ha incidido sobre este paso de la “abstracción de contenido

lírico” a una “semifiguración” donde la imagen humana emerge velada, en un “proceso de ruptura de la imagen”.⁷¹ En un sentido próximo, Enrico Crispolti ha subrayado el rol decisivo que jugó ahí el empleo de un material pobre, tan antiartístico y decadente como la arpillería, que define como “bruta materia existencial”: “Materia que manifiesta un drama [...] debido a una violencia externa: emblema de una violencia ejercida sobre el hombre, que denuncia y protesta contra tales condiciones.”⁷² De ahí surgirá en 1958 el “homúnculo” de Millares, el “insidioso arquetipo”, donde continúa la contienda entre expresión y forma que definirá a su obra.

2.4. Arte, política y ética: el camino hacia el “homúnculo”

Entre estos años finales de los 50 y los comienzos de los 60, la repercusión internacional de Millares no hizo sino crecer, con su presencia en la IV Bienal de Arte de Sao Paulo de 1957, en la Bienal de Venecia de 1958 y en dos exposiciones en Nueva York en 1960: *New Spanish Painting and Sculpture*, en el MOMA, y *Before Picasso. After Miró*, en el Guggenheim. A ello hemos de sumar dos exposiciones individuales en la Galería Pierre Matisse de Nueva York en 1960, y en la Galería Daniel Cordier de París en 1961.

Probablemente esta fortalecida posición internacional, sumada el ambiente de creciente agitación ideológica que se vivió en España a partir de los años 60, hicieron que Millares acentuase su compromiso político y se alinease públicamente frente al régimen de Franco. Lo hizo con adhesiones a cartas de protesta, colaboraciones con medios antifranquistas como la revista *Ruedo Ibérico*, y renunciando a participar en los envíos oficiales a las Bienales y a colaborar con instituciones culturales del régimen. Estaba más convencido que nunca de que debía realizar, como señala Bonet, “un arte éticamente fundamentado, urgente, a la altura de las circunstancias”.⁷³ Retoma así un compromiso que anidaba en él desde temprano, dadas las severas consecuencias que para su familia tuvo el golpe militar de 1936. El mismo Millares deja adivinar este cambio en el texto “El homúnculo en la pintura actual” -1959-, cuando escribe: “De nuestro homúnculo no está ausente la tragedia vital y la española muerte. Se sabe de antemano qué motor insufla odio a tanto saco desgarrado y a tanto recosido. Soy yo quien reclama aquí una justa vida rozando feudos a la nada.”⁷⁴ En esta línea de denuncia política, cada vez más explícita, seguiría trabajando años después. Así se aprecia en algunas series donde apunta directamente al terror del régimen, como *Mutilados de paz*, dedicada a su padre, “el primer mutilado de paz que conocí”, o *Artefactos para la paz*, realizada en colaboración con el argentino Alberto Greco. Ambas de 1965, fueron su aportación a los “25 años de paz” que entonces conmemoraba el franquismo. Algunas de estas piezas presentan además perforaciones simulando las huellas de disparos, unas veces sobre la mancha

negra que encarna al cuerpo, otras sobre el espacio blanco que semeja las tapias de los cementerios, donde cayeron tantos fusilados por el golpe militar de Franco. Siguiendo esa dirección, buena parte de la producción plástica de Millares de estos años en adelante la destinaría a explorar la historia de España, rastreando en ella su tradición sangrienta. Valgan como testimonio de ello las obras *Sarcófago para Felipe II* -1963-, *El inquisidor* -1968- y *Sarcófago para un personaje feudal* -1970-, o las series *Auto de fe* -1967-, con textos sacados del Archivo de Causas de la Inquisición, y *Torquemada* -1970-. Millares parecía buscar una explicación a la cruel violencia desatada en España en 1936 y por ello ahonda en su pasado, buscando una línea de continuidad que la explique.

Curiosamente, de forma simultánea a este proceso, Millares fue desarrollando otro tipo de obras y series en las que buscaba lo contrario, trascender la esfera patria para poder elevarse a la crisis del sujeto contemporáneo. Más allá del caso de España, le interesan la violencia, la muerte y el instinto de destrucción que han ido cercando al sujeto contemporáneo. A este respecto, Santos Torroella lo califica de “moralista airado” y subraya su tenacidad a la hora de “repetirnos una y otra vez que no pueden cerrarse los ojos de la conciencia ante el hecho cruel de que el odio, la vileza y la inerme sangre derramada sigan siendo, en los cuatro puntos cardinales, una triste, monstruosa realidad...”⁷⁵ También Moreno Galván lo tacha de “moralista”, situando la raíz de esa actitud en su familia, en “ese clima de republicanismo histórico, de patriotismo civil, en cuyo seno con tanta frecuencia se nutre un riguroso sentido ético. [...] la moral de la justicia es uno de los esenciales factores conformativos de la obra de Manolo Millares.”⁷⁶

Este sentido ético y este compromiso por testimoniar la violencia ejercida sobre el ser humano, darán lugar a la aparición a finales de los 50 de los “homúnculos”, figura con la que aborda la referida crisis del sujeto contemporáneo, tanto a nivel plástico como textual. Con esta denominación bautiza Millares a muchas de sus piezas elaboradas entre 1958 y 1966, especialmente aquellas donde se adivina la presencia de un cuerpo. Incluso le dedicará un texto decisivo, “El homúnculo en la pintura actual”, publicado en 1959 en la revista *Papeles de Son Armadans* y donde recoge buena parte de su ideario estético, ligado a su concepción social del arte. Entendido siempre como testimonio de la realidad de su tiempo, el arte se sitúa para Millares lejos de una estética del gusto, más allá de los dominios de la belleza y el placer.

El arte -hoy- cumple función social, porque sabe señalar póstulas hasta ahora ocultas en hipocresías y, sobre todo, porque escuece, porque revienta y aniquila las flojeras establecidas al socaire de una falsa y hueca legalidad.

El arte no debe serlo porque agrade [...] sino más bien porque duela rabiosamente.⁷⁷

En este texto Millares se refiere además, acaso de manera inconsciente, al proceso mismo de su pintura, como se adivina cuando escribe: “El arte sigue muy de cerca a la desesperación de nuestro tiempo, lo vigila y le cose sus heridas. Le registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su lepra.”⁷⁸ ¿No es esta una descripción de los homúnculos que esconden muchas de sus arpillerías de estos años? En esta dirección, ha destacado Alfonso de la Torre la valentía de Millares al afrontar una cuestión central en el arte del siglo XX: “¿Cómo representar el cuerpo tras el desastre? ¿Cómo mostrar la individualidad tras los sacrificios en masa y sucesivos desastres de los años precedentes?”⁷⁹ Los homúnculos fueron su respuesta a estos interrogantes. De ahí que França los defina como “la proposición de Millares para una nueva figuración”, aunque matiza que se trata de “*figuras no figuras*”, es decir, de una figuración “herida por el estupor de una catástrofe, una ‘desfigura’ o una ‘semifigura’, fin o principio del mundo de las figuras...”⁸⁰ Bonet por su parte subraya que, a través de los homúnculos, “Millares sintetiza su visión del destino del cuerpo humano en el siglo que le tocó vivir, y simbolizan a la perfección la dimensión realista de su pintura, demostrando que no estaban reñidos el expresionismo abstracto y el propósito de referirse al mundo.”⁸¹ El homúnculo en Millares constituye así una vía para legitimar en sus supuestas abstracciones la representación del ser humano, generalmente como cuerpo arrasado por la violencia de nuestro tiempo. De hecho, el documental *Millares 1970*, arranca con una leyenda mecanografiada que dice: “las referencias preliminares de este documental no son más que una de las partes que condicionan la pintura de Millares: la de los homúnculos, personajes caídos y mutilados de paz.” Esta equiparación del homúnculo con el personaje caído y el mutilado de paz, es decir, con las víctimas de las contiendas bélicas que han asolado al siglo XX, despeja toda duda.

Alfonso de la Torre ha desarrollado una precisa descripción de estas representaciones de los homúnculos de Millares: “Los homúnculos son cuadros de composición por lo general cruciforme en los que el cosido o plegado de la arpilla, en muchas ocasiones con aspiración de volumen, emula una visión corpórea. La rigidez de la arpilla, tras la aplicación de los pigmentos, coadyuva en otorgar la evocación del *rigor mortis*. Una tirantez, la de la sarga, que podrá ser sudario, evoca la tela que cubre el cuerpo al final”⁸². Esta descripción se corresponde con la metafórica definición que da Millares en el texto “El homúnculo en la pintura actual”:

El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo así, puesto al desnudo, en su evidente porquería. La destrucción y el amor corren parejas por los espacios y parajes descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de lágamos y principios renovadores como puños.

[...] El homúnculo -sombrajo de la redención humana- es uno de los más inquietos fenómenos sociales del arte contemporáneo.⁸³

Habla además aquí Millares del homúnculo como “insidioso arquetipo”, es decir, un modelo del ser humano, lo cual ha generado cierta confusión en la crítica, que se ha pronunciado en términos desiguales. Westerdahl habla así del homúnculo como “figura residual” o “vestigio del hombre”, fruto de la “representación de la humanidad humillada”.⁸⁴ También Corredor-Matheos usa la expresión “vestigio” para estas representaciones del homúnculo: “El hombre no está: sólo, si acaso, su vestigio: [...] la evocación de su angustiosa vida.”⁸⁵ Frente a esta tendencia, Crispolti lo definirá como el “protagonista específico de su figuración. De la materia prima e informe, parece brotar y configurarse, a modo de embrión, una imagen, un desecho humano, precisamente el homúnculo”.⁸⁶ En la misma línea, Dore Ashton habla del homúnculo como una “figura embrionaria”, “un personaje a medio camino entre la destrucción y la construcción.”⁸⁷ Quizás el homúnculo se aviene mejor a la ambigüedad que el propio Millares generó. Desde ahí, sostiene França: “El homúnculo es así considerado como el estado que precede a la verdadera definición del hombre; o como el que resulta de su proceso de desintegración. Por un lado tenemos la magia, la alquimia; por otro, la historia misma; el tiempo real y la realidad del tiempo.”⁸⁸ El homúnculo se situaría, pues, antes del nacimiento y después de la muerte, como “embrión” y “vestigio” humanos a un tiempo. No obstante, en su representación aparece siempre como figura devastada, arrasada, al borde de lo siniestro. Ahí la paradoja, en que la destrucción y la desesperación son claramente visibles, mientras que la construcción y la esperanza apenas se adivinan.

En esta dirección, Alfonso de la Torre realiza una interesante aportación sobre los homúnculos de Millares, vinculándolos a la crucifixión.⁸⁹ En efecto, en muchas de sus representaciones se adivinan unos brazos en cruz, pese la deformación del cuerpo humano que Millares acomete. Se sumaba así a la tradición cristológica del barroco español y a la fascinación por los crucificados de otros artistas modernos como Picasso, Bacon o Saura. Estamos además ante un símbolo que alcanzará una notable presencia en Millares, que utilizará el signo de la cruz a modo de grafismo en multitud de sus obras de los años 60, al igual que Antoni Tàpies. Pero insistimos en que estas representaciones de los homúnculos de Millares nos hablan más de muerte y destrucción que de vida y resurrección. En este sentido, señala Corredor-Matheos: “La obra entera de Millares, a partir del nacimiento del homúnculo, representa una lucha permanente con la muerte.”⁹⁰ Quizás podríamos remontar ese origen su niñez, en torno a su temprano miedo a la muerte y a la revelación que supusieron para él las momias guanches del Museo Canario.

A este respecto, recuperó França un interesante testimonio de una entrevista a Millares, donde confiesa: “De niño me gustaba dibujar lo que veía: iba al museo de Las Palmas a ver las momias, copiaba una cerámica guanche. Las envolturas de las momias, que eran telas de saco, me atraían. [...] En el Museo Canario descubrí lo que el hombre es y sobre todo algo importante: la finitud del hombre.”⁹¹ Ahí estaría el origen de esta inquietud por la representación de la muerte, que lleva a França a decir que: “El hogar del arte de Manolo Millares es la muerte”.⁹² Por otra parte, esto entroncaría con su interés por la arqueología, como ha acertado a ver Cirlot: “Lo arqueológico alude a la ‘muerte del hombre’, no en el sentido de la filosofía posnietzscheana, sino en el sentido real de encontrar restos de seres pensantes, destruidos, deshilachados, revueltos, reducidos a una materia que fácilmente puede ya deshacerse en polvo: ‘Homo humus’.”⁹³ Al fin y al cabo, lo que Millares buscaba en la arqueología es lo que perseguía también con su pintura, al Otro, al “semejante”, las huellas de quienes transitaron esas mismas tierras hace cientos o miles de años, y que comparten con él destino trágico. Quizás por eso confesó a un periodista que le pidió que definiese su pintura: “Creo que mi arte es una bofetada a la muerte para justificar la vida.”⁹⁴

2.5. Derivaciones del homúnculo o pintar “lo incomunicable”

Como acabamos de ver, la pintura de Millares en los años 60 delata una cierta vuelta a la figuración. En ese sentido, Crispolti habla de “pintura neohumanística”, refiriéndose con ello a la presencia de esa “imagen humana que emerge claramente configurada en la disolución de la materia.”⁹⁵ También Cirlot incidió sobre esta irrupción de la figuración en la pintura de Millares: “Sus obras oscilaron, hacia 1960, entre una abstracción excitada por el *pathos* expresionista, y una neofiguración arrebatada, en la que el hombre es siempre un crucificado, un empalado, un torturado, de no ser una momia inmemorial.”⁹⁶ Un factor a tener en cuenta es la vuelta a la figuración que se produjo en los años 60 en buena parte del arte europeo y norteamericano, y que desembocaría en un *revival* del expresionismo y en el imperio del *pop art*. En el caso del arte español, este retorno a la figuración lo encarnarían artistas como Antonio López, Francisco Cortijo, Eduardo Arroyo o Juan Genovés, entre otros, y grupos y movimientos como Equipo Crónica, Equipo Realidad o Estampa Popular.

En el caso de Millares, no sucede solo que sus iniciales abstracciones informales hayan ido aproximándose a cierta figuración de un cuerpo humano. Además, los títulos de muchas obras y series, antes titulados con una fría numeración añadida al término “Cuadro”, pasan a tener títulos alusivos a un sujeto. Así sucede con los *Homúnculos* - 1958/1966-, *Hombre desecho* -1963-, *Personaje oscuro* -1964-, *Hombre caído* -1966-,

Personaje caído -1964/1970-... Se trata de sujetos por tanto desechos, arrasados, rotos, muertos. En otros casos se trata directamente de sarcófagos con cadáveres, como explicitan sus títulos: *Sarcófago para Felipe II* -1963-, *Sarcófago para un indeseable* -1967-, *Sarcófago para un infante* -1968- y *Sarcófago para un personaje feudal* -1970-. Ahora bien, no todas las piezas de Millares donde se advierte una figuración humana portan esta carga de violencia y muerte. También hay representaciones más líricas, más serenas y equilibradas en su composición, y que confirman desde su título que aluden a figuraciones humanas, como vemos en la serie *Humboldt en el Orinoco* -1968/69- y en las obras *Adán* -1966-, *Eva* -1966-, *Homenaje a Miguel Hernández* -1969- o *Variaciones sobre la cabeza de Núñez de Balboa* -1970-.

En todos estos casos, los títulos de las obras aclaran que, pese a la apariencia de abstracción, se trata de representaciones de individuos, de cuerpos. Pero no será su única estrategia. En torno 1962, Millares empieza a incorporar a sus obras objetos y materiales de desecho que recogía de los vertederos, como zapatos, latas, trozos de madera, tubos de cartón, cuerdas... Al añadir un zapato en el lugar preciso de la composición, como vemos en *Cuadro 186* -1962- y en algún *Homúnculo* de ese mismo año, definía ya de modo irrefutable la figuración humana de su aparente abstracción. A propósito de esta práctica, recuerda su amigo Moreno Galván: “En mis expediciones con Millares, [...] le he visto mirar por los muladeros a la busca de una alpargata vieja, una cuchara mohosa y carcomida o un sombrero decrepito, para tantear la posibilidad de devolverlos a la vida incluyéndolos, como testigos de la vida, en su arte. [...] Lo que busca siempre es el *semejante*.⁹⁷ En efecto, se trata de materiales que delatan la presencia humana, que simbolizan lo humano. Con ello, al igual que con el uso de la arpillería, Millares buscaba inyectar en la pulcritud del arte ciertos soplos de vida, pues estos objetos gastados y esas arpillerías que habían servido como sacos estaban cargados de vida, que es justamente lo que precisaba el arte, reacercarse a la vida. Ese fue al fin y al cabo uno de los propósitos de las vanguardias históricas, y esa fue una de las consigas estéticas del informalismo.

Otro cambio significativo que se produce en la pintura de Millares de estos años y que tiene que ver con la presencia del cuerpo es el haber retomado el uso del color rojo. Este se incorpora a la dualidad blanco/negro a fin de acentuar la presencia del dolor, la violencia y la muerte, que siempre es relativa a un sujeto. Así lo vemos en *Árbol caído* -1964- y en *Galería de la mina* -1965-. Ese rojo será símbolo de la sangre derramada a lo largo del siglo, sangre que dimana de los cuerpos desechos y arrasados, marcados por la残酷和el horror humanos. Y lo que busca Millares es la identificación del espectador con ese dolor, como precisa Moreno Galván: “Esos muñones, esas rasgaduras, esa presencia del rojo sanguinolento contra el negro, no nos exigen solamente que los

descubramos: nos exigen que nos descubramos dentro de ellos.”⁹⁸ Santos Torroella sostiene por su parte que ese uso del rojo es una señal de denuncia y advertencia sobre “cuantas amenazas siguen subsistiendo contra el hombre y su destino”.⁹⁹ En adelante, no hará sino acentuarse esta presencia del color rojo en la obra de Millares, como muestra en “El muro” -1969-, donde es clara la figura de un personaje caído tras ser abatido por el color rojo que recorre su cuerpo y por las perforaciones de bala que marcan el fondo blanco de la arpiller.

Será el mismo artista canario quien reconozca abiertamente en 1963 su vuelta a la figuración, que trabaja sobre la representación velada del cuerpo humano. Así lo podemos leer en el texto que firmó para su exposición de ese año en el Ateneo de Madrid:

En la base estos nuevos materiales -en el sentido de emplearse por vez primera como elemento artístico de significación- (arenas, piedras, madera, sacos, cemento, látex, zapatos...) se desarrollan unas experiencias estrechamente vinculadas al proceso visionario evolutivo del hombre, donde éste se encuentra, al parecer, un vehículo natural y necesario para vomitar su angustia [...] por los resquicios de su propia imagen, que asoma descompuesta, temporal y fuertemente palpable.

Uno de los paradigmas significativos de sublevación desesperada en el arte es este nuevo tratamiento de la figura humana, siguiendo ciertas formas tipificadas por nuestra época repulsiva y violenta y aprovechando las importantes conquistas de ciertos campos de materia y espacio abstractista. Como ya dijimos, la disolución y la materia brutal entran en juego para esta imagen antropomorfa y hasta zoomorfa que en algunos artistas va desde la figura a la desfigura, es decir, de la figura endémica hasta la desaparición paulatina de esta por la fuerza expresiva, y en otros desde la abstracción a la semifigura, es decir, desde el ostracismo de la nada al génesis integrador de una esperanza.¹⁰⁰

Cuando Emmanuel Guigon también indaga sobre esta presencia del cuerpo en la pintura de Millares, lo hace en diálogo con Octavio Paz y su obra *El mono gramático*, donde el poeta mexicano concibe al cuerpo como “el lugar donde desaparece el cuerpo”, perdiendo en esa desaparición o “anulación” todo su “sentido”. Estamos pues ante una concepción del cuerpo como “lenguaje”, pero “un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; [...] se convierte en un cuerpo ininteligible.”¹⁰¹ Desde ahí interpreta Guigon el papel que cumplen estos cuerpos desechos en la pintura de Millares: “un cuerpo disimulado, que no se mostraría más que en sus límites, la piel o bien la silueta, es decir, una ausencia más, un abismo de ausencia.”¹⁰² En efecto, el cuerpo se hace presente en estas arpiller. de Millares desde su ausencia, de manera que la ininteligibilidad del

cuerpo es aquí lo que funciona como símbolo, comunicando desde la ausencia, desde el vacío, desde el silencio.

Rafael Alberti expresará esta misma idea en su poema “Millares 1965”: “hay arpilleras rotas / destrozados zapatos adheridos al hueso, / muñones, restos duros, / basuras calcinadas, / hoyas profundas, secos / mundos de coagulada sangre, / piel humana roída como lava difunta, / rugosidades trágicas, signos que acusan, gritan, / aunque no tengan boca, / callados alaridos que lastiman / tanto como el silencio.”¹⁰³ En esta interpretación de Alberti hallamos una nueva conexión posible con Adorno, al ver el poeta encarnada la pintura de Millares el lenguaje del dolor de los humillados; lenguaje que puede adoptar la forma del grito como la del silencio, lastimando indistintamente, tal cual la poesía de Paul Celan había revelado al mismo Adorno. Millares apelaría también a un “grito de silencios” en uno de sus poemas manuscritos: “Herida larga esta. / Herida como un grito / de silencios.”¹⁰⁴ Es lo que parecen proferir los cuerpos humanos latentes en sus aspilleras, desde los tubos y botes que les incrusta, emulando el gesto de una boca que clama. En palabras de Alfonso de la Torre: “estas tapas-boca recordarán la mueca grotesca de los linchados. Los tubos serán el fondo de las gargantas exangües tras el dolor...”¹⁰⁵ Por eso es “grito de silencios”, grito frente a la imposibilidad de un lenguaje tras tanto dolor. A eso se referirá Dore Ashton cuando escriba sobre el giro de Millares hacia la figuración: “Se diría que Millares se sentía impelido a anunciar con puntadas irregulares y extraños bultos, recordando cuerpos -o trozos de cuerpos- y prendas, una tragedia para la que no puede hallarse ningún vocabulario.”¹⁰⁶

Así pues, las posibles líneas de articulación que pudiésemos abrir aquí con la estética negativa de Adorno serían a propósito del carácter enigmático de la obra de arte. Recordemos, siguiendo a Vilar, que para Adorno “el arte auténtico siempre tiene un *Rätselcharacter*, esto es, la condición de ser un enigma, un acertijo.”¹⁰⁷ Dicho carácter se acentuó sobremanera en las obras de arte del siglo XX con el estallido de las vanguardias, surtidor de obras ininteligibles. Al fin y al cabo, la realidad que tenían que testimoniar estaba cada vez más lejos de la racionalidad, como habían evidenciado la desatada violencia bélica y la残酷 genocida del siglo. Por ese motivo, Kafka, Beckett, Schöngberg, Picasso y Bacon son ejemplos representativos de autenticidad para Adorno, porque en sus obras reina la ininteligibilidad, como precisa Gutiérrez Pozo:

Su enigmaticidad significa que lo que ocultan -la negra realidad- lo manifiestan y al manifestarlo lo ocultan. La obra de arte es absurda, ininteligible y enigmática, como la realidad social que expresa, [...] Este carácter enigmático es lo que más dice del arte contemporáneo radical. Pretender expresar lo irracional, lo inexpresable y absurdo de lo real. [...] Adorno está diciendo que en nuestro tiempo es síntoma de autenticidad y

radicalidad la oscuridad e irracionalidad estética. [...] El arte negro no puede decir el horror de lo real, pero tampoco puede dejar de gritar contra él.¹⁰⁸

Ahí se sitúa, a nuestro juicio, la pintura de Millares, que reconocía ya en el texto “El homúnculo en la pintura actual”: “Nada de explicaciones o de entendimientos. El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte.”¹⁰⁹ Insistía además en que: “La fuerza del arte -no lo olvidemos- está no en su comprensión y sí en su contaminación.”¹¹⁰ Eso mismo buscaba él con su pintura, contaminar al espectador, alcanzarle a las entrañas antes que a su racionalidad, inútil ante esta tarea. No estamos ante un elemento secundario en el ideario estético de Millares, pues insiste sobre ello en el texto “Dos notas”, también fechado en 1959:

Todo lo imposible y absurdo de nuestro mundo me lleva irremediablemente a esa válida posibilidad de volcarme en lo desconocido sin pretensiones de salvación o de condena.

Si ahí está nuestra fuente oscura -la porción más profunda de mí mismo-, si de ahí salen todas las voces apremiantes que me dan pauta más difícil e inquietante, ¿cómo puedo descifrarme las tantas cosas que me llevan? ¿Con qué canon o abecedario conocido o al uso puedo traducirlas?

Se ha llegado a tierras de lo inexplicable. [...]

Nunca me asusté -y lo repito ahora- si dije que mucho de lo que hacía escapaba a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento necesidad de entender todo lo que pinto.¹¹¹

Por otra parte, esta condición enigmática de la obra de arte se impone también en la obra de Millares a propósito de la tesis de Adorno, ya referida, sobre el comunicar “lo incomunicable”, consecuencia de la experiencia de Auschwitz. Ese reto que el filósofo germano lanza al arte radical contemporáneo creemos verlo cumplido en esta etapa de la obra de Millares, amparada además por textos coetáneos. En efecto, su pintura es expresión del dolor de las víctimas, pero expresión dolorosa casi silente y exenta de toda estetización. Desde ese cuidado procura Millares que se perciba la herida y se adivine a la víctima, posibilitando así la identificación y la “empatía hacia el otro humillado”.

Toda esta cuestión de la representación del horror bien podría conducirnos a la categoría estética de “lo sublime”, pues como advierte Zamora, lo que “está en juego es la representación de lo irrepresentable. En Auschwitz la realidad desborda a la capacidad de la imaginación.”¹¹² Sin embargo, la noción kantiana de lo sublime encontraría un límite en el caso de Auschwitz, en concreto, desde la legitimidad de una experiencia

estética sustentada en el sacrificio y el dolor de las víctimas. Eso es algo que no puede narrar lo sublime, como percibió Adorno, sino que ha de permanecer intestimoniable. También Lyotard alcanzaría a ver ese límite del arte, que “no dice lo indecible, sino más bien que no lo puede decir.”¹¹³ Una posible categoría estética alternativa nos la ofrece Eugenio Trías con “lo siniestro”, a la que recurre por la insuficiencia de la categoría de lo sublime ante ciertas manifestaciones humanas.

lo siniestro constituye la condición y límite de lo bello. [...] En tanto que límite, la revelación de lo siniestro [...] debe estar bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. Es a la vez cifra y poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebato. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. [...] Por cuanto lo siniestro es la “revelación de aquello que debe permanecer oculto”, produce de inmediato la ruptura del efecto estético.

El arte de hoy [...] intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético.¹¹⁴

A eso se ajusta la obra de Millares, que representa el horror del siglo XX, al sujeto arrasado por ese trasiego secular de violencia y crueldad, pero lo hace desde la ausencia, desde la insinuación, desde ese halo de “enigma” al que se refiere la estética negativa de Adorno. Conforme Trías matiza su concepto de lo siniestro, además, las conexiones con la pintura de Millares parecen más evidentes, pues precisa que lo siniestro en la obra de arte es aquello que “sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder” y “en ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido”.¹¹⁵ Ahí la obra de Millares, en esa frontera trazada por Adorno para el arte después de Auschwitz como comunicación de “lo incomunicable”.

Antes de cerrar este epígrafe, ya que hemos mencionado el papel que Auschwitz y la experiencia del holocausto pudieron tener en Millares, es preciso hablar del documental *Millares 1970*, realizado junto a Elvireta Escobio. En el mismo, Millares alterna grabaciones de su proceso de creación plástica con imágenes del holocausto, la guerra civil española, campos de prisioneros..., que formaban parte de una colección propia de fotografías y recortes de prensa en torno al horror. Haciendo un inciso, otro artista contemporáneo que empleó ese recurso fue Francis Bacon, cuya obra halló igualmente inspiración en las fotografías y películas bélicas, y en imágenes del holocausto.¹¹⁶ En el documental hay momentos desbordantes, como cuando Millares se filma acuchillando repetidamente una arpilla y va intercalando imágenes de cadáveres y prisioneros. La relación es inmediata. A ello se referirá França: “Si miramos ahora la foto de esos pobres cuerpos de Buchenwald y la foto de un ‘homúnculo’ de Millares, nos encontramos en el

marco de un mismo sistema de imágenes.”¹¹⁷ El artista canario hace así explícito en su documental lo que en sus pinturas se manifestaba desde una velada descarga de violencia. De ahí que sea en su pintura donde vemos la relación con el carácter enigmático de la obra de arte según Adorno.

2.6. Grafismos, neanderthalios y antropofaunas: la esperanza desesperada

Siguiendo este rastro de lo enigmático en la obra de Millares, llegamos a su última etapa, donde un elemento característico es el uso de signos y caligrafías ilegibles, que progresivamente fueron ganando protagonismo en sus obras. El origen estaría en ciertas pinturas de finales de los 50 y comienzos de los 60, en las que Millares, tras intervenir sobre la arpilla y una vez aplicada la pintura, traza sobre la superficie negra varios signos en blanco, apenas perceptibles y con un sentido en la composición difícil de adivinar. Generalmente utiliza signos como la cruz, la equis o el círculo, casi siempre en blanco sobre fondo negro, y los aplica en los márgenes de la obra, en torno a ese cuerpo adivinado al que nos hemos referido, contribuyendo a equilibrar la composición. A finales de los años 60 empiezan sin embargo a aparecer grafismos más complejos, a modo de rúbricas de una caligrafía antigua, e incluso simulando una especie de texto, absolutamente ilegible, como se aprecia en *Sarcófago para un infante* -1968- o en *De este paraíso* -1969-. En ocasiones excepcionales, en cambio, los signos son reconocibles, como en *Sarcófago para un personaje feudal* -1970-, donde Millares dibuja el símbolo del yugo y las flechas, emblema de los Reyes Católicos recuperado por la Falange, para aludir así veladamente al dictador Francisco Franco como “personaje feudal”. Apartir de 1969, estos grafismos pasarían a aplicarse también a las figuras centrales de sus obras. Este cambio pudo ser consecuencia de un viaje que realizó Millares ese año al Sáhara, donde quedó fascinado ante las marcas dibujadas por los cadáveres de los camellos en la arena del desierto. El artista canario intentará llevar esas marcas a sus pinturas, como vemos en la serie *Animales del desierto* -1969- y en la pintura en gran formato *Animal del desierto* -1970-, así como en multitud de tintas sobre papel de este mismo año. En series posteriores como *Antropofauna* -1970- y *Neanderthalio* -1970/71-, estas marcas, signos y caligrafías ilegibles alcanzarán ya una mayor presencia, pasando a ser determinantes en la composición, con una figuración cada vez más definida.

Esta práctica de llevar grafías ininteligibles al territorio de la pintura venía siendo utilizada desde mediados del siglo XX por ciertos artistas afanados en aproximar literatura y pintura. Así lo pone de manifiesto la obra caligráfica de Henri Michaux y de ciertos integrantes del grupo COBRA, como Asger Jorn, Christian Dotremont o Pierre Alechinski. En cierto modo, era una manera de desafiar las limitaciones del lenguaje y de

indagar más allá de este, en la línea del primitivismo, hacia ese estadio anterior a los lenguajes constituidos. El camino emprendido por Millares fue próximo a esta búsqueda. Sus dibujos a tinta de 1971, donde las caligrafías ilegibles adquieren todo el protagonismo, son el ejemplo más significativo. Coincide además con un momento de gran interés por parte de Millares hacia la tradición violenta de la historia de España, como revelan las constantes alusiones en los títulos de sus obras a la Santa Inquisición, a Torquemada o al monarca Felipe II. Al fin y al cabo, con estas caligrafías ilegibles Millares estaba emulando los textos del Tribunal del Santo Oficio y sus rúbricas condenatorias, invitando a pensar que tales carencias de libertad de expresión en la España del siglo XVII tenían sus prolongaciones en la España de Franco.

El resultado más significativo en esta línea fue la serie *Descubrimiento en Millares 1671-1971*, desarrollada a partir de una simulación de transcripción de párrafos enteros, absolutamente ilegibles, y que cierra con viejas rúbricas castellanas. Sobre esta carpeta, señala Castro Morales: “rezuma ese misterio que sugieren los textos remotos, los documentos de otras épocas que hoy difícilmente comprenderemos porque hemos perdido sus claves interpretativas, pero que cobran valor dramático al comprobar que las prácticas del estado moderno no difieren mucho de las operadas antaño”.¹¹⁸ Enfrenta así Millares una vez más la continuidad de una tradición española de violencia y carencia secular de libertades. Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que el uso de estas caligrafías ilegibles también parece apuntar a algo que trasciende la cuestión nacional, como son la crisis del sujeto contemporáneo y sus dificultades para la comunicación. En este sentido, matiza Castro Morales que Millares se enfrenta aquí a dos cuestiones: “al problema de la incomunicación característico de la sociedad contemporánea, así como al de la imposible libertad de expresión característica de España de aquellos años.”¹¹⁹

A propósito de este primer frente, podemos enlazar de nuevo con la estética negativa de Adorno. Y es que estas caligrafías ilegibles pueden interpretarse como intento de comunicar “lo incomunicable”, de la apuesta por el silencio ineludible como vía para revelar las atrocidades de nuestro tiempo. Es probable que esa inquietud llevase a Millares a estos ejercicios de simulación de escritura automática, sintiéndose impulsado a escribir para contar una historia atroz, pero encontrándose con que solo puede realizar el gesto, sin que su escritura alcance ningún sentido racional o comunicativo. Se imponen así la insuficiencia del lenguaje, desbordado por esa carga de realidad, y el sinsentido en el conato de comunicación de lo incomunicable. Ahí está la conexión con Adorno y sus tesis sobre la paradójica mudez del siglo XX. Asimismo, estas caligrafías ilegibles contribuyen a acentuar el carácter enigmático de la obra de arte, otro signo de “auténticidad” según la estética negativa de Adorno. A este respecto, ha señalado Guigon:

“con estos signos, Millares afirma la existencia de un lenguaje y, a la vez, su ilegibilidad. El arte lanza un desafío al sentido. Al obstaculizar la legibilidad, devuelve a la escritura su materialidad perdida y la hace más secreta, más enigmática.”¹²⁰

Antes de que la temprana muerte truncase su vida y su carrera, Millares cerrará el ciclo de su pintura con las series *Antropofauna* -1970- y *Neanderthalio* -1970/71-. Desarrolla en ambas una interpretación plástica sobre el ser humano que trasciende tanto el marco temporal del siglo XX y sus horrores, como el contexto español. Da la sensación, según sugiere Cirlot, de que en esta etapa final hubiese por parte de Millares una aceptación más serena, casi estoica, de la “muerte del hombre”. En efecto, parece pintar más el “sentimiento de muerte” que la muerte misma, como si hubiese emergido el Millares “esteta” que dulcifica el dolor y la angustia existencial.¹²¹ Esta etapa de Millares es conocida, a partir de la interpretación de José Augusto França, como la “victoria final del blanco”, que interpreta como un canto a la esperanza, señalando sobre su sentido simbólico que “el blanco de estas últimas pinturas es tanto físico como metafísico”.¹²² La clave, a su juicio, radica en la relajación del sentido “trágico” que se produce en la pintura de Millares.¹²³ El blanco sería por tanto el escenario donde se desemboca el tránsito desde aquellos homúnculos desgarrados habitantes de la oscuridad a la paz nívea del antropofauno, sin que se haya perdido un hilo de continuidad entre ambos.¹²⁴ Desde ahí, analiza también la evolución de la pintura de Millares en relación a su progresiva conquista de la figuración, de manera que el “in-forme homúnculo”, marcado por el negro, sería suplido por la “antropofauna”, que ya es “forma-hombre”.¹²⁵ Por mi parte, considero discutible que en las antropofaunas haya una victoria de la forma. Son piezas que siguen formalmente en la indefinición, en la informa, a la que Millares no renunciará jamás. Por mucho que la figuración humana de sus obras sea cada vez mayor, no deja de ser insinuada, velada, in-forma, por tanto.

Por otra parte, en esta interpretación de França sobre la “victoria final del blanco” hay algo más y es que, tras atravesar Millares la noche negra de su pintura, encuentra una puerta abierta a la esperanza. Comparte con él esta lectura Bonet, quien sostiene a propósito de los primeros bocetos de las antropofaunas: “El cuerpo del hombre, que Millares había redescubierto entre las arpillerías laceradas como el del homúnculo, es ahora presencia a un tiempo destruida y gloriosa, restos de un pasado y esperanzas en el umbral de una historia anhelada humana.”¹²⁶ De cara a esta línea de interpretación quizás sea necesario atender a otro texto decisivo de Millares, “Destrucción-construcción en mi pintura”, publicado en 1961 en *Acento Cultural*. Aquí desarrolla teóricamente esta dimensión negativa o destructiva de su pintura, así como su vaga dimensión constructiva. Habla de una “expresión”, la suya, que “se destruye a sí misma para

construirse ‘ipso facto’ de sus ruinas”, y habla de “esa paradoja de la disolución por caminos de concreción material que determina mi obra.”¹²⁷ Es en este punto donde la pintura de Millares transita de la desesperación trágica a la esperanza desesperada.

Así pues, mi diferenciación dentro de un posible postdadaísmo, está precisamente, no en el carácter meramente destructivo de la materia por sí misma que se rebela contra todo y que anarquiza el movimiento en un puro nihilismo, sino en el contenido morfológico-moral donde el hombre apunta desesperadamente a lo hondo de unas esperanzas que son las mismas de los demás hombres y las de su tierra.

De una fuerza constructora-negativa que ha de barrer lo que, en realidad, no es más que basura y mierda elevadas a categorías despóticas, devendrán los nuevos vocablos del mañana.¹²⁸

Aquí está la esperanza de Millares, depositada en esos “nuevos vocablos”, en un nuevo lenguaje capaz de alumbrar el tiempo nuevo. Su amigo Moreno Galván fue una vez más quien mejor entendió este binomio construcción-destrucción: “Y no es que Millares se cierre a la esperanza; es que sabe y cree inevitable una previa y hasta necesaria destrucción.”¹²⁹ Es el proceso de su pintura misma y es el proceso que vaticina al ser humano: “sabe que el advenimiento de ese hombre nuevo que esperamos tiene que pastar sobre un campo abonado por las cenizas del hombre destruido.”¹³⁰ En efecto, para Millares, toda construcción debe estar precedida de una destrucción, como revela su pintura misma. Hay que destruir el orden de la belleza para poder acceder al caos, al desorden. Este es el camino que lleva desde la desesperación trágica a una insinuada esperanza; camino que Millares comparte con Miguel de Unamuno, cuando afirma en *Del sentimiento trágico de la vida*: “El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre el que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza.”¹³¹ Estamos, pues, ante el Millares más unamuniano, que en más de una ocasión mencionó Moreno Galván.¹³² Aunque sin mencionar esta relación en el pensador vasco, comparte esta interpretación Corredor-Matheos, que llega a hablar de una “fe en el hombre” por parte de Millares y de una cierta esperanza en la inmortalidad: “la gracia es que Millares debe tener mucha fe en el hombre [...] y ve y nos hacer ver que el hombre es inmortal, que es asesinado en vano, que lo resiste todo, [...] Es mucha fe, mucha esperanza. Es un canto a la vida. La vida sigue porque la muerte sigue.”¹³³ También Bonet sigue esta línea, señalando a propósito de la exposición individual que le dedicó el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris en 1971: “Millares condensa ahí, de un modo magistral, su experiencia humana y artística, elevándose más que nunca por encima de la circunstancia, trascendiéndola, encontrando su voz más personal, construyendo una

auténtica elegía del siglo, elegía en la que termina predominando sobre la muerte [...] la fe en la vida.”¹³⁴

Todas estas apelaciones a la esperanza, la fe en el hombre y en la vida, conectan finalmente a Millares con Adorno y su estética negativa, que compagina crítica y resistencia con utopía y esperanza. En esta etapa final, Millares no deja de recoger en su obra la violencia, el dolor y el sufrimiento de su siglo, como cabe a todo arte auténtico según Adorno, pero el blanco sí denota cierta esperanza, que convive con la desesperación. En esa tensión reside la fe de Millares en el ser humano y en la vida. La dimensión utópica, en sentido adorniano, de su obra está pues en esa búsqueda de “nuevos vocablos del mañana”, capaces de dar expresión a lo aún no-pensado, de pintar lo todavía no-dicho. Ahí está la *promesse de bonheur* de Adorno, la condición utópica irrevocable de todo arte auténtico.

¹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 164.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ VILAR, Gerard. “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En BOZAL, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 2. Madrid: Visor, 2002, p. 209.

⁵ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: releyendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, nº 36, p. 24.

⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 159.

⁷ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: releyendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, nº 36, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 61.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralia*. En *Obra Completa*, v. 4. Madrid: Akal, 2006, p. 118.

¹¹ ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”, *Isegoría*, 2000, nº 23, p. 190.

¹² GODOY DOMÍNGUEZ, Mª Jesús, “Negatividad y recepción estética. Las emociones difíciles a la luz del pensamiento de Adorno”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2018, v. XXIII, n. 1, p. 111.

¹³ ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad I*. En *Obra Completa*, v. 10. Madrid: Akal, 2008, p. 25.

¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. En *Obra Completa*, v. 6. Madrid: Akal, 2005, p. 332.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 272.

¹⁶ GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”. En ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, y MURCIA SERRANO, Inmaculada (Eds.). *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 199.

¹⁷ ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”, *Isegoría*, 2000, nº 23, p. 185.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 39.

¹⁹ GODOY DOMÍNGUEZ, Mª Jesús. “Negatividad y recepción estética. Las emociones difíciles a la luz del pensamiento de Adorno”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2018, v. XXIII, nº 1, p. 117.

²⁰ MILLARES, Manolo. “Cruz de Castro”, *Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid*, 1966, nº 43, s/p.

-
- ²¹ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, p. 37.
- ²² ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralia*. En *Obra Completa*, v. 4. Madrid: Akal, 2006, p. 232.
- ²³ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 343.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 179.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 51.
- ²⁶ MILLARES, Manolo. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 52.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 34.
- ²⁸ “Todo me produce horror: un clavo con herraumbre, una herida [...] Tengo miedo a la muerte.” *Ibid.*, p. 55.
- ²⁹ ASHTON, Dore. “Millares”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 27.
- ³⁰ MILLARES, Manolo. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 84.
- ³¹ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 44.
- ³² GUIGON, Enmanuel. “El cuerpo de la pintura”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 47.
- ³³ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, pp. 43-44.
- ³⁴ MILLARES, Manolo. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 128.
- ³⁵ AGUILERA CERNI, Vicente. “Manolo Millares”. *Punta Europa*, 1956, nº 12, p. 9.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 9.
- ³⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 73.
- ³⁸ CRISPOLTI, Enrico. “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 53.
- ³⁹ MILLARES, Manolo. “Como la rabia de Goya...” En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 3.
- ⁴⁰ MILLARES, Eva. “Manolo Millares, luto de oriente y occidente”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 22.
- ⁴¹ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 86.
- ⁴² MORENO GALVÁN, José María. “La verdad de Manolo Millares”, *Artes*, 1962, nº 19, p. 10.
- ⁴³ MORENO GALVÁN, José María. *Autocrítica del arte*. Barcelona: Barataria, 2010, p. 39.
- ⁴⁴ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, pp. 35-37.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.
- ⁴⁶ MORENO GALVÁN, José María. “La verdad de Manolo Millares”, *Artes*, 1962, nº 19, p. 11.
- ⁴⁷ BONET, Juan Manuel. “Millares: un pintor y su dibujo”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 21.
- ⁴⁸ MORENO GALVÁN, José María. *Autocrítica del arte*. Barcelona: Barataria, 2010, p. 30.
- ⁴⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 336.
- ⁵⁰ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 237.
- ⁵¹ CORREDOR-MATHEOS, José. “Manolo Millares: el homúnculo, testimonio y símbolo”. En TORRE, Alfonso de la (Ed.), *Manolo Millares. La destrucción y el amor*. La Coruña: Caixa Galicia, 2006, p. 189.
- ⁵² ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralia*. En *Obra Completa*, v. 4. Madrid: Akal, 2006, p. 230.
- ⁵³ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid: Akal, 2004, p. 130.
- ⁵⁴ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: releyendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, nº 36, p. 20.
- ⁵⁵ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 26.

-
- ⁵⁶ TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 149.
- ⁵⁷ CASTRO MORALES, Federico. “Escrituras ininteligibles y aventura interior en los papeles de Manuel Millares”. En *Manolo Millares en la Fundación Antonio Pérez*. Cuenca: Diputación de Cuenca - Fundación Antonio Pérez, 2000, p. 32.
- ⁵⁸ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 210.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 204.
- ⁶⁰ GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”. En ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, y MURCIA SERRANO, Inmaculada (Eds.). *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 188.
- ⁶¹ “el arte radical contemporáneo que sirve de apoyo a su teoría estética, lo es a fuerza de pensar la verdad de su tiempo. La consecuencia de este ejercicio de pensamiento es un arte negro, feo, porque negra, fea, alienada, deshumanizada, cosificada, desgarrada, horrible, ensangrentada y desesperante es la realidad que piensa. El negro es la verdad de nuestro tiempo. Hoy, concluye Adorno, arte radical equivale a arte oscuro, temeroso (*finstere*), ‘un arte cuyo color fundamental (*Grundfarbe*) es el negro (*schwarz*)’.” *Ibid.*, p. 189.
- ⁶² MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 66.
- ⁶³ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, p. 41.
- ⁶⁴ HIERRO, José. “Manuel Millares”, *Nuevo Diario*, 08.02.1970, p. 66.
- ⁶⁵ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 91.
- ⁶⁶ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 154.
- ⁶⁷ WESTERDAHL, Eduardo. *Manolo Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, p. 26.
- ⁶⁸ PERUCHO, Joan. “El realismo agresivo de Manolo Millares”, *Destino*, 1966, nº 1494, p. 51.
- ⁶⁹ MORENO GALVÁN, José María. *Manolo Millares*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 16.
- ⁷⁰ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 26.
- ⁷¹ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 186.
- ⁷² CRISPOLTI, Enrico “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.
- ⁷³ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 28.
- ⁷⁴ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 71.
- ⁷⁵ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 41.
- ⁷⁶ MORENO GALVÁN, José María. *Manolo Millares*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 10.
- ⁷⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 66.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 66.
- ⁷⁹ TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 87.
- ⁸⁰ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 198.
- ⁸¹ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 30.
- ⁸² TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 83.
- ⁸³ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 68.
- ⁸⁴ WESTERDAHL, Eduardo. *Manolo Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, p. 30.
- ⁸⁵ CORREDOR-MATHEOS, José. “Manolo Millares: el homúnculo, testimonio y símbolo”. En TORRE, Alfonso de la (Ed.), *Manolo Millares. La destrucción y el amor*. La Coruña: Caixa Galicia, 2006, p. 190.
- ⁸⁶ CRISPOLTI, Enrico “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.

-
- ⁸⁷ “Esta figura embrionaria de un hombre aparecerá, a partir de ese momento, en toda su degradación y dolor, pero será, pese a todo, un personaje existente a medio camino entre la destrucción y la construcción.” ASHTON, Dore. “Millares”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 31.
- ⁸⁸ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 105.
- ⁸⁹ “los homúnculos sugieren la representación de la crucifixión, [...] Sus homúnculos, como el de Nazareth, de nuevo lo sagrado y lo sacrificial, gritarán también en el espacio vacío implorando sobre las razones de su abandono.” TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 60.
- ⁹⁰ CORREDOR-MATHEOS, José. “Manolo Millares: el homúnculo, testimonio y símbolo”. En TORRE, Alfonso de la (Ed.), *Manolo Millares. La destrucción y el amor*. La Coruña: Caixa Galicia, 2006, p. 190.
- ⁹¹ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 94.
- ⁹² *Ibid.*, p. 105.
- ⁹³ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, nº 31750, p. 44.
- ⁹⁴ SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manolo Millares y un puñado de cartas”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 37.
- ⁹⁵ CRISPOLTI, Enrico “Millares”. En *Pintores célebres*, v. 3. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.
- ⁹⁶ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, nº 31750, p. 44.
- ⁹⁷ MORENO GALVÁN, José María. “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, 1966, nº 205, pp. 41-42.
- ⁹⁸ MORENO GALVÁN, José María. *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 16.
- ⁹⁹ “Desde estas obras suyas de arpillerías hendidas y laceradas, de patéticos remiendos y muñones cosificados, con salpicaduras de rosados exangües y de rojos y negros de humillantes tragedias, Millares nos denuncia cuantas amenazas siguen subsistiendo contra el hombre y su destino, contra la belleza del mundo y su complaciente delectación.” SANTOS TORROELLA, Rafael. “Manuel Millares en su isla”. *El Noticiero Universal*, 1966, p. 42.
- ¹⁰⁰ MILLARES, Manolo. *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, pp. 89-90.
- ¹⁰¹ PAZ, Octavio *El mono gramático*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2014, p. 103.
- ¹⁰² GUIGON, Emmanuel “El cuerpo de la pintura”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, pp. 49-50.
- ¹⁰³ ALBERTI, Rafael. “Millares 1965”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, pp. 13.
- ¹⁰⁴ MILLARES, Manolo. “Herida larga esta...” En MILLARES, Eva. *Millares. Luto de Oriente y de Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 98.
- ¹⁰⁵ TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 101.
- ¹⁰⁶ ASHTON, Dore. “Millares”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 31.
- ¹⁰⁷ VILAR, Gerard. “Arte y negatividad: releyendo a Adorno”, *ArtCultura*, 2018, v. 20, nº 36, p. 19.
- ¹⁰⁸ GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”. En ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, y MURCIA SERRANO, Inmaculada (Eds.). *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 202.
- ¹⁰⁹ MILLARES, Manolo. *Escritos*, Madrid: Rayuela, 1995, p. 66.
- ¹¹⁰ *Ibid.*, p. 72.
- ¹¹¹ *Ibid.*, pp. 75-76.

-
- ¹¹² ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”, *Isegoría*, 2000, nº 23, p. 186.
- ¹¹³ LYOTARD, Jean-François. *Heidegger y los judíos*. Buenos Aires: La Marca, 2017, p. 59.
- ¹¹⁴ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982, pp. 17-18.
- ¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.
- ¹¹⁶ Alfonso de la Torre señala las “concomitancias” de Millares y Bacon, dos artistas “zaheridos por los horrores agónicos de la pintura en penumbra”, “de una mirada irreparablemente trágica” y que “hicieron de la representación del dentro-humano, del hombre en soledad y despojamiento, uno de los motivos de su creación.” TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genueve, 2015, p. 44.
- ¹¹⁷ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 109.
- ¹¹⁸ CASTRO MORALES, Federico. “Escrituras ininteligibles y aventura interior en los papeles de Manuel Millares”. En VVAA, *Manolo Millares en la Fundación Antonio Pérez*. Cuenca: Diputación de Cuenca - Fundación Antonio Pérez, 2000, p. 39.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p. 42.
- ¹²⁰ GUIGON, Emmanuel. “La imagen dolorida”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1992, pp. 51-52.
- ¹²¹ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, nº 31750, p. 44.
- ¹²² FRANÇA, José Augusto. “Millares o la victoria del blanco”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 39.
- ¹²³ “Diluidas ahora en este mar blanco, las no-figuras figuras de Millares pierden su inmediato trágico sentido.” *Ibid.*, p. 43.
- ¹²⁴ “El homúnculo predijo al antropofauno lo mismo que el negro predijo al blanco, y tal como el blanco alberga la sombra del negro, algo del homunculus subsiste en los seres antropofaunos.” *Ibid.*, p. 46.
- ¹²⁵ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 216.
- ¹²⁶ BONET, Juan Manuel. “Millares: un pintor y su dibujo”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 22.
- ¹²⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*, Madrid: Rayuela, 1995, p. 82.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 83.
- ¹²⁹ MORENO GALVÁN, José María. “Chillida y Millares”, *Triunfo*, 1970, nº 402, p. 36.
- ¹³⁰ *Ibid.*, p. 36.
- ¹³¹ UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Óptima, 1997, p. 139.
- ¹³² “había en él esa especie de sentimiento trágico de la vida -su ramalazo unamuniano- que se transparentaba en su pintura.” MORENO GALVÁN, José María. “Al hacer un balance”. En VVAA, *Mostra Homenatge a Manolo Millares. Grupo El Paso. Artistes Alicantines*. Altea: Galería Alcoiarts, 1972, p. 5.
- ¹³³ CORREDOR-MATHEOS, José. “Millares 1970”, *Destino*, 1970, nº 1692, p. 31.
- ¹³⁴ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 35.

**Aún cien veces más digno de ser pensado. Fracaso y poética de la negatividad.
[Epílogo a Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992)]**

**Still a hundred times more worthy of thought. Failure and poetics of negativity.
[Afterword to Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992)]**

César Moreno-Márquez
Universidad de Sevilla

Resumen:

Tomando como referencia el film *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), el propósito de este artículo es contribuir a una exploración en torno a las posibilidades de una poética de la negatividad. Para ello, se pregunta cómo es posible la trascendencia poética en el ejercicio de *prestigiar*, no tanto *celebrar*, los motivos, sobre todo existenciales, del acto poético. Situándose en la inmanencia del film, e intentando evitar distracciones, se persigue, al mismo tiempo, desbrozar dicha pregunta y esclarecer el fluir discursivo del extraordinario film de Lauzon, en un acercamiento *in crescendo* al propio fracaso de Léolo y a la figura, esencial en el film, del *domador de versos*, artífice genuino del trascendimiento poético.

Palabras clave: *Léolo*, fracaso, negatividad, trascendencia, poética

Abstract:

Taking as a reference the film *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), the purpose of this article is to contribute to an exploration around possibilities of a poetics of negativity. To this purpose, we ask how poetic transcendence is possible *to give prestige* to motifs (especially existential motifs) of the poetic act, and not so much *to celebrate* them. Focusing on film immanence, and trying to avoid distractions, we seek, at the same time, to clear that question and clarify the discursive flow of this extraordinary film of Lauzon, approaching a crescendo Léolo's own failure, and the essential figure, in the film, of "The Word Tamer", genuine architect of poetic transcendence.

Keywords: *Léolo*, Failure, Negativity, Transcendence, Poetics

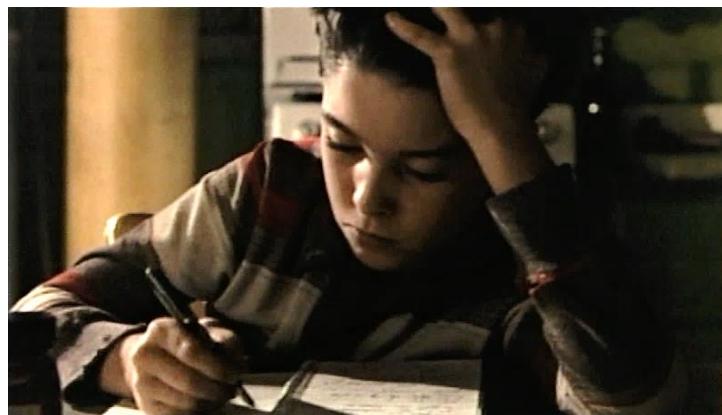
«No conozco a los hombres. Años llevo
de buscarles y huirles sin remedio.
¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo
demasiado? Antes que en estas formas
evidentes, de brusca carne y hueso, [...]
muertos en la leyenda les comprendo
mejor. Y regreso de ellos a los vivos,
fortalecido amigo solitario,
como quien va del manantial latente
al río que sin pulso desemboca. [...]»
Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo a que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan
olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido».

(L. Cernuda, *A un poeta futuro*ⁱ)

«*Lo que se debe aprender de los artistas.* ¿De qué medios disponemos para hacer las cosas bellas, atractivas, deseables, cuando no lo son? — y pienso que en sí no lo son jamás! Aquí tenemos algo que aprender de los médicos, cuando por ejemplo diluyen lo amargo o añaden vino y azúcar a sus mezclas; pero más aún de los artistas, que en realidad están permanentemente intentando hacer tales inventos y artificios. Alejarse de las cosas hasta que mucho de lo que forma parte de ellas ya no se vea y haya que añadir mucho con la vista para *conseguir siquiera verlas* — o mirar las cosas de lado, como en un corte — o ponerlas de manera tal que se oculten en parte y sólo permitan verlas en perspectiva — u observarlas a través de un vidrio coloreado o a la luz del

crepúsculo— o darles una superficie y una piel que no tenga total transparencia: todo esto tenemos que aprender de los artistas y, por lo demás, ser más sabios que ellos. Pues en ellos esta fuerza sutil acaba por lo común donde acaba el arte y empieza la vida; *nosotros*, en cambio, queremos ser los poetas de nuestra vida, y en primer lugar en lo más pequeño y cotidiano».

(F. Nietzsche, *La gaya ciencia*ⁱⁱ)



«Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir; y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo».

(R.M. Rilke, *Fragmento de una elegía*ⁱⁱⁱ)

«Soñada y meditada, meditada en la intimidad misma de la ensoñación solitaria, la infancia toma la tonalidad de un poema filosófico. [...] ¿Por qué existir ya que se sueña? ¿Dónde comienza la vida, en la vida que no sueña o en la vida que sueña?»

(G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*^{iv})

«Había un secreto en las palabras engarzadas»

(J.-C. Lauzon, *Léolo*)

1. *Rühmen* [«Nada más que esta afirmación última, que este último sello»^v].

El traductor se decidió a traducir *rühmen* por *celebrar*, pues quizás sea eso lo que hace el poeta. Rilke sabía algo de su *secreto*. Ésta es una posible traducción:

Poeta, di, ¿qué haces?
– Yo celebro [*ich rühme*].

Pero lo monstruoso y lo fatal,
¿cómo es que lo soportas y cómo lo toleras?
– Yo celebro.

¿Mas cómo invocas tú
lo anónimo y todo lo indecible?
– Yo celebro.

¿Qué haces para tener derecho a ser veraz
detrás de cada máscara, con cada traje?
– Yo celebro.

Mas todavía di. ¿Por qué conoces
el ímpetu y la calma, la tormenta y la estrella?
– Porque yo los celebro^{vi}.

* * *

[Me ha sido imposible evitar recordar *Reversibilidad*, de Baudelaire, en *Las flores del mal*):

Ángel lleno de júbilo, ¿no conoces la angustia,
La venganza, la culpa, los sollozos, el tedio,
Y los vagos terrores de esas noches horribles
Que al corazón oprimen cual papel que se arruga?
Ángel lleno de júbilo, ¿no conoces la angustia?

Ángel todo bondad, ¿no conoces el odio,
Las lágrimas de hiel y los puños crispados,
Cuando alza la Venganza su infernal llamamiento,
Y de nuestras potencias se erige en capitana?
Ángel todo bondad: ¿no conoces el odio?

Ángel todo salud, ¿no conoces las Fiebres,
Que a lo largo del muro de ese pálido hospicio,
Al igual que exiliados, se van con pie cansino

En pos del sol escaso y moviendo los labios?
Ángel todo salud, ¿no conoces las Fiebres?

Ángel todo beldad, ¿conoces las arrugas
Y el temor a ser viejo, y ese odioso tormento
De leer el secreto terror del sacrificio
En ojos donde tanto se miraron los nuestros?
Ángel todo beldad, ¿conoces las arrugas?

Ángel lleno de dicha, de luz y de alegría,
David agonizante la salud pediría
Al sentir los efluvios de tu cuerpo encantado;
Mas de ti sólo imploro, oh Ángel, tus plegarias,
¡Ángel lleno de dicha, de luz y de alegría!^{vii}

Qué tensión —la que canta Baudelaire— en torno al júbilo, la bondad, la salud, la belleza y la dicha, en su antagonismo con la angustia, el odio, la fiebre y las arrugas... ¿Acaso una estética y/o poética de la negatividad podría permitirse no reconocer en la agonía de ese *Entre* tallado entre la plenitud y lo roto y quebrado, entre la presencia y la ausencia, en el choque entre realidad y deseo, el fondo de la verdad que se le encomienda expresar o poner en obra?

En los versos de Rilke (*Poeta, di, ¿qué haces?*), resulta casi como si el angel baudelaireano se hubiera hermanado con el poeta rilkeano, a diferencia de que éste *conoce el mal* que, sin embargo —lo diré así ya, por un momento—, osa celebrar/prestigiar [*rühmen*], mientras que el ángel baudelaireano parece ignorarlo... Conoce el mal o lo negativo y, en verdad, todo lo relativo a lo *demasiado humano* del hombre, eso mismo que inspiró deseos sobre todo a Damiel, el angel principal de *El cielo sobre Berlin* (1987, Wenders/Handke)^{viii}, para devenir-humano y enamorarse de una mujer a veces con apariencia de angel y rondando el cielo (subida en un trapecio de circo). Léolo no tiene un ángel baudelaireano que *eleve plegarias* por él aunque sí, al menos, un *domador de versos* que, casi como el poeta rilkeano, recoja sus textos y vele su memoria —haciéndola también nuestra—, permitiendo que se le pueda alzar un canto.

Pero no hay engaño posible: Léolo no tiene ni tendrá a nadie cuando se hunda. Nadie podrá hacer nada por él. Léolo^{ix} va a ser, ha sido demolido.

[Al menos, sin embargo, tenemos la alegría —y la plenitud— de su *inexistencia*, y su leyenda].

* * *

... Pero quizás no se trate —la acción del poeta (volvemos a Rilke)— de *celebrar*, que solemos vincular a *festejar* algo que consideramos “bueno” o, en general, “amable”. Se dirá, por ejemplo, que el más sobrio *conmemorar* (siempre mucho más que recordar y, por supuesto, que memorizar, y manteniéndose en íntima proximidad con el *pensar* y *agradecer*, como nos recordó Heidegger) propone preservar, *atesorándola*, la memoria de lo memorable, ciertamente, no porque fuese necesariamente digno de ser celebrado —lo que sin duda nos parecería extraño si no fuese de grato recuerdo—, sino porque *a pesar de todo* fuese valiosa la *memoria viva* misma de lo memorable y se pretendiera fundarla y preservarla indemne al olvido. Conmemorar un desastre y sus víctimas no significa celebrarlos. A diferencia del *monumento*, siempre más ambiguo, el *memorial* no celebra, pero sí preserva una memoria que *prestigia* el acontecimiento como algo que no deberíamos dejar pasar con indiferencia o abandonar al olvido, y no porque fuese “bueno”, sino más bien en razón de su valiosa memoria para el atesoramiento de su *experiencia*. No sólo lo que solemos llamar “bueno”, así pues, usualmente con estrechas miras y de inmediato, sino, más amplia y profundamente, *lo valioso* —aunque fuese lo valioso de algo “malo”— sería digno de nuestro deseo de recordarlo. Podríamos comprender, entonces, *lo valioso* como lo que sería capaz de abrazar no sólo lo que llamamos (por el momento) “bien”, sino también el “mal” (por el momento), más allá de la contradicitoriedad entre ambos, con tanta frecuencia cosida a nuestras expectativas y afanes demasiado humanos, que los azuza a rechazarse recíprocamente. Quizás se encuentre una posible clave para una *estética-y-ética* de la negatividad en esa trascendencia del *otorgar-valor* más allá de (la relatividad) del bien y del mal, decisiva a todos los efectos y que, por lo que nuestro tema se refiera, conectaría a Nietzsche y, por ejemplo, como figura eminente de una cierta tendencia, Jean Genet. Al fin, como insinuábamos, es notorio (por no decir que evidente) que de lo que guardamos memoria no es tanto de lo meramente acontecido cuanto de nuestra experiencia de ello —de lo que estimamos que se juega en ello—, lo que justifica que lo *velemos*. *Lo amable* queda muy atrás respecto a *lo valioso*, y sería nuestro mérito —tal vez para eso necesitaríamos auxilio— ser capaces de preservarlo e incluso *osar atesorarlo*. ¿Acaso no conforma el encuentro con lo negativo —y en su extremo, lo terrible, lo trágico y nefasto— un acervo imprescindible?

[Recuerdo aquel terrible *Pensad que eso ha sucedido...* en referencia a Auschwitz, de Primo Levi^x, en que quedaba prestigiada *a fuego* la obligada memoria de lo sucedido, precisamente a contracorriente de las tentaciones de su ocultación y olvido. Levi, maestro de la narración del desastre de los Campos, hizo un *poema* para que nos obligásemos a *pensar recordando...*]

* * *

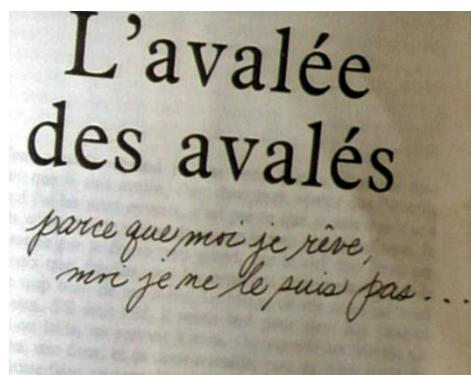


Toda la familia visita a su psiquiatra en el hospital

Léolo —cómo comenzar— es la historia de un niño que “sueña” para no caer en la locura envolvente de su familia. Jean-Claude Lauzon, director del film, cuenta su historia hilvanando secuencias de gran belleza formal con un repertorio musical extraordinario, mezclando sones tibetanos, canto gregoriano y Tom Waits, entre otros recursos musicales en los que la música resuena en nuestros adentros, cómo sólo ella sabe hacerlo, y, muy especialmente, con la melodía de *The Lady of Shalott* de Loreena McKennit^{xi}, y congregando asiduamente el relato en torno a una frase que Léolo encuentra por azar en la portada interior de la novela de Réjean Ducharme, *El valle de los avasallados*^{xii}, y que reza:

Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas.

Porque sueño, yo no lo soy/estoy



Léolo interpreta ese impresionante «yo no lo soy...» con un (más próximo a él) «yo no soy/estoy loco...». Llegaremos pronto a comprender que el combate de Leolo es doble y apenas se libra verdaderamente: con la locura y, sin duda y sobre todo, con la brutalidad de lo real. Léolo lee —hecho extraordinario en su mundo— y escribe sin descanso *todo lo que se le pasaba por la cabeza*, textualiza su experiencia escribiendo pequeñas reflexiones en papeles que arranca de su cuaderno, arrugándolos y desechándolos para que, en la construcción del relato, puedan ser rescatados de la basura por el domador de versos y salvados también del fuego purificador al que éste entrega otros documentos.



El domador de versos recoge papeles de la basura



En su gabinete, el domador de versos revisa documentos



Junto con Léolo, el domador de versos entrega
a las llamas los restos/documentos que recoge de la basura

En efecto, el domador de versos, como lo llama Léolo, no es propiamente, que sepamos, poeta; más bien, es una especie de *trotamundos* sabio o quizás, quién sabe, un ángel humano que deambula por las calles y del que dice la *voz en off* de Léolo:

«Este era el domador de versos. El domador se pasaba las noches hurgando en todas las basuras del mundo. Sólo le interesaban las cartas y las fotos. Llevaba cada sonrisa, cada mirada, cada frase de amor, o cada separación, como si se tratara de su propia historia^{xiii}. El domador cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos para renacer en la imaginación de los hombres.

— [Voz en off del domador de versos] “Hay que soñar, Léolo, hay que soñar”.

Me llevó tiempo comprender que él era la reencarnación de Don Quijote y que había decidido luchar contra la ignorancia y protegerme del abismo de mi familia.

— [Voz en off de Léolo] “Porque sueño, yo no lo estoy”» [16:23]



Léolo, en sus ensueños, ve un resplandor que surge del armario de su dormitorio —con frecuencia, le conduce a Italia/Sicilia/Taormina



... pero mirando a través del ojo de cerradura

del cuarto de aseo, descubre Léolo, *del otro lado*, a Bianca con su abuelo

* * *

[... pero no habremos de olvidar aquel *Oh sage, Dichter, was du tust? Ich rühme*, que compone Rilke en Muzot, en diciembre de 1921].

¿Acaso serían de celebrar lo mortal, lo monstruoso o el desastre? ¿Lo son, tal vez, lo indecible y anónimo? ¿O quizás los ropajes y las máscaras (lo oculto y lo aparentemente falso)? Si *Léolo* exige incondicionalmente reconocimiento *poético*, salvo que nos arriesguemos a perder por completo su proximidad, ¿se dirá, por ello, que hay en los acontecimientos de su vida algo que *celebrar*? Todo nos conduce a la pregunta por el secreto del *rühmen* rilkeano, en torno al que podría convocarse un congreso de eruditos^{xiv}. En efecto, se podría traducir, sin excesivo quebranto, por “celebrar” (así lo traducen, en otros poemas, Ferreiro Alemparte y Eutasquio Barjau), por más que resulte perturbador por estrictas razones semántico-fenomenológicas, o, más escuetamente, por “cantar” (Carlos Barral), en tanto tuviese razón el poeta (Machado) al proclamar que *se canta lo que se pierde*^{xv}. Quizás de eso se trate, justamente: de *cantar*, no como gesto de *gratitud*, sino como el esfuerzo de *elevar* algo en *estima* y *aprecio* —lo que no significa, habremos de recordarlo, que sea inmediatamente amable. En alemán, *rühmen* también tiene la connotación de *ostentar*, un traer a presencia algo para mostrarlo *presumiendo* de ello, en la medida en que precisamente se alardeara no ya de lo que suele ser comúnmente despreciado o rechazado..., sino del arrojo en demorarse en ello y arroparlo en el poema, siendo el poeta el convocado para, así, *dignificarlo* —pues es *merecedor*— guardando su memoria y, gracias a su arte, tornando de agradecer su rescate y recuerdo, que él, el poeta, es capaz de *embellecer*, o *lustrar*, hacerlo resplandecer. ¿Y cómo mejor y más intenso sería el desafío que *entre tinieblas*?

Y, sin embargo -habremos de insistir-, *merecedor*... lo poetizado ¿de qué?; *dignificado*, ¿por qué? Quizás, en el fondo, simplemente merecedor de haber inspirado al poeta^{xvi}. A diferencia, sin embargo, de la razón instrumental, desconocedora de fines, hoy ya no podríamos imaginar al poeta, aquí, si no es entregado, en el seno de la *posibilidad* del poema, a la propia *necesidad interior* que le *posee* sin premeditación ni cálculo. Aunque fuese posible, sin duda, como juego y puro artificio, el poema que aquí nos convoca se deja orientar por la *seriedad* de la lucidez existencial de donde surge y a la que aspira.

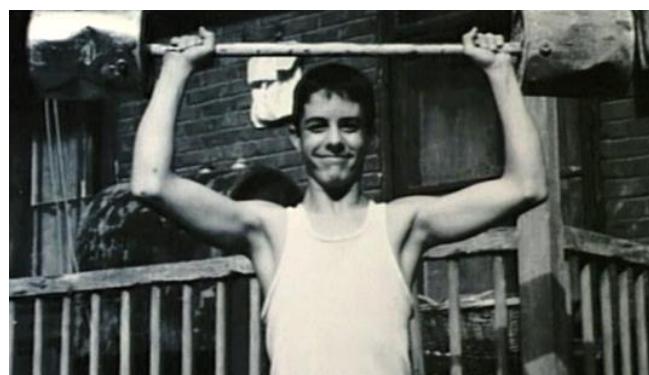
Cantar la pérdida o el fracaso, o el sufrimiento, en los que, sin embargo, *no* se complace el poeta, invita a éste, en el horizonte de una poética de la negatividad, a una casi inevitable *nostalgia* esencial, irreductible a un estado meramente psicológico- con el que se la suele identificar casi siempre. En *Léolo*, sobre todo (son pocos sus privilegios de haber poseido algo que pudiese perder), la ensoñación de la pérdida del *origen* (la bella Italia, tan lejana), la pérdida del *amor* por Bianca, “su único amor” (que nunca fue correspondido), a la que Léolo podría cantar —casi como Machado a Guiomar:

[...] mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

II

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás^{xvii}.

...y, sobre todo (a mi juicio), la demoledora pérdida de *confianza en la fuerza* de los músculos de su hermano Fernand, al que Léolo quería «por la ternura de su ignorancia» [1:05:35].



Fernand, hermano de Léolo, fortalece sus músculos





Fernand, «cien kilos de músculos, un magnífico bebé demasiado grande»,
es agredido por el matón del barrio.

[Léolo: «Ese día entendí que el miedo habita
en lo más profundo de nosotros mismos,
y que una montaña de músculos
o un millar de soldados no podrían cambiar nada»][1:15:25]

Fuego, o mejor, *lumbre* cavernosa o solar, en medio de sombras nocturnas o de dura realidad diurna, que ilumina al poeta y a la que se arriesga, pues a la postre también las palabras y las imágenes, con su aparente inocencia, queman —no sólo seducen y enardecen. El poeta no es simplemente un superviviente (aunque fuese imaginario) de todo lo negativo con lo que se enfrenta y que osa acoger, y que humanamente desearía ahuyentar, sino un *cantor*. Para ello dispone —quizás es él quien mejor lo sabe— no sólo de su mérito, sino también del auxilio de la enigmática atracción de lo que le incumbe (y le/nos commueve). Si el poeta *alardea* en su *prestigar*, a pesar de su miseria o su irrisión, es porque —digámoslo rápido— osa *todo* confirmando, con ello, que habiendo dejado atrás el *rechazo*, su tarea es la de una inclusión sin límites que no aspira a *explicar* ni *utilizar* sino, sobre todo, a *reconocer y afirmar* en el instante poético fundando, de este modo, una verdad (la más extraña, por incommensurable) que jamás se le habría ocurrido reconocer a epistemólogo alguno, ni a ningún juez, científico, periodista, negociante u “hombre corriente”. Así pues, no *contra*, sino *en y junto a* lo negativo mismo permanece el poeta, no para convertirlo o “darle la vuelta” en positivo, sino para *prestigar su negatividad* como *negatividad valiosa*, pero en la dimensión de *un mundo-otro*, diferente de aquel al que la negatividad pertenece y donde así se la reconocería inequívocamente.

Es como si el poeta quisiera, con su poema, permanecer para siempre o encontrar su hogar junto a lo que canta; como si cantando la pérdida no perdiera lo perdido, gracias al *secreto de las palabras engarzadas*.

Por lo que a nuestro (re)encuentro con Léolo se refiere —algunos dirían que en un insano deseo—, quizás se trate de la extraña experiencia de la posibilidad de un al menos minúsculo *eterno retorno* delegado, aliviado en *Otros* (personajes). Después de haberse figurado su afirmativo *año nuevo* (§ 276 de *La gaya ciencia*), Nietzsche lanza la idea del *eterno retorno*:

El peso más grave. Qué pasaría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivo en tu más solitaria soledad y te dijera: "Esta vida, tal como la vives ahora y tal como la has vivido, la tendrás que vivir una vez más e incontables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tendrá que retornar a ti, y todo en la misma serie y la misma sucesión —e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia será girado siempre de nuevo —y tú con él, mota de polvo del polvo"? — ¿No te echarías al suelo y castañearías los dientes y maldecirías al demonio que así hablaba? ¿O has vivido alguna vez un instante formidable en el que le hubieras respondido: "¡eres un dios y nunca escuché algo más divino!" Si ese pensamiento adquiriera poder sobre ti, te transformaría, tal como eres, y quizás te destruiría; ¡la pregunta, a propósito de todo y de cada cosa, "¿quieres esto otra vez e innumerables veces más?" estaría en tus manos como el peso más grave! O bien, ¿cómo tendrías que quererte a ti y a la vida para no pretender nada más que esta confirmación última, que este último sello?^{xviii}

En su *inexistencia (bendecida)*, Léolo vive una y otra vez como inmortal. A su presencia, desplegada y acogida en la obra de arte, podremos retornar siempre, cada vez que desemos un reencuentro. El gesto del domador de versos como "archivista" significa el acto de preservar a buen recaudo esa *presencia* no en la inmediatez de la vida de Léolo (que nos muestra el relato fílmico) sino, en el mundo real en que transcurren los acontecimientos, en sus textos, en los que -ausentado- Léolo se fantasea y autointerpreta.

2. «*Todo lo que se me pasaba por la cabeza*». Los textos de Léolo.

Sin duda, una de las expresiones más elocuentes y radicales de la locura familiar en que vive Léolo es, tal como se presenta en el film, la obsesión de su padre por el “cagar” [*chier*] (*sic*), en la que compromete a toda su familia.

«Mi abuela —dice la *voz en off* de Léolo— había convencido a mi padre de que la salud florece al cagar [...]. Así que todos los viernes teníamos que seguir un tratamiento de choque a base de laxantes, para purificarnos de todas las enfermedades del mundo [...]. La mierda se había convertido en una obsesión de la familia»^{xix} [11:04].

Cada viernes, en efecto, en casa de Léolo tiene lugar una suerte de ritual en el que el padre, con evidente satisfacción, se asegura de que todos *comulguen* con una pastilla de laxante. Todos, excepto Léolo, quien, al escupirla disimuladamente (luego, en otra escena, llevará una pastilla a su hermana Rita, con algún trato), se rebela contra el linaje de la locura (de la mierda), apartándose de esa obsesión donde se mezclan perturbadoramente la salud y el florecer con el defecar y, por tanto, con el excremento, con un *desperdicio* que no es de nada externo (como sí lo son las basuras, chatarras, etc., que aparecen en el film), sino de lo que *no-debe-permanecer-dentro*. Ya que no se puede excrementar la locura, la ilusión se deriva hacia la creencia en una salud cuyo florecer depende del defecar.

Léolo se sitúa, de este modo, en otra posibilidad, *al margen del margen*, buscando la doble luz de la escritura y el ensueño. Aunque florezca en sus momentos de rebeldía, transgresión y, sobre todo, ensueño, para finalmente caer derrotado, fracasar, como las bellas flores de Georges Bataille^{xx}, sin embargo, Léolo no volverá, como esas flores, a lo sucio de donde surgieron, entre raíces y estiércol, después de haber buscado la planta luz y belleza; ni volverá, Léolo, en su imaginario onírico, al anónimo semen de su otro “padre”, allá en la bella y lejana Sicilia; ni será su destino su propia putrefacción, sino que Léolo (su vida, el combate que ha librado tan precozmente, y tan pobre de recursos, contra la locura y, sobre todo, contra el mundo inmundo) será poéticamente atesorado gracias a los textos desperdigados (que se le pasaban por la cabeza), que el domador de versos rescatará de la basura.



Conforme escribe “lo que se le pasa por la cabeza”,
Léolo arruga y desecha sus textos

Comprendemos, así, que Léolo, creativo y antitético, no tiene ilusión por *cagar*, sino por *escribir*. No hace lo que hacen todos en su familia, y hace lo que *no* hace nadie: leer y escribir. Si pudiera decirse así, en términos sin duda extravagantes, su laxante, lo que le brinda serenidad e inspiración, son (en)sueños y todo eso de lo que dice que *le pasaba por la cabeza*. Al tratar asiduamente con la mierda, el excremento y lo roto (etc.), *Léolo* se sitúa —si siguiésemos a Kundera— en las antípodas del *kitsch*^{xxi}, lo que nos permitirá transitar, como en un delirio, desde la apología paternal del excremento (mierda) a la *veneración* no de lo que es expulsado como excremento, sino de lo que sale fuera como *expresión* en la escritura —lo que convertirá a Léolo en legible y memorable gracias al domador de versos, es decir, en *legenda/leyenda*. Quizás, en el fondo, no se encontrase demasiado lejos (aunque, por supuesto, sin su enérgica lucidez acerca del poder de la escritura) de aquel Jean Genet, pletórico de desafiante voluntad, que confesaba en su *Diario del ladrón*:

«He obtenido, mediante la escritura, lo que buscaba. Lo que, siendo para mí una enseñanza, me guiará no es lo que he vivido, sino el tono en que lo narro. No las anécdotas, sino la obra de arte. No mi vida, sino su interpretación. Es lo que me ofrece el lenguaje para evocarla, para hablar de ella, traducirla. Lograr mi leyenda»^{xxii}.

También él, Léolo, aspira y combate por su *pequeña leyenda*. Le hemos visto, al comienzo del film, alzar el puño en la noche gélida y gritar a su barrio, y luego recordarle a su madre y a su psiquiatra, que él es *Léolo, LeoLozone*. Aspira a su singularidad irreductible, a su indeducibilidad (de aquí el inútil combate, pero lleno de entusiasmo, que libra contra su linaje de locura) y a ser, por tanto, *él mismo* en su propia soledad. Pero no pretende una *Obra*^{xxiii}. Quizás el valor de esa suerte de aparente *escritura*

automática, como un *diario*, de Léolo contrapesa cualquier pretensión o pose (de la que Genet no se libraría a veces) y hace más veraz su escritura.

* * *

[Volviendo a Rilke] El prestigiar poético se cumple, sobre todo, en el fondo de lo insignificante y la nadería y, del modo más extremo, frente a la negatividad, precisamente respecto a todo aquello de lo que no creeríamos, de modo inmediato, que mereciese algo así como la dedicación de un poema. El poeta, sin embargo, se *enorgullece* de ser capaz de ir *contracorriente*. Testigo de nuestro ser arrojado, es capaz de *jactarse* de no rehuir lo abyecto, pero no para sanarlo o para combatirlo... (lo que todos *en el mundo* esperarían), sino para *dejarlo ser* ahora en el seno del poema o de la obra de arte. Como si ya no hubiese otra salida —y sin que la negación pudiera serlo. De este modo, la negatividad no sería negada. Desde esta perspectiva, la *posibilidad* del poema sería, como la esperanza, lo último que se perdería, sobreviviendo incluso —como posibilidad— a la desesperanza si el poeta aún conservase el *deseo de Escritura* —o *Imagen*. Es ese *dejar-ser* que hace extrañamente verdadero lo poetizado lo que finalmente le compromete^{xxiv}. Y no habría de encubrir hipocresía, pose, superchería o perversión. Un Midas pobrísimo, el poeta, que nada transforma en oro pero que es capaz de (*a)dorar* lo que quiera que fuese. Si cayese en el mundo, se burlarían de él, de su miseria, de su ridiculez, de su irrisoriedad, como los marineros se mofan del albatros baudelaireano^{xxv}. “Desarrapado”, inútil, sin venir al mundo con un pan debajo del brazo, sin la expectativa de que pudiera llegar a ser alguna vez un hombre de provecho... será odiado, objeto de burlas —e incluso puede ser que lo repudie su propia madre. Así se abre, como se recordará, *Las flores del mal*. Del poeta, su madre dirá que es una *irrisión*, un *monstruo canijo*, un *árbol mezquino* [¡Ah, si Machado hubiese abrazado este árbol —como a su olmo— del que la madre del poeta dice que lo torcerá tan bien «que no podrán brotar sus yemas apestadas»!]. Y dice Baudelaire que la amada del poeta, habiendo ya el poeta-angel demostrado su arte, se sumará a los que pretendan herirle, arrancándole ella, sin piedad, el corazón^{xxvi}. Se podría creer que por *dar prestigio y dignidad*, el poeta es, bajo la tutela invisible de un Ángel, también un *prestidigitador*, un hacedor de prodigios, milagros expresivos de los que algún ignorante o sospechante, quién sabe, podría desconocer que su verdad es libre de cualquier pretensión en lo existente (o en lo real), desconociendo que el beneficio del *secreto de las palabras engarzadas* no se reduce, ni de lejos, a la creación de simples malabarismos, ocurrencias biensonantes o proezas verbales, sino que permite indagar y crear un *Logos* en que al poeta le fuese concedida la gracia de alumbrar, dar a luz formas inauditas de *lo Vinculante*, como (es sólo un ejemplo) en el poema, canto o conmemoración de Cernuda:

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo solo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios^{xxvii}.

No, no parece que el poeta *celebre*, sino que *reconoce prestigiando, guardando memoria, atesorando, homenajeando*, como se rinde homenaje a las víctimas de un desastre.

Entonces, en fin, «¿qué prestigia, qué atesora —no simplemente guarda— el poema?». No, no se trata de que respondamos. Lo que andamos buscando es esta misma pregunta, que tal vez nos permitiría encontrar la *justificación* por excelencia del acto poético, mucho más allá —incluso si hubiera de pisotearlas— de cualesquiera exigencias formales y al margen de aquello de lo que (malhadados deslindes) religión y filosofía serían también, a su modo, *capaces*. Incluso podría decirse —pero es un verbo muy prosaico, que resuena en nuestros oídos demasiado vinculado a pena y esfuerzo, pero al que volveremos luego—, que el poeta *se sobrepone, remonta*.

Antes de que el poema convoque, el poeta invoca la *posibilidad del poema* dejándose provocar.

«¿Debo yo celebrar [*rühmen*] las ciudades, supervivientes, grandes
constelaciones de la tierra (que atónito admirara)?
Porque a celebrar [*Rühmen*] sólo está dispuesto
mi corazón: inmenso entiendo el mundo.
Y hasta mi queja [*Klage*] misma se torna en alabanza [*Preisung*]
frente al gemido del corazón.
Que no me diga nadie que no amo el presente,
pues en él yo me agito, él me conduce,
me regala el día amplio y para que haga uso de sus horas
me da la más antigua jornada de trabajo.
Magnánimo, concede que sobre mi existencia sean lanzadas
noches que nunca han sido.
Poderosa, su mano se cierne sobre mí
y aun si ella por fuerza del destino me lleva a lo hondo,
sumergido allí abajo probaría a respirar.
Aunque ínfima fuera mi tarea
cantaría el presente. Pero más que cantarlo, yo supongo que él quiere

que vibre como él. [...]

Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir;
y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo»^{xxviii}.

Y sin norma. Al poeta le ha sido otorgado, y casi se hermana en este privilegio con el filósofo, ascender y parecerse a un sereno exaltado o enardecido “amante” platónico consentido, sin embargo, para (de paso) idolatrar imágenes y palabras y alcanzar así un logos más profundo^{xxix}, más allá de lo bello-feo y lo bueno-malo... Todo el platonismo está impregnado, ya desde Platón, de una suerte de suntuosidad que interpreta *lo correcto* como vinculado a alguna dignidad ostentosa, altisonante, se diría que casi *glamurosa* de no ser por los ideales que alienta la querencia del ascenso eidético por la Geometría... La pregunta acerca de si el pelo, el barro o la basura tendrían derecho a la Forma no era necia, pero sí lo era su respuesta negativa. Se recordará sobradamente el pasaje del *Parménides* platónico, en que Parménides comenta a Sócrates:

«—Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de lo más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano? ¿O no?

— ¡De ningún modo!, repuso Sócrates. Estas cosas que vemos, sin duda también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería en extremo absurdo. Ya alguna vez me atormentó la cuestión de decidir si lo que se da en un caso no debe también darse en todos los casos. Pero luego, al detenerme en este punto, lo abandoné rápidamente, por temor a perderme, cayendo en una necedad sin fondo. Así pues, he vuelto a esas cosas de las que estábamos diciendo que poseen Formas, y es a ellas a las que consagro habitualmente mis esfuerzos.

— Claro que aún eres joven, Sócrates —dijo Parménides—, y todavía no te ha atrapado la filosofía, tal como lo hará más adelante. Según creo yo, cuando ya no desprecies ninguna de estas cosas»^{xxx}

Toda la estética de la negatividad que se desprende con esplendor de Baudelaire conecta con la pasión por una *verticalidad* que permite *tras-ascender* (así en *Elevación*^{xxxi}) no menos que *tras-descender*, y que en el fondo tiene que estar siempre recordando ese desafío, so pena de caer en una —no sé si decirlo con una expresión que C. Lévi-Strauss aplicó a los existencialistas, a los que odiaba— metafísica o, en nuestro caso, *poesía para modistillas*^{xxxii}. El poeta no indaga en profundidades de fondos turbios, como el filósofo

geneálogo —demasiado ilustrado, en verdad—, al que se refiere Deleuze^{xxxiii}. Sería difícil que se lo permitiera la inmanencia radical del *instante poético*^{xxxiv}. En su movimiento de descenso y ascenso se deja fascinar por las oportunidades del *aparecer* y las *mezclas*^{xxxv}, la conjunción de lo heterogéneo y la configuración, no importa si fugaz, de desavenencias —como aquella entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, de Lautremont, que fascinaba a Ernst o Breton— en el *Collage*^{xxxvi}, y que deja libertad para una rata y una pava sucia en una bañera [14:13] —y otras muchas “libertades”, que el poeta anima con su *alquimia del verbo* (Rimbaud) y en las que al mismo tiempo se inspira. No hay poeta que no sea un maestro-de-mezclas..., de ceremonias de engarces y engastes, conjunciones en que se basa su poder de *metaforizar*. Pero —decíamos— no hay norma, como «no hay medida sobre la tierra» (Hölderlin). Perturbadores ascensos los del poeta, situándonos en una zona en la que ya no sabemos si vamos hacia arriba o hacia abajo; extraña trascendencia, que asciende acercándose al fondo o que va hundiéndose y, al mismo tiempo, elevándose. El poeta *prestigia* con sus juegos malabares, y, a poco que fuese veraz, se arriesga, a veces, como si quisiera jugar con fuego, encerrarse con fieras, caminar y saltar en lo alto de un trapecio, practicar contorsiones imposibles, tragarse espadas, dejarse trocear..., y siempre “al rescate”. Ese es, sobre todos los demás, su oficio, por el que quizás no habría de ser expulsado ni despreciado, y por el que más merecería ser bien comentado, con sumo respeto, en los colegios, sobre todo en los que veneran —son la mayoría, por desgracia— rimas y memoria. Al “rescate” de todo eso que parecía anodino o indiferente (*negatividad de lo irrelevante*), de lo olvidado o desecharo, en lo que nadie reparaba, y que el poeta inesperadamente salva; y al rescate de algo terrible (*negatividad del desastre*), que el poeta es capaz de redimir de caer en la pueril y demasiado humana inmediatez de su rechazo, como si no fuese posible librarse al mal de su mera identidad de “malo”: el mal malo. ¡Ah, Theodor Ludwig Wiesengrund, cuánto es necesario caer, incluso en los más lúcidos, en la idea de la poesía edulcorante y gazmoña, para darnos cuenta de que la poesía nunca fue eso! ¡Cuánto, sin embargo, podríamos demorarnos, hermanándonos con el bárbaro^{xxxvii} Celan, en —ahora lo recuerdo— su *Fuga de la muerte*!

Negra leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
silba ante él a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra

nos ordena tocad a danzar^{xxxviii}

O en *Salmo*

Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla

Nadie encanta nuestro polvo

Nadie.

Alabado seas tú, Nadie.

Por amor a ti queremos

Florecer.

Hacia

Ti.

Una nada

Fuimos, somos, seremos

Siempre, floreciendo:

Rosa de nada,

De Nadie rosa [...]^{xxxix}

Lo propio del misterio poético, en cuanto poético, estriba en que rescata como si sólo él pudiera rescatar sin argumentos ni debates, sin apoyo de ciencia alguna, ni refrendos de ninguna religión, sin el privilegio de alguna suerte de clarividencia ética o de compromiso político... Como si sólo fuese posible ese último consuelo de *demorarse y poder retornar...*

[Modélico me sigue pareciendo, por su sencilla (y por ello redoblada) genialidad —a la que la fama del poema y del poeta no le podría restar un ápice— el canto de Machado al olmo^{xl}, su modo de prestigiarlo, alzarlo, izarle un canto infinito. El poeta lo reconoce, lo vincula y al mismo tiempo lo abstrae/rescata de su entorno (logos sin duda menor, o simplemente accesorio) y, sobre todo, nos hace pensar en la posibilidad de *dejarlo ser* como lo que es: un olmo. Pero no simple y objetivamente viejo, roto y seco, sino *desahuciado*. El poema nos deja pensar en los destinos en los que podrá ser enajenado, separado de sus raíces, para de inmediato rescatar su *ser por sí*. La rama verdecida sólo es posible junto a la negatividad de este desahucio presagiado que el poeta intentará evitar *en el poema*. Si, aparte de esta dinámica inmanente, se indaga en los adentros psicológicos del poeta, se vislumbrará otra negatividad que tal vez pudiera fascinarnos en una indagación psico-genealógica, pero que a la postre podría desvirtuar la verdad del poema en el poema mismo].

La mera resignación jamás creará poema ni arte algunos. El poeta acepta y afirma, pero su afirmación no es una mera *constatación*, sino —no me cansaré de insistir en ello— un modo de *atesorar*; no oculta lo negativo, y no simplemente lo dice, sino que lo *proclama*. Tal vez éste sea el sentido último del *rühmen* rilkeano.

Al menos, que recuerde, en dos ocasiones suena, en *Léolo*, el *Gloria* de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. Por vez primera, cuando aparecen caminando, en la noche, Léolo y el domador de versos —y es entonces cuando éste le dice que *hay que soñar*—, y luego, antes de la Gran Humillación y del Fracaso Absoluto de Fernand-Léolo: «Gloria a Dios en las alturas y en la Tierra paz a los hombres que ama el Señor. Te alabamos, Te bendecimos, Te adoramos, glorificamos»^{xli}.

El logos sinónímico del deseo ascendente es abundante. Incluye el *prestigiar, realzar, izar, encumbrar, alabar, exaltar, adorar, encumbrar, homenajear...* siempre como si se tratara de apartar o privilegiar para poner en un pedestal, pero no por lo bueno y amable (que nos conviniesen), sino por aquello que en lo que anima al poema invita al esfuerzo de *izar*, tanto mas exigente cuanto más abajo nos situemos. *Remontar*^{xlii}, pero no el acontecimiento, sino el simple *lamento*, demasiado humano, y el *silencio*, no sólo el silencio que acalla en busca de olvido, sino el silencio a que invita lo inefable, tan esencial al poema como su intimísimo rival. Hasta lo que menos pareciera que pudiera, ni siquiera debiera, ser *remontado*. Como en un argumento parecido al que animaba a Nietzsche a estimar como el más terrible el pensamiento acerca de la afirmatividad hiperbólica del eterno retorno, al poeta le incumbe demostrar el privilegio que le asiste en las circunstancias más ahondadas en la negatividad.

3. Infancia y Mal.

La siniestra y al mismo tiempo deslumbrante intensidad de la poética de la negatividad de *Léolo* depende íntimamente, para el adulto-receptor, del modo en que el relato enfrenta con el Mal a un niño. Creo que podríamos nombrarlo así, substantivado y casi mayestático. Contra las apariencias iniciales, el relato muestra hasta qué punto, comparado con el enorme enfrentamiento —y, sin embargo, casi sin combate— que habrá de librar Léolo con el mundo (real), el que habrá de sostener con la locura aparece sobre todo como un trasfondo en cierto modo atenuado (respecto al mal que comporta, casi asumido), porque ahí, respecto a la locura como destino —de la que se nos muestra su *inocencia*—, nada se puede hacer. *Del otro lado* de la locura (familiar) está el dominio cruel de lo Real. Sólo rescatando a Léolo del ámbito cerrado de la locura, que lo distancia

de nosotros (que nos creemos cuerdos), y arrojándolo a un mundo que podremos reconocer con facilidad, mundo atravesado por la decepción, el desengaño, la humillación, el miedo, lo abyecto o lo sucio, podríamos compartir con Léolo un lema como el que recorre el film: *Porque sueño, yo no lo soy, porque sueño, yo no estoy loco*. Somos nosotros los que tenemos que rehacer la interpretación que Léolo hace del *yo no lo soy* (antecedido por el *porque sueño...*) en el sentido de que, en verdad, ya no se trata simplemente de no estar loco (a diferencia de su familia) gracias al (en)sueño, sino de no caer o hundirse en la desesperación. Comprendemos que de lo que se trata con el ensueño no es de escapar de la locura tan sólo sino, sobre todo, de esquivar el desastre del mundo inmundo, diabólico, que mezcla en un *logos perverso* a la amada —*Venus celeste* devenida *Venus vulgar*— con el abuelo en la imagen perturbadora que configuran la boca de su único amor y los pies de él (sus uñas); que traba los músculos de Fernand con su apocamiento, y que deja que el niño Godin sea vecino de Léolo —ya que no de Milou. La locura pasa, de este modo, del desorden psiquiátrico al no menos perturbador desorden existencial, mucho más cruel y maléfico. Y es así como alcanzamos proximidad con Léolo en su apertura *agrietada* al mundo.

Situación en cierto modo de espanto, en la que se nos invita a acompañar a un niño amable y solitario en su descubrimiento del mundo entre la ensoñación de la bella, lejana y luminosa Italia, y la negrura del Mile-End de Montreal. *Comunicamos*, pues, con el Niño (se me permitirá que lo escriba ahora con mayúscula), en la medida en que, más allá de eso que llamamos, por comodidad, “edad”, sin embargo, «en nosotros [...] la infancia es un estado del alma»^{xliii}. Creo que no es difícil acordar en reconocer, con Bachelard,

«la permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir, en los instantes de su existencia poética. Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión»^{xliv}.

Léolo, sin embargo, va, en sentido contrario a la *expansión*, hacia un callejón sin salida. Después de reflexionar sobre una flor de plástico [1:01:07] que hay en su dormitorio, de la que nadie ha querido favorecer la ilusión de que pudiera parecer “natural” (pues nadie le ha quitado la etiqueta de *made in China* bajo una de sus hojas), Léolo confiesa a su cuaderno:

«No quiero hacerme un lugar en este cementerio de muertos vivientes, pero resulta que mis dedos del pie me recuerdan que estoy aquí. Salen de un agujerito en el extremo de mi manta. Cada día, sin que yo mismo me dé cuenta, consigo asomar un dedo más que el día anterior. Mañana asomaré mi pie entero, y mi pierna, y pronto será mi cuerpo. Siento que debo abandonar esta vida, antes de estrangularme con este agujero» [1:01:53]

Lo otro que la expansión en *lo abierto* (*vida sin muros*, en expresión de Cernuda) es lo estrecho, la angostura, la angustia constriñentes, estrangulantes. Ya sólo quedan a Léolo las únicas experiencias de una expansión/dilatación^{xlv} en las fulguraciones que le iluminan desde dentro del armario que hay en su dormitorio.

La entrada de Léolo en el mundo se traduce, y no ya por la inocencia de la locura como destino, que su familia le transfiere, en el encuentro brutal —no se ha de temer decirlo así— con *el Mal*, respecto al cual Lauzon nos convence de que sólo la belleza poética podría atenuar el desgarro de la herida que habrá de producir dicho encuentro. Aunque al fin sucumba a su “destino” en el horizonte de la locura, el Mal que troncha a Léolo no es interior, sino que bulle fuera, infesta el Mundo. Tiene forma de barrio, de matón, de vecina, de niño Godin, de tedio, de asco, de humillación... Sí, Léolo: mejor aquel «palacio de la soledad» que aparecía en las líneas casi ininteligibles de *El valle de los avasallados*, con su premonición:

«Encuentro mis únicas verdaderas alegrías en la soledad. Mi soledad es mi palacio. Ahí tengo mi silla, mi mesa, mi cama, mi viento y mi sol. Cuando estoy sentada en otra parte que no la de mi soledad, estoy sentada en el exilio, estoy sentada en un país engañoso...» (09:35).

4. Esclarecimiento de la situación existencial.

Resumir *Léolo* —funesta manía ésta, la de resumir, que tantos veneran como figura de cierto ideal de felicidad fácil de satisfacer: un sí, un no y un resumen— aludiendo, como todos en algún momento hemos hecho, a que *Léolo* «es la historia “rocambolesca” de un niño que vive en una familia en la que todos están locos», no sólo no haría justicia al film —ni menos a la presente altura de esta contribución—, sino que distorsionaría su *verdad*. Léolo vive entre lo real y sus ensoñaciones, permitiéndonos el film discriminar fácilmente ambos ámbitos. La vida de Léolo se compone de ambas dimensiones, lo que lejos de debilitar su *verdad-de-vida*, la confirma y afianza como verdad *existencial*, no sometida a “lo real” y, por tanto, propicia al *logos poético y filosófico*. Acogiendo su voz

a través de su escritura fragmentaria, en primera persona, el film narra, se adentra en *una vida*, explorando su íntima ciénaga —o su propia inmanencia, en la que aquel *Gen* (de la locura) se encuentra, en Léolo, con un mundo, en una época, en un barrio, con unos personajes. Quizás si quisiera decírnos algo, y habría sido por ello por lo que no fui capaz de resistir la tentación de no perder esta oportunidad que nos brindaba *Fedro*, es que cuando no queda nada, queda, al menos, el *Relato*. Antes me había referido al Poema como sobreviviente a la desesperanza. Si de algo nos convence *Léolo* —y que compensa sus numerosos “malos tragos”— es de la importancia de la (lo diré sin timidez) *redención poética*, y quizás sólo haya dos posibilidades más: la amorosa —amar y ser amado, en sus numerosas expresiones— y la religiosa. Si Jean-Claude Lauzon se vale de la locura, es justamente para conducir al extremo, a su máxima profundidad, la posibilidad del *esclarecimiento existencial*. *Léolo* nos recuerda la vida de Léolo como *vida verdadera*, transformada en escritura, mucho más allá de la pregunta por la cordura o la locura.

No se trata simplemente de seguir a Léolo en el sentido de que fuese gracias a la ensoñación como podría intentar escapar a la locura. Si *Léolo* necesita una interpretación al margen de cualquier intento de psicologización (psicoanalización, psiquiatrización) de su drama existencial, es porque lo que se juega en la extraordinaria concentración e intimidad del film se hace verdadero esencialmente en lo que el film muestra, en el que el “dato” de la locura es patente y muy relevante, pero operante ante todo sólo como trasfondo. Ciertamente, como magnífico narrador, Jean-Claude Lauzon no escatimó en mostrar la conexión con la circunstancia urbana, vecinal, asistencial, educativa, etc. de Léolo, y, por supuesto, con la locura y el bajo nivel económico y las menesterosas condiciones de vida de los pobladores del Mile End de Montreal. Sin embargo, la situación existencial de Léolo nos penetra más allá de las *circunstancias* —que podrían apartarnos de su verdad, la que más nos incumbe.

Lo decisivo no es, entonces, la locura inocente, sino la *rebeldía* contra ella desde la *lucidez y fuerza* de Léolo, sin que, por otra parte, ese combate se desenvuelva en un terreno propiamente psicológico, psiquiátrico o psicoterapéutico, sino en medio del circunmundo o submundo del Mile-End de Montreal —pero tampoco, es obvio, simplemente *allí*. El conflicto de Léolo no es psicológico, sino existencial, y transcurre *en-el-mundo-con-los-Otros*. Los Otros de su familia: sus hermanas, su hermano, sus padres, su abuelo, todos acosados por la locura; también los amigos, que lo introducen en el mundo de la transgresión y el riesgo, en el que el adolescente se torna osado; y sobre todo su hermano Fernand y su amada imaginaria, Bianca. No es necesario entrar en detalle. Las escenas que nos introducen en la inmanencia del desastre no escatiman crudeza al mostrar la abyección: Bianca-Abuelo + Fernand + Niño Godin.

¿Por qué, entonces, el *entorno-de-locura*? Quizás para que el conflicto de Léolo se nos revele en una *inmanencia radical* que mantiene como incógnita si de la locura se podría inferir finalmente un destino irrevocable o si, por el contrario, Léolo tendría aún, a su favor, alguna opción de salida (*porque sueño, yo no estoy loco*). Era necesario para mostrar el doble acoso y hundimiento de Leólo, entre el adentro de la locura y el afuera del mundo, y para realzar el poder figurativo de sus ensoñaciones. Al ubicar a Léolo en una familia completamente “infestada” por la locura, Lauzon facilita concebir su existencia *aislada, confinada y como sin-salida*, en un combate de proporciones descomunales, en el que el enemigo estaba, primero, dentro. Aunque quien visione *Léolo* pueda creer que el enemigo habrá de ser la locura, pronto [aproximadamente en torno a 18:18] será sorprendido cuando se le convine a hermanarse más de cerca con el Niño, en una gigantesca espiral de fracaso, frente al Mal. En su soledad, sin recursos, inmaduro, Léolo encontrará a Otros en un mundo *a puerta cerrada*. Léolo dejará de soñar no por culpa de la locura, sino de su fracaso, en torno a sus decepciones, que comienzan en un ojo de cerradura por el que Léolo tiene la osadía de saber lo que sucede *del otro lado*. Perfecta conjunción en la doble ratonera de *locura-y-mundo*. Dejar de soñar será, en verdad, cosa de-este-mundo. Y es por lo que Léolo nos commueve. Aunque, sin embargo, Léolo no pueda ser salvado, sí será rescatado, atesorado. La resistencia creativa de la ensoñación, que asiste a Léolo en ocasiones desde el fondo de su armario, dejará paso al *logos* poético, en el que se consumará, entre nosotros, su *leyenda*.

La negatividad en *Léolo* no se deja atraer ni sublimar por ninguna posibilidad de consuelo que pudiera parecerse a una sublimación propiciada por alguna posibilidad crítica o de denuncia... que a su vez pudiera ser trascendida socialmente. Nada hay de todo ello. Lauzon se concentra, sin titubear, abstrayéndolo (quiero decir, destacándolo, realzándolo, recogiéndolo), en el poderoso drama existencial de Léolo. Las críticas a la sociedad, a la pobreza (esa preocupación por el dinero en Fernand, en Bianca o en el niño Godin), a la educación (porque en el colegio enseñan algunas cosas demasiado lejanas, olvidando las más próximas e inquietantes^{xlvi}) no atenúan la extraordinaria inmanencia del relato de la experiencia de Leólo como un todo. Ha sido *arrojado* a la locura y *va al encuentro* de un mundo en el que la realidad habrá de asesinar la ilusión, destrozando cualquier posibilidad de dilatación del corazón^{xlvii} por la salud/fuerza, el amor, la escritura, y en especial, por Italia, a la que Léolo desea como su Origen, y que Lauzon localiza en Taormina, donde se deja espacio al logoa *Teatro-Tragedia-Volcán*, allí donde Léolo ensueña a Bianca^{xlviii} y se autoriza oníricamente, en su sueño, el vínculo con un tomate inseminado por un campesino siciliano.



Desesperación de Léolo, al margen, en la sesión del niño Godin.

La poesía atesora, no embellece. En *Léolo*, la negatividad no guarda relación decisiva con ninguna circunstancia salvo la que conecta con la *situación existencial*, referente último de toda *negatividad* digna de su nombre. Y esta situación se torna tan poderosa porque no puede justificarse ni por argumentos psicológicos ni económicos, ni culturales..., que supondrían una salida fuera de su feroz inmanencia.

Pero casi hay que *salir del mundo*. Mientras se mantiene la ilusión-de-mundo con suficiente aliento o coraje, y se hace-mundo, se tiene la impresión de que suceden cosas que nos ocupan y entretienen: esto o aquello. No ocurre así cuando comienza el *hundimiento en la inmanencia-de-ciénaga*, desastre tras desastre. Todo viene a comenzar cuando Léolo asiste, atónito e impotente, al otro lado del mundo visible permitido —contraparte de sus ensoñaciones—, y espía a Bianca con su abuelo, a través de un ojo de cerradura... que le da acceso a *otra dimensión* de la realidad. El primer encuentro con el “enemigo de Fernand” transcurre en el mundo; la visión de Léolo a través de ese ojo de cerradura, sin embargo (a mi entender), no. En ese hacer mundo, aunque conducido al absurdo, *cagar tenía sentido*; y las revistas pornográficas, y recoger periódicos viejos, y bucear en las aguas contaminadas del río San Lorenzo para rescatar anzuelos en medio de la chatarra, incluso el intento de asesinar a su abuelo. Pero en la *ciénaga de la inmanencia* no hay sentido, sino un *continuum* de fracaso y acoso.

5. La pena sonriente.

El modo en que el *ascender* recoge el fruto de la negatividad que lo alienta o inspira no se produce simplemente ganando mayor separación en un distanciamiento creciente. Realmente, tan decisivo como ascender es descender. No es en el mero ascender, sino en el *remontar y sobreponerse*, como se hace verdadera la trascendencia. Pero, en verdad, ¿qué habría de significar *trascender*? ¿Sería suficiente un gesto tan aparentemente “de

poca monta” como *sonreir* en un gesto de acogida y aceptación? Quizás el poeta —es sólo una hipótesis osada— hubiera de alcanzar el mérito de lo que, si se me permitiese utilizar una expresión de Hegel, llamaría la *ternura hacia las cosas mundanas* (*die Zärtlichkeit für die Dinge der Welt*)^{xlix}, manteniéndolas libres —aunque fuese en la exigua brevedad de un *instante de respiro inspirado*— de la acaparadora fuerza dialéctica de la contradictoriedad. Hegel habría tachado de ingenuo (se refería concretamente a Kant) a quien pensara que las cosas son *ellas mismas* y están más allá de las contradicciones a que las lanza o que les descubre el pensamiento cuando aspira a *pensarlas* (lo que, como sabemos, es imposible sin la enérgica posesividad y voluntad de dominio del *con-ceptus*). En el poema, sin embargo, incluso en un horizonte de negatividad, el desafío radica no en saltar por encima de esta negatividad, con miras en una *síntesis*, pero tampoco en afirmar con ahínco la *negatividad irreconciliable*, sino en encontrar una posibilidad de *demorarnos* en su proximidad. Cuando complace —lo que es inevitable en el amante de la poesía, y de lo que no se le podría culpar—, no simplemente se persigue en el poema un efecto bello, a la postre contingente, sino *retenernos* junto a él [Me viene al recuerdo, casi al azar, *Sobredosis para un amanecer lunar*, de José Ángel Valente^l]. La trascendencia poética se da libertad porque sólo se debe y se pretende a sí misma, en una radical soberanía fuera de toda disputa, sin tener que librar combate alguno [¡Ah, aquellas *moscas* del poeta (Machado, una vez más), que le evocaban todas las cosas!^{li}].

Por más que lo que conocemos como *belleza* haya experimentado por doquier incontables zozobras, crecientes en un tiempo demasiado pretenciosamente lúcido y radicalmente descreído, casi en todos los sentidos, y cínicamente endurecido, la “belleza” que nos regala *Léolo* guarda la recompensa final no de una *impugnación* o *enmienda*, desde luego, ni de *conclusión* alguna, en-ningún-sentido, sino la recompensa de una *pena sonriente* (Baudelaire)^{lii} o de una *tierna sonrisa* (Genet)^{liii}, congregadas en el domador de versos. Y así alcanzamos (¿pero se podría decir así?) a “saber”:

Sé prudente, oh Dolor, y conserva la calma.
Reclamabas la Noche; ya desciende, hela aquí:
 Una atmósfera oscura envuelve la ciudad,
 Trayendo a unos la paz y a otros la inquietud.

Mientras tanto la masa de los viles mortales,
 Bajo el látigo de ese vil verdugo, el Placer,
 Va a buscar los pesares en la fiesta servil,
 Dolor, dame la mano; ven aquí, lejos de ellos.

Mira como se asoman los Años fenecidos
En balcones del cielo, con sus ropas de antaño;
Ve surgir de aguas hondas a la Pena sonriente;

El sol desfalleciente dormirse bajo un arco,
Y, cual largo sudario envolviendo el Oriente,
Escucha, Amor, escucha a la Noche que avanza^{liv}.

...Y reparamos, de este modo, en los gestos que en *Léolo* se reservan a la *piedad* en el fondo de la *peña sonriente* o de la *sonrisa tierna*. Extraña piedad, la de Léolo, con el disco roto de Jacques Brel, o con sus insectos, o con su hermana Rita, en el hospital, y con su hermano Fernand, tras la horrible humillación que le inflinge el matón del barrio; o la de la madre de Léolo con su hijo. Hay, sin duda, piedad también en la inquietud de su psiquiatra y —la más decisiva de comprender aquí— en el domador de versos, cuando recoge las vidas anónimas de personas, en los cubos de basura, y sobre todo, al fin del film, cuando *no* sacrifica al fuego purificador los textos de Léolo, sino que los recoge (contra su destino en la basura).



El domador de versos sonríe antes de guardar los textos de Léolo

¿Por qué la piedad? Acaso porque la piedad, sobre todo, *deja-ser y se abaja, asciende descendiendo, desciende ascendiendo*. Se confirma *contra la indiferencia*, pues también el indiferente *deja-ser*, pues ante todo reconoce el *valor* de lo que se apiada. No pide más. *Léolo* ayuda a comprender que Léolo ha alcanzado al fin *su propia verdad*, a la que se rinde el poeta —como nosotros. La piedad es una forma de *afirmar lo inferior*, incluso

lo más abyerto, lo más mísero, sobre todo cuando en lugar de lágrimas, o de simple pena o mera commiseración, provoca el esbozo de una sonrisa. El fracaso de Léolo, su derrota, ha sido compensado, no redimido —¿acaso no persistirá la amargura?— en una sonrisa que comprende, sobre todo, el infinito *poder de la ilusión* —como el de la esperanza—, de la que sabemos que, en el fondo, también puede *azuzar la posibilidad del más cruel de los fracasos*. Al fin, al margen del fuego sacrificial y purificador, Léolo, sin tacha, sin mancha, se ha convertido en sus textos, en su propia escritura fragmentaria, arrugada, desahuciada y *legendaria*. La sonrisa del domador de versos afirma a Léolo... y esto es lo que debemos retener, precisamente en el momento álgido de su salud combativa, de su ilusión, de su escritura.

Lo que commueve al adulto en el relato de la vida interior de Léolo —y quizás es por ello por lo que al final encontramos una *pena sonriente*— es el choque con ese Mal en la apertura al mundo^{lv}, lanzado contra la inmadurez y soledad del Niño («ser que realiza el asombro de ser»^{lvi}). Bachelard nos guiará nuevamente:

«En el último cuarto de vida comprendemos las soledades del primer cuarto, al repercutir las soledades de la edad anciana sobre las olvidadas soledades de la infancia. El niño soñador es un niño solo, muy solo. Vive en el mundo de su ensoñación. Su soledad es menos social, menos dirigida contra la sociedad, que la soledad del hombre. El niño conoce una ensoñación natural de la soledad, una ensoñación que no hay que confundir con la del niño enfurruñado. En esas felices soledades, el niño soñador conoce la ensoñación cósmica, la que nos une al mundo»^{lvi}.

Cuando el domador de versos sonríe, al final, y con cuidado deposita los textos *abandonados* de Léolo, está queriendo significar que en el relato que contienen se ha alcanzado la perfección de su singularidad. Este es el último texto de Léolo que la voz en off del domador de versos recita, mientras suena *Cool cool ground*, de Tom Waits:

«A ti la dama, la audaz melancolía, que con grito solitario hiendes mis carnes ofreciéndolas al tedio. Tú, que atormentas mis noches cuando no sé qué camino de mi vida tomar... te he pagado cien veces mi deuda. De las brasas del ensueño sólo me quedan las cenizas de una sombra de la mentira que tú misma me habías obligado a oír. Y la blanca plenitud, no era como el viejo interludio, y sí una morena de finos tobillos que me clavó la pena de un pecho punzante en el que creí, y que no me dejó más que el remordimiento de haber visto nacer la luz sobre mi soledad. E iré a descansar, con la cabeza entre dos palabras, en el valle de los avasallados».

5. Hortus conclusus.

Léolo consuma su ejercicio poético y metapoético de trascendencia, paradójicamente, con un *descenso*. Nos hemos referido en ocasiones a este movimiento en dirección al *hogar* en que el domador de versos depositará los textos de Léolo. Y está, ese hogar, muy profundo, muy apartado y al margen, no escondido, sino resguardado. Sólo nosotros somos testigos de estas *exequias para una vida futura* (en los posibles lectores de los textos de Léolo, o en nosotros, espectadores del film). Allí abajo se encuentra el *David* de Miguel Angel, algunas esculturas de Venus, una gorgona, esculturas y libros... Léolo ya no pertenece al mundo de la luz solar ni eléctrica, sino a la luz de las velas que, incontables y acogedoras, iluminan ese espacio recóndito, entrañable y al mismo tiempo extraño, fuera del tiempo y más allá de las miradas simplemente curiosas. [Por cierto, nunca sabremos qué otros documentos/vidas atesoraba allí el domador de versos].

Quienes por medio del film de Jean-Claude Lauzon lleguen a conocer los hechos de la vida y los textos de Léolo, serán siempre una *minoría*, sin duda. Desde el comienzo radicalmente surreal, delirante, casi chabacano o grosero (otros de los efectos de *collage* del film) hasta el final, quien asiste a *Léolo* sabe, por el recogimiento y estupor que provoca, por la crudeza de algunas escenas y, sobre todo, cuando el film llega a su fin, que Léolo habrá quedado a resguardo de la intemperie del olvido. “Léolo”, el personaje, no morirá. Un paso más acá del radicalismo de Orson Welles endiosando a los espectadores de *Citizen Kane* al hacernos conocer el secreto del significado de *Rosebud* (que no será conocido por nadie en el mundo real, en el que *el secreto* es destruido por las llamas de un fuego trivial, no sacrificial ni purificador), el domador de versos preservará para unos pocos (aunque habrán sido y seremos unos pocos miles) la memoria de Léolo, si bien en un extraño archivo subterráneo: archivo o museo, o mausoleo, o catacumba, para *la otra vida* de Léolo, ya *entre-nosotros*.

Las *exequias* de Léolo lo entregan a una *nueva proximidad* en que la intimidad se alcanza cuando Léolo se consuma en sus textos, ya a salvo, no porque el domador de versos *deposite* sus textos en una estantería, como quien entierra o introduce un ataúd en un nicho, sino gracias a la pena sonriente del domador de versos, por la que Léolo es recibido entre nosotros, inaccesible a lo visible del mundo. [No pude evitar recordar unos fragmentos de *El camino de San Romano*, cuando André Breton decía que

«La poesía se hace en un lecho como el amor
Sus sábanas revueltas son la aurora de las cosas
La poesía se hace en los bosques [...]»

Eso no se grita sobre los tejados
No es conveniente dejar la puerta abierta
O llamar a testigos [...]

El acto de amor y el acto de poesía
Son incompatibles
Con la lectura del diario en voz alta [...]

El abrazo poético como el abrazo carnal
Mientras dura
Prohíbe toda escapada sobre la miseria del mundo»].

Léolo —*el Niño* (pero olvidémonos de la edad y de sus rasgos)— nos ha hecho probar el sabor del fracaso, y el domador de versos la posibilidad misma de lo que hace un momento nombrábamos, con Baudelaire, como la *pena sonriente* y, con Genet, la *tierna sonrisa*. Si Flaubert nos enseñó cómo sería posible que él, como autor, pudiera decir *Madame Bovary, c'est moi* fue, al menos en parte, para que también nosotros pudiésemos decir, ahora, *Leo Lozone soy yo*. Tan distante, Léolo es, sin embargo, *mi posible ser de otro modo*^{lviii}. Refiriéndose a quienes han vivido de cerca, en el ámbito de las letras y las artes, la experiencia extrema de la *grieta existencial*, decía Deleuze que

«cada uno arriesgaba algo, ha ido lo más lejos posible en este riesgo, y extrae de ahí un derecho imprescriptible. ¿Qué le queda al pensador abstracto cuando da consejos de sensatez y distinción? ¿Hablar siempre de la herida de Bousquet, del alcoholismo de Fitzgerald y de Lowry, de la locura de Nietzsche y de Artaud, permaneciendo en la orilla? ¿Convertirse en el profesional de estas habladurías? ¿Desear solamente que los que recibieron estos golpes no se hundan demasiado? ¿Hacer investigaciones y números especiales? ¿O bien ir uno mismo para ver un poquito, ser un poco alcohólico, un poco loco, un poco suicida, un poco guerrillero, lo justo para alargar la grieta, pero no demasiado, para no profundizarla irremediablemente?»^{lix}.

Para Georges Bataille, «la comunicación exige un defecto, una “falla”; entra, como la muerte, por un defecto de la coraza. Pide una coincidencia de dos desgarraduras, en mí mismo y en otro»^{lx}. No: Léolo no trata sino derivadamente sobre la *locura*, ni su historia lo es simplemente de un niño en Montreal a mediados del siglo XX. Lo es, pero sobre todo *no es sólo* eso. Nos commueve porque, en verdad, somos niños *aún-y-ya-no*, y porque no nos encontramos con Leólo en torno a la locura, y porque podemos,

milagrosamente, trascender sobre espacios y tiempos (y hay quien lo duda y presume de su sabiduría!). Para quienes asistan a su vida, Léolo supondrá una posibilidad, por pequeña que fuese —pero no será irrisoria— de *éxtasis*.

6. Justificación de la existencia.

Allí abajo, donde los textos de Léolo serán recogidos, encontramos —decíamos— un hogar, mucho más que una tumba, para la *otra vida* de Léolo, renacido no por la mezcla de textos y cenizas, sino de *textos-y-sonrisas*. Allí quedarán salvados, como una *reliquia*, sus *manuscritos originales*. Pero, en verdad, ni archivo, museo, sótano o catacumba... Donde habita el trotamundos domador de versos es en un *templo profano* y su estancia subterránea es, ciertamente, un *sagrario*. El artista y el poeta se acercan a Dios no simplemente por su privilegiado poder de crear, que comparten con otros, sino porque les ha sido concedido el *lujo* de, precisamente —recordémoslo— *rühmen. Justifican y prestigian*: no afirman (iba a escribir: *aman*) en el acontecimiento lo que, también a ellos (artista y poeta), les haría derramar lágrimas, sino que afirman (iba a escribir, nuevamente: *aman* —y por eso se entregan a su obra) la posibilidad de una *redención*. Por su piedad, el poeta no *disculpa*, sino que *adora* al *acariciar* lo que palabras o imágenes han de acoger. *Abraza como canta, profundiza como exalta*. Léolo encuentra al final dos abrazos: el de despedida de su madre, que acoge su cuerpo —de ella había dicho antes el propio Léolo que «tenía la fuerza de un gran barco navegando por un océano enfermo» [20:22]—, y el abrazo de bienvenida y despedida del domador de versos. *Cuerpo-y-Texto*. Lauzone nos conduce desde aquel abrazo de La Madre, transitando por lo Gélido de una bañera para tratamientos psiquiátricos, hasta el abrazo-Hogar acogedor del sagrario del templo del domador de versos. Estamos casi a punto de comprender que, en verdad, el domador de versos no es como su Don Quijote —según pensaba Léolo— sino como su *Angel de la Guarda*, que, sin embargo, demasiado humano, nada habrá podido hacer por él *en el mundo*. En *Exodo 23, 20* se lee: «Voy a enviar un ángel delante de ti, para que te guarde en el camino y te conduzca al lugar que te he preparado»^{lxii}. 7

Casi un final (obligado y por el momento).

A veces se hace casi imposible comprender que *toda vida es perfecta, plena*, sin que el fracaso pudiera oponer a dicha perfección desmentido alguno. Un pensamiento, tal vez, in- o sobre-humano. Decía Heidegger —y no entraré a valorar la corrección histórico-filológica de su tesis— que para los griegos la vida no era un “negocio”, de tal forma que

se nos pudiera preguntar sin miramientos acerca de si “nos va bien” o “mal” en ella^{lxii}. Estamos demasiado acostumbrados, qué duda cabe, a seguir criterios de evaluación en los que la vida parece que debiera culminarse en alguna representación axiológica con demasiada frecuencia de, cuanto menos, dudoso prestigio —y por desgracia tardamos demasiado en reconocerlo. *Léolo* enseña, en el gesto final del domador de versos, que la vida de Léolo, atravesada de fracaso, fue, es, en su eterno retornar, una vida perfecta incluso en su fracaso. Bastaría decir, *una Vida: Vida absoluta*^{lxiii}, o incluso «*La inmanencia: una vida*»^{lxiv}. Vida perfecta... —pero ya sabemos que no es fácil. ¡Cuánto no tendríamos que disciplinarnos, transformarnos, para afirmar *una vida*, esto sería lo difícil, *intacta*! Si, en este sentido, las experiencias poética y religiosa de algún modo se tocan en la tangencia excepcional de alguna ancestral sabiduría, quizás ello se deba a que comparten, en el fondo, la pasión por el reconocimiento en el *Gran Amén* no de la resignación, sino de la afirmación: *es verdad, así sea*^{lxv}.

El primero de los exergos que preside *La gaya ciencia*, en su versión de 1882, es una cita de Ralph Waldo Emerson extraída de su texto *History*, que dice «To the poet, to the philosopher, to the saint, all things are friendly and sacred, all events profitable, all days holy, all men divine»^{lxvi}. El exergo de Nietzsche reza: «Al poeta y al sabio todas las cosas le son amigas y sagradas, todas las experiencias útiles, todos los días santos, todos los hombres divinos»^{lxvii}.

Quizás no he pretendido compartir aquí otra idea que la de que, gracias a *Léolo*, se entrelazan el fracaso y la trascendencia poética. Era y es bien fácil —o demasiado difícil. No, en *Léolo* —lo diré una vez más— no se trata de la locura, sino de la posibilidad de que en el poema el *fracaso* encuentre no tanto una *celebración* cuanto su propio *prestigio*. Pasamos del *il faut rêver/hay que soñar* (que confiesa el domador de versos a Léolo) a la posibilidad de la *ilusión* —que tanto, ay, nos hemos acostumbrados a maltratar, o a banalizar. Léolo sólo cae en la locura por su *perfecto fracaso* en el mundo, cuando —dice él— *pierde la ilusión de amar*.

También el propio fracaso puede triunfar o fracasar. Triunfa —y el daño es, entonces, infinito y muy difícilmente reparable— cuando, más allá de ser simplemente el efecto de su causa pretérita, infesta toda *ilusión-porvenir* como *derrota-presentida*.

De aquí que el poeta se pregunte, como si de su propia tarea se tratara (por la que apelamos a él): «¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo»^{lxviii}. *En Requiem* por el Conde de Kalckreuth cantaba Rilke, contra los excesos de la fascinación por la negatividad:

«Oh antigua maldición de los poetas,
que se lamentan en lugar de dejar oír su voz,
que siempre opinan sobre el sentimiento
en vez de configurarlo, que siempre creen
que lo que en ellos es triste o alegre
lo sabían y les era dado deplorarlo
o celebrarlo [rühmen] en el poema. Como enfermos
se valen quejumbrosos del idioma
para señalar donde les duele
en vez de transformarse implacables en palabras,
como el cantero de una catedral, que tenaz
se identifica con la impasibilidad de la piedra.
Eso era la salvación [die Rettung]»^{lxix}.

La frase/cita que preside el título de esta contribución (Aún cien veces más digno de ser pensado) ha sido rescatada del párrafo 278 de *La Gaya Ciencia*, titulado *El pensamiento de la muerte*. Dice:

«Vivir en medio de este laberinto de callejuelas, de necesidades, de voces me suscita una felicidad melancólica: ¡cuánto gozo, impaciencia, deseo, cuánta vida sedienta y cuánta embriaguez de vida sale a la luz allí a cada instante! Y sin embargo, para todos estos seres ruidosos, vivaces, sedientos de vida habrá pronto un silencio tal! ¡Cómo detrás de cada uno está su sombra, su oscura compañera de viaje! Se está siempre como en el instante último antes de la partida de un barco de emigrantes: hay más cosas que decirse que nunca, la hora apremia, el océano y su desolado silencio espera impaciente detrás de todo el ruido —tan ansioso, tan seguro de su presa. Y todos, todos opinan que lo ocurrido hasta ahora es nada, o poca cosa, que el futuro próximo es todo: ¡y de ahí esa prisa, ese criterio, ese ensordecerte, ese engañarse! Todo el mundo quiere ser el primero en ese futuro, —¡y sin embargo la muerte y el silencio mortal son en ese futuro lo único seguro y lo único común a todos! ¡Qué extraño que esta seguridad y comunidad única no tenga casi ningún poder sobre los hombres y que éstos se sientan por completo alejados de sentirse como una confraternidad de la muerte! ¡Me hace feliz ver que los hombres no quieren pensar de ningún modo el pensamiento de la muerte! Me gustaría hacer algo para volverles el pensamiento de la vida [das Gedanken an das Leben] aún cien veces más digno de ser pensado»^{lxx}.

Se trata, sin embargo, no ya de la vida febril y bulliciosa en sus instantes exaltados y fugaces, que provoca (Nietzsche lo confiesa) la melancolía del filósofo, sino del pensamiento de la vida (das Gedanken an das Leben). Que este pensamiento o conmemoración sea eminentemente filosófico o poético, y que el filósofo o el poeta encuentren su aspiración en potenciar en Otros la afirmación o adhesión incondicionales a la vida, para cuando desfallezca el entusiasmo o ronden a la vida fracaso y sufrimiento, señala que sólo en último término en el pensamiento en torno a la muerte (o el fracaso) se encuentra atesorada, protegida de olvidos nefastos, y como en una cumbre, aquella dignidad del pensamiento de la vida.

Sevilla, Junio de 2020

Dedicado a mi madre (1934-2020)

ⁱ Cernuda, Luis. «A un poeta futuro», en «Como quien espera el alba» (*La realidad y del deseo*, VIII), *Obras completas*. Madrid: Siruela, 2005, pp. 339-343.

ⁱⁱ Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*, en *Obras completas III*. Madrid: Tecnos, 2014, p. 839.

ⁱⁱⁱ Rilke, Rainer Maria. «Fragmento de elegía», en *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* (ed. bilingüe y trad. de Juan Andrés García Román). Barcelona: DVD Ediciones, 2008, p. 182.

^{iv} Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 132 (hay trad. cast.: *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997. Tomo la traducción de los textos de esta edición en castellano, a cargo de Ida Vitale).

^v Nietzsche, Friedrich. Op.cit., p. 857.

^{vi} Rilke, Rainer Maria. «Poeta, di, ¿qué haces?». Op. cit., p. 301.

^{vii} Baudelaire, Charles. «Reversibilidad», en *Las flores del mal* (ed. bilingüe, trad. de Manuel Neila y Prólogo de R. Argullol). Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, pp. 102-103.

^{viii} Puede encontrarse la escena aquí: https://www.youtube.com/watch?v=OXaTQFr_Bqs.

También esta otra: <https://www.youtube.com/watch?v=vcI3XijmZ4o>, y ésta:

<https://www.youtube.com/watch?v=ztCNseJCWsU>.

^{ix} Protagonista infantil del film del mismo título dirigido por Jean-Claude Lauzon en 1992 y producido por *Les Productions du Verseau*. Puede encontrarse online. (Nombraré el film con cursiva (*Léolo*) y al personaje sin cursiva). A mi juicio, un clásico de todos los tiempos (pero también de los más desconocidos del gran público) y, en concreto, del cine canadiense. Agradezco a Inmaculada Murcia su apoyo para, después de los veintiocho años transcurridos desde su primer visionado, poder hacer realidad mi deseo, tanto tiempo insatisfecho, de escribir sobre *Léolo*. Estoy convencido, sin embargo -y ello casi me acongoja-, de que es más que razonablemente imposible estar filosófica y poéticamente a la altura del film de Lauzon, que ha generado, en estos años, una suerte de grupo anónimo, inconexo, sin institución alguna, de *leolistas*, entusiastas, mucho más, por supuesto, que estudiosos del film Lauzon, entre los que los directores de *Fedro* (Inmaculada Murcia y Manuel Ruíz Zamora) y yo, y otros muchos amig@s, nos encontramos. Tiento a la suerte -y que se me disculpe mi osadía-, pero no podía dejar pasar la ocasión de este monográfico de *Fedro*. Por cierto: allá por 1992, el cartel anunciador de la película en España era completamente engañoso -parecía

que una señora muy gruesa iba a golpear con una sartén a un niño muy pequeño- y el trailer que nos incitó a visionar Léolo (en el cine de multicentro *Los Arcos* de Sevilla, sin duda) -lo recuerdo como si fuese ayer mismo- no mostraba ninguna de las conocidas escenas de la película, aunque recuerdo que nos dejó boquiabiertos por su genialidad. Mostraba a la madre de Léolo con su hermano Fernand visitando al “orientador” del colegio de Fernand, pues le habían asignado un curso lleno de “casos especiales”. El “orientador” mostraba su perplejidad (y su fastidio), cuando Fernand se empeñaba en demostrarle que en el gran folio en blanco que tenía el orientador en su poder había representado un conejo-blanco-en-la-nieve. (Por cierto, el actor que hace de orientador es el gran Denys Arcand, quebecois como Lauzon y extraordinario director de *El declive del imperio americano* (1986) y su continuación en *Las invasiones bárbaras* (2003)) (véase la escena aquí: http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19545686&cfilm=7676.html). Es muy recomendable el pormenorizado y profundo estudio de González Requena, Jesús, y Ortiz de Zárate, Amaya. *Léolo. La estructura filmica en el umbral de la psicosis*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000 (puede encontrarse online en <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/indice/>)

^x Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Mario Muchnik, 2000, p. 11.

^{xi} La banda sonora incluye: *Alleluia* (Marie Keyrouz); *Spem in Alium* (The Tallis Scholars); *L'Orange* (Gilbert Bécaud); *Gloria* (Misa Criolla - Ariel Ramírez y Los Fronterizos); *The Lady of Shalott* (Loreena McKennit); *Sabahiya* (Banga); *Tejbeit* (Ethiopian Musicians); *Prelude in Tchahargah* (Mahmoud Tabrizi Zadeh); *Call to a Prayer* (Baaba Maal); *You Can't Always Get What You Want* (The Rolling Stones); *Cold Cold Ground* (Tom Waits); *Temptation* (Tom Waits); *Shamas-ud-doha, badar-ud-duja* (Nusrat Fateh Ali Khan); *Song of Complaint* (Atranik Askarian & Khatchadow Khatchaturian); *Chanson de Bianca* (Giuditta del Vecchio).

^{xii} Ducharme, Réjean. *L'avalée des avalés*. Hay traducción al castellano: Ducharme, Réjean. *El valle de los avasallados*. Madrid: Doctor Domavero, 2009.

^{xiii} Impresionante figura ésta, la de quien *absorbe, inspira* (como movimiento respiratorio) vidas ajenas. Aparece en Hannibal Lecter (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991), gran *succionador* de patologías mentales, y, por supuesto, en *El cielo sobre Berlin* (Win Wenders, 1987), en los ángeles Damiel y Cassiel, que se compadecen íntimamente de los seres humanos, hasta el punto de que Damiel (Bruno Ganz) se enamora de Marion, que trabaja sobre un trapecio, cuando se la figura casi como si fuese un “ángel”. También en la obra de Wenders/Handke aparece un texto al comienzo, en referencia a la figura del “Niño” («Cuando el niño era niño»), y la figura, esencial, del anciano Narrador. Respecto al “absorber” las vidas de Otros, cfr. Moreno, César. *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad*. Valencia: Pre-textos, 1998.

^{xiv} Ya Gerhard Ammelburger le dedicó un ensayo completo: *Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. Aquí se reconoce que el *rühmen* implica la *Überwindung der Negativität* (p. 10). Se sobreentiende que esta “superación” no deja la negatividad atrás, sino que la conserva al “superarla”. También habla Ammelburger de *Aufhebung der Gegensätze*, es decir, de superación de contrarios (p. 11).

^{xv} Machado, Antonio. «Otras canciones a Guiomar», en *Cancionero apócrifo, Obras completas*. Barcelona: RBA, 2005, p. 732.

^{xvi} Al poeta con su logos “esponjiforme”, en ocurrente expresión de Gómez de la Serna, Ramón. «Las palabras y lo indecible» (1936), en *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos, 1988, pp. 188-189. Como ejemplo de ese *logos*, cfr. Moreno, César. «Praxis de extrañamiento y trascendencia poética (Paseando por el Rastro con Gómez de la Serna)». *Contrastes* XXI, 3 (2016), pp. 73-94. En su *Teoría estética* Adorno se refería a la vanagloria artística de «tragarse aun lo que le causa horror» (Adorno, Theodor L.W. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983, p. 127).

^{xvii} Machado, Antonio. «Otras canciones a Guiomar». Op. cit., p. 732.

^{xviii} Nietzsche, Friedrich. Op. cit., p. 857.

^{xix} Cfr. Perreault, Julie. «Le refus de la merde dans *Léolo*. L’obsession compulsive en une société qui s’ignore», en *Les cahiers de l’Idiotie* 5 (2012), pp. 28-53 (https://issuu.com/fredsable/docs/cahiers_merde/89).

^{xx} Me refiero al texto de Bataille, Georges. «El lenguaje de las flores», en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, pp. 21-28. El lector interesado encontrará en los primeros textos de Bataille, en *Documents*, sobrados estímulos para valorar el modo en que el pensador francés buscaba alterar y trasgredir la negación de lo Bajo en favor de la exaltación de lo Alto. Quien asciende olvidando lo que deja al lado o abajo corre el riesgo de convertirse en un iluso que se complace en desestimar lo Bajo. La propuesta de Bataille puede favorecer que el lector llegue a desconfiar de la radicalidad de su sistemática contra-estimativa y a sospechar de que su empeño “perverso” encubre, en ocasiones, cierta pose, lo que sería un peligro para todas las estéticas de la negatividad, cuando se empeñan en rescatar lo Negativo a expensas de humillar lo Positivo. Ya en *Teoría estética* recordaba Adorno el poema de Brecht en que éste decía: «¡Qué tiempos son éstos, donde / hablar de los árboles es casi delito / porque ello es callar muchos horrores!» (Adorno, Theodor L. W. *Teoría estética*. Op. cit., p. 60).

^{xxi} Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984, p. 254.

^{xxii} Genet, Jean. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1988, p. 178.

^{xxiii} Cfr., en general, Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

^{xxiv} De aquí la apelación del poeta a la *otra-verdad* a la que accede el poema, a fin de evitar que se lo concibiese como ámbito de deformación, mistificación, edulcoración, etc. Pienso en Rilke, en aquel decir poético que dice lo que dice por y para «decirlo, comprende, ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad» (Rilke, R.M., *Novena Elegía a Duino*, en *Nueva antología poética*. Espasa-Calpe, Madrid, 2007, p. 233); o en Juan Ramón Jiménez en su «¡Intelijencia, dame / El nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / La cosa misma / Creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / Los que ya las olvidan, a las cosas; / Que por mí vayan todos / Los mismos que las aman, a las cosas... / Intelijencia, dame / El nombre exacto, y tuyo / Y suyo, y mío, de las cosas» (Jiménez, J.R., «Eternidades», en *Segunda Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 236)

^{xxv} Baudelaire, Charles. «El albatros». Op. cit., p. 35.

^{xxvi} *Ibid.*, pp. 29-33.

^{xxvii} Cernuda, Luis., «Donde habite el olvido», en *La realidad y el deseo*, op. cit., p. 201

^{xxviii} Rilke, Rainer Maria, «Fragmento de elegía». Op. cit., p. 183.

^{xxix} Platón, «El banquete», en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988, p. 261 (210 a).

^{xxx} Platón. «Parménides», en *Diálogos V*. Madrid: Gredos, 1988, p. 43 (130c-d).

^{xxxi} Baudelaire, Charles. «Elevación». Op. cit., pp. 35-37.

^{xxxii} Lévi-Strauss, Claude. «Cómo se llega a ser etnógrafo», en *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós, p. 62.

^{xxxiii} Cfr. Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 138-144.

^{xxxiv} Bachelard lo explicó hasta la saciedad en los prólogos de *Poética del espacio* o *La poética de la ensueñación*.

^{xxxv} Habría sido interesante que Deleuze comparase la figura del filósofo apasionado de las mezclas con la del poeta, siempre inevitablemente vinculado a las mezclas.

^{xxxvi} El *collage* es un recurso de enorme rendimiento para una estética de la negatividad, *collage* entendido en el sentido de Max Ernst, como *aproximación de contrarios*. La penúltima vez que escribí para *Fedro* tomé como motivo la extraña cohabitación, en el seno de la acogedora inmanencia fenomenológica de una imagen fotográfica, entre un cubo de basura y un anuncio luminoso de Channel n. 5, collage menos absurdo, pero más intenso y dialéctico que aquel entre un paraguas y máquina de coser inolvidables, de Lautrémont, que

fueron convocados a reunirse aunque, a diferencia de lo que sucede en los entresijos dialécticos de la imagen que vincula a basura y perfume, mantuvieran entre sí la más fría indiferencia, para permitirnos comprender un poco más de cerca el vértigo de la aproximación (des- y re-extrañamiento) de que se nutre el collage, al que dadaísmo y surrealismo convirtieron en santo y seña de un mundo que -lo vemos hoy, a cada momento- se ha tornado tan inquietantemente desalejador, promiscuo y, a pesar de las desavenencias, tensamente vinculante. En aquel momento, sin embargo, no me ocupé de lo que parecía desprenderse de aquella convivencia perversa, simultaneidad perturbadora, coyunda extravagante, pero a la vez tan dialécticamente razonable, incluso previsible, entre lo pestilente y el perfume. Ciertamente, en aquella ocasión la imagen (fotográfica) pudo ser preservada a buen recaudo en un artículo de *Fedro* con el fin de proteger lo que la imagen da a pensar (mucho más allá de su ofrenda retiniana): a) que la imagen es un prólogo ejemplar a la disciplinada y al mismo tiempo exaltante comprensión de la *inexistencia* de lo imaginado en la imagen; doy fe de que *lo que* fue fotografiado no es *lo que se ve* en la fotografía, sino que es -milagrosamente- invisible. Esto, lo que se ve, sería como un espectro colateral de lo que debía ser *pensado*. Quiero decir que sólo se hizo y se hace verdad (según la guía autentificadora del *proceso* en que se gestó, o en su *inspiración*) no, desde luego, en la absolutamente irrelevante correspondencia re-presentacional entre lo que la imagen parece mostrar y su deuda con el “mundo real” (por la que decimos que la imagen es inequívocamente “realista”), sino únicamente b) en la aplastante dialéctica, inexistente en lo real, entre Basura y Perfume, animada por una potencialmente riquísima simbólica y hermenéutica subyacentes. La imagen suponía, de este modo, una maravillosa, fascinante, perfecta *totalidad* al mismo tiempo fenomenológica, dialéctica, simbólica y hermenéutica..., en fin, un verdadero paraíso metodológico. En aquel momento (estoy hablando de un texto de 2012) quedó por elucidar, en cualquier caso, la *intimidad* de lo que la imagen, *dando a ver, daba a pensar*. Ahora, como se comprobará, vuelvo al tema aplazado respecto a aquella intimidad, no para pensar *Logos/Collage*, sino en el intento de una hiperpoética de la negatividad (Cfr. Moreno, César. «*Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil*», en *Fedro. Revista de Estética y teoría de las artes* 11 (2012), pp. 27-55).

xxxvii Por fortuna, Adorno, demasiado presto a pontificar, casi se desmintió en su inacabada *Teoría estética* de una tesis que ha pasado a la historia, en verdad, por su apresurado aspaviento a finales de la década de los años cuarenta del pasado siglo, sólo explicable por la proximidad del desastre. Leemos allí que «hasta la conciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corre también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas» (Adorno, Theodor. W. «Crítica de la cultura y sociedad» (1949), *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1*. Madrid: Akal, 2008, p. 24. De alguna manera favoreciendo, sin pretenderlo, el potencial destructivo de Auschwitz, en *Dialéctica negativa*, diecisiete años después (1966), arremetió grandilocuentemente contra la *metafísica* y la *cultura* (si bien, es cierto, no sin precauciones), cuando dijo que «después de Auschwitz, la sensibilidad no puede menos de ver en toda afirmación de la positividad de la existencia una charlatanería, una injusticia para con las víctimas, y tiene que rebelarse contra la extracción de un sentido, por abstracto que sea, de aquel trágico destino. Una tal sensibilidad se basa realmente en hechos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia tal y como es irradiado por una trascendencia establecida afirmativamente» (Adorno, T.W., *Dialéctica negativa*. Op. cit., p. 361). Y un poco más adelante, «Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura. Al restaurarse después de lo que dejó ocurrir sin resistencia en su casa, se ha convertido por completo en la ideología que era en potencia desde que, en oposición con la existencia material, se arrogó el derecho de insuflarle la luz» (*Ibid.*, p. 367).

xxxviii Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2002, p. 423.

xxxix *Ibid.*, pp. 161-162.

^{xl} Machado, Antonio. «A un olmo seco», poema CXV de Campos de Castilla, en *Obras completas I*. Barcelona: Instituto Cervantes/RBA, 2005, pp. 541-542.

^{xli} En la actualidad, en el frontispicio de la gran *Église Saint-Enfant-Jésus* du Mile-End, en el barrio donde vive Léolo, está escrito precisamente «Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre aux homme de bonne volonté».

^{xlii} Gutjahr, Ortrud, y Kalckreuth, David Graf. von. *Überstehn ist alles. Wolf Graf von Kalckreuth im Bild seines Vaters Leopold und in Rilkes Requiem*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005.

^{xliii} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 137.

^{xliv} *Ibid.*, p. 104.

^{xlv} Se encontrarán muchas referencias en Chrétien, Jean-Louis. *La joie spacieuse*. Paris: Minuit, Paris, 2007.

^{xlvii} Lauzon es en este punto mucho más crítico. En tres ocasiones critica el sistema educativo: en las figuras de la clase docente y en las del orientador, ya citada (vid. nota 9), y el profesor de Léolo, con quien va a hablar el domador de versos para que se interese por los textos de Léolo, propuesta a la que el profesor, entre alarmado e indignado, responde que ninguno de sus alumnos tendrá ningún gran futuro («no se arreglan pistones con poemas») y que su especialidad no es la literatura, sino el yudo.

^{xlviii} Cfr. Chrétien, Jean-Louis. *Op. cit.*

^{xliii} Bianca canta: «Ma il sogno è il mondo mio, tu sai che oggi lascerei la mia realtà. Capisci me, si, tu lo sai, che solo per me il sogno è il mundo mio. [...] Il sogno mio è vero ormai e mi dà il senso, oramai, e tu lo sai».

^{xlii} Hegel, Georg W. Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 148

^l Valente, José Ángel. *Obra poética 2. Material Memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 136-137

^{li} Cfr. Machado, Antonio. *Obras completas*, op. cit., p. 462 (poema XLVIII de *Soledades*).

^{lii} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 122. «Cuando envejecemos, el recuerdo de infancia nos lleva a los sentimientos delicados, a esa “pena sonriente” de las grandes atmóferas baudelaireanas. En la “pena sonriente” vivida por el poeta, realizamos al parecer la extraña síntesis de la pena y del consuelo».

^{liii} Genet reconoce cómo desarrollaba en sí mismo, en sus andanzas, el talento de «dar un sentido sublime a tan pobre apariencia. (No hablo aún de talento literario.) Ello me habría sido una disciplina muy útil, que me permite sonreir tiernamente todavía a los más humildes entre los detritos, ya sean humanos o materiales, y hasta a las vomitaduras, hasta a la saliva que dejo correr sobre el rostro de mi madre, hasta a vuestros excrementos» (Genet, Jean. *Op. cit.*, pp. 37-38).

^{liv} Baudelaire, Charles, «Recogimiento», en *Las flores del mal*, op. cit., pp. 346-347

^{lv} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 107 «Soñando con la infancia, volvemos a la cueva de las ensoñaciones, a las ensoñaciones que nos han abierto el mundo. La ensoñación nos convierte en el primer habitante del mundo de la soledad. Y habitamos tanto más el mundo cuanto que lo habitamos como el niño solitario habita las imágenes».

^{lvii} *Ibid.*, p. 122.

^{lviii} *Ibid.*, pp. 112-113.

^{lviiii} Cfr. Moreno, César. *Tráfico de almas*. Op. cit. Para algún detalle más técnico, en relación con Husserl, cfr. Moreno, César. *La intención comunicativa*. Sevilla: Thémata/Universidad de Sevilla, 1989.

^{lx} Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 165.

^{lx} Bataille, Gilles. *El culpable*. Madrid: Taurus, 1974, p. 42.

^{lxii} *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2018, p. 103.

^{lxiii} Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Barcelona: Gedisa, p. 161.

^{lxiii} Cfr. Moreno, César. «La vida absoluta. Hecho primordial fenomenológico e intimidad trascendental (Husserl-Ortega)», en *La razón y la vida. Escritos en homenaje a Javier San Martín* (J. Díaz y J. Lasaga, eds.). Madrid: Trotta, 2018, pp. 266-280.

^{lxiv} Deleuze, Gilles, «Ultimos textos. El “Yo me acuerdo” y La inmanencia: una vida» (intr.. y trad. de M. Parmegiani), en *Contrastes VII* (2002), pp. 219-237.

^{lxv} No plantearía aquí, en absoluto, pues sería radicalmente incapaz, un debate en torno al significado y procedencia etimológica del *Amen*. Lo utilizo sólo según nuestra acepción y uso corrientes.

^{lxvi} Emerson, Ralph Waldo. *The complete essays and other writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: Random House/The Modern Library, 1950, p. 128.

^{lxvii} Nietzsche, Friedrich. op. cit., p. 703

^{lxviii} Rilke, Rainer Maria, «Requiem por Wolf. Conde de Kalckreuth», en *Nueva antología poética. Op. cit.*, p. 185. Cfr. Gutjahr, O. y Kalckreuth, D.G. von. *Überstehn ist alles. Wolf Graf von Kalcreuth im Bild seines Vaters Leopold und in Rilkes Requiem*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005.

^{lxix} Rilke, Rainer Maria. «Requiem», en *Nueva antología poética*, op. cit., pp. 184-185

^{lx} Nietzsche, Friedrich. *Op. cit.*, pp. 830-831.

<https://doi.org/10.12795/Fedro/2020.i20.08>

La Piscine de Jacques Deray y Swimming Pool de François Ozon.
Dos versiones libres de la Odisea en el cine francés.
La Piscine by Jacques Deray and Swimming Pool by François Ozon.
Two free versions of the Odyssey in French cinema.

Óscar Canalís Hernández

Universitat Politècnica de Catalunya

Resumen:

En *La Piscine*, film dirigido en 1969 por Jacque Deray, Harry (Ulises) regresa a Saint-Tropez a bordo de su nave, representada por un Masseratti, y se reencuentra con Marianne (Penélope) que ahora es la pareja de Jean-Paul, un antiguo amigo de Harry. Como en *La Odisea*, Harry se demora en su largo viaje entreteniéndose en diversas relaciones. Inversamente a la historia original, el “pretendiente” sobrevive a Ulises. *Swimming Pool*, película dirigida en 2003 por François Ozon que podemos considerar una nueva versión de la eterna aventura homérica, ofrece un interesante desplazamiento de roles: En la casa-isla quien espera es una escritora. Es Penélope la que va tejiendo la propia historia que presenciamos y por lo tanto es Homero a la vez. En lugar de Ulises quien vuelve es Julia, la hija del dueño de la casa, y ella es la que acaba eliminando a uno de sus propios “pretendientes”

Palabras clave: Cine, crimen, *la Odisea*, versiones, repetición.

Abstract:

In *La Piscine*, directed in 1969 by Jacques Deray, Harry (Ulises) returns to Saint-Tropez on board of his “vessel”, a Masseratti, and meets again with Marianne (Penélope) who now is Jean-Paul’s girlfriend, a former friend of Harry. As in *the Odyssey*, Harry delays in the long trip of return amusing itself in successive relations. Inversely to the original story, the “suitor” survives the modern Ulysses.

Swimming Pool, movie directed in 2003 by François Ozon that we can consider as a new version of the eternal Homeric adventure, offers an interesting displacement of roles: In the house - island who is waiting is a writer. It is Penelope that is weaving the story itself and being Homer simultaneously. Instead of Ulysses who returns is Julie, a daughter of the owner, and is she the one that ends up by eliminating one of his own "suitors".

Keywords: Movies, crime, the *Odyssey*, versions, repetition



La Piscine de Jacques Deray y *Swimming Pool* de François Ozon son dos versiones cinematográficas sucesivas de una misma historia que a su vez recuerda a la trama de *La Odisea*. en los casos de *La Piscine* y *Swimming Pool* nos encontramos ante adaptaciones o, mejor dicho, repeticiones en cadena de una historia matriz: *La Odisea*. *Swimming Pool* con respecto a *La Piscine* puede ser considerada como un ejemplo de adaptación en forma de repetición, lo que acarrea consigo la posibilidad de subversión. Ello sucede si se opta por interpretar antes que por replicar.

El escenario principal de ambas es una casa con piscina situada en el sur de Francia. La casa con piscina representa en ambos casos la isla de Ítaca y el Mediterráneo bien puede verse representado en la propia piscina. Los personajes apenas salen, excepción hecha de los que pueden asimilarse a Ulises, el rey ausente. Este está representado en un caso por un amigo del propietario de la casa y en el otro por una hija de éste, lo que nos brinda la posibilidad de estudiar una cierta inversión de los roles masculinos y femeninos.

El personaje de Penélope no teje, escribe, y en uno de los casos escribe la propia historia que vemos. Se podría decir que ambas, cada una a su manera, “tejen” la historia. En *La Piscine* es Marianne, una periodista, y en *Swimming Pool* es Sarah, una escritora de género policiaco.

En la trama de *La Piscine*, film dirigido en 1969 por Jacque Deray, Harry (Ulises) regresa a Saint-Tropez a bordo de su nave, representada por un Masseratti, y se reencuentra con Marianne (Penélope). Como Ulises en *La Odisea*, Harry se ha demorado en el largo viaje de vuelta entreteniéndose en sucesivas relaciones. Ahora se encuentra con que Marianne es la pareja de Jean-Paul, un antiguo amigo suyo que él mismo le presentó. Harry vuelve a acercarse a Marianne, pero ya es demasiado tarde para recuperarla. Aquí Penélope había dejado de esperar. Uno de los dos está de más y el duelo final se resuelve a favor de Jean-Paul. Inversamente a la historia original, el pretendiente sobrevive al Ulises moderno. Los pretendientes se han reducido a uno solo como si se hubiera seguido la sugerencia de la novela de Moravia *Il Disprezzo*ⁱ, otra *Odisea* moderna que inspiraría a su vez el film de Godard *Le Mépris*.

El statu quo es inverso y quizá por ello lo es también el desenlace que finalmente lo que persigue es mantenerlo sin que importen los medios utilizados para ello. La narración nos brinda en ambos casos argumentos para justificar y hacer más digerible el crimen. Los abusos e intenciones de los pretendientes en la *Odisea* y la deslealtad de Harry respecto a Jean-Paul, según delación de su hija Pe, en un ejercicio de venganza por los equívocos alimentados por el padre. Al revelar que los planes de Harry eran mantener

entretenida a Marianne con Jean-Paul hasta que quisiera recuperarla, cosa que pensaba conseguir por su ascendencia sobre el mismo, provoca que se invierta el desenlace.

Swimming Pool, película dirigida en 2003 por François Ozon que podemos considerar una nueva versión de la eterna aventura homérica, ofrece un interesante desplazamiento de roles: En la casa-isla quien espera es una escritora. Es Penélope la que va tejiendo la propia historia que presenciamos y por lo tanto es Homero a la vez. En lugar de Ulises quién regresa es Julie, una hija del propietario quien incumple su promesa inicial de reunirse con Sarah.

Una casa con piscina representa en ambos casos la isla de Ítaca y el Mediterráneo bien puede verse representado en la propia piscina. Los personajes apenas salen, excepción hecha de los que pueden asimilarse a Ulises, el rey ausente.



La Piscine

Swimming-Pool

¿Qué otras simetrías y correlaciones entre las dos versiones y entre estas y *La Odisea* pueden detectarse?: En *La Piscine* los personajes principales son básicamente franceses excepto la hija, de madre inglesa. En *Swimming Pool* son ingleses excepto la hija, de madre francesa. Siempre se invoca el Mediterráneo, aunque parece representado por una versión cerrada y controlada que es la piscina. En *Swimming Pool* se da mucha importancia a los contrastes entre las costumbres, clima y sensibilidad anglosajonas y mediterráneas, todo lo cual conforma el eje de las transformaciones que experimenta el personaje de Sarah.

El método de aproximación crítica que se propone para el análisis de estas obras consiste en estudiar los paralelismos entre las distintas historias poniendo el foco en los personajes femeninos que ofrecen una sugerente diversidad de roles, incluyendo casos de inversión, desplazamiento, simetría, etc.

La interpretación freudiana supone que Ulises tarda diez años en volver a casa porque en realidad, en su subconsciente, no desea hacerlo. Podemos encontrar esta

interpretación en la novela *Il disprezzo* (1954) de Alberto Moravia, antecedente literario a estas interpretaciones de La Odisea que a su vez dio origen a la versión cinematográfica *Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard.

En *La Piscine*, Penélope está representada por Marianne, interpretada por Romy Schneider. Marianne es una periodista que atraviesa un período improductivo. Su pareja actual, Jean-Paul, papel que hace Alain Delon, es un escritor con el que está pasando unas vacaciones en una villa con piscina que les prestan unos amigos mientras están de viaje. Este personaje se correspondería con los pretendientes de *La Odisea*, en este caso reducidos a uno solo.



La Piscine

En *La Piscine*, dirigida en 1969 por Jacques Deray, Harry regresa a Saint-Tropez a bordo de su nave, un Masseratti, y se reencuentra con Marianne que ahora es la pareja de Jean-Paul, un antiguo amigo de Harry. Como en la Odisea, Harry se demora en el largo viaje de vuelta entreteniéndose en sucesivas relaciones. Inversamente a la historia original, el pretendiente (Pues se ha reducido a uno solo como si se hubiera seguido la sugerencia de la novela de Moravia // *Disprezzo*, otra Odisea moderna que inspiraría el film de Godard *Le Mépris*) sobrevive al Ulises moderno.

Harry acaba apareciendo en la casa al final de su periplo costero por Saint-Tropez y alrededores acompañado por su hija de 18 años a la que llaman precisamente Pe, diminutivo de Penélope, cosa que bien parece ser otra referencia a *La Odisea*. Harry, que ocupa el lugar de Ulises en esta particular versión de la epopeya dramática de Homero, parece acercarse de nuevo a Marianne, mientras Jean-Paul tiende sus redes hacia su hija Pe.

En un juego de desplazamientos e inversiones respecto al original es Harry el que acabará muriendo ahogado en la piscina a manos del pretendiente, Jean-Paul, que será finalmente encubierto por Marianne, a quien quedará encadenado por el secreto del crimen tras tener que aceptar la expulsión de Pe. La hija de Harry representa a su vez a las ninfas y sirenas que prolongan el viaje de Ulises, pues se juega con el equívoco de que a menudo se la haya tomado por una de sus múltiples y jóvenes conquistas. En este caso y en la misma línea de deconstrucción de la historia original quien se sentirá atraído por ella será el pretendiente en lugar de Ulises.

Swimming Pool, película dirigida en 2003 por François Ozon que podemos considerar una nueva versión de la eterna aventura homérica, ofrece un interesante desplazamiento de roles: En la casa-isla quien espera es una escritora. Es Penélope que va tejiendo la propia historia que presenciamos y es Homero a la vez. En lugar de Ulises quién regresa es Julie, una hija del propietario, y es ella la que acaba eliminando a uno de sus propios pretendientes.



Swimming-Pool

En *Swimming Pool*, Penélope está personificada en Sarah Morton, una novelista del género policíaco que se refugia en la casa con piscina de su editor para encontrar la inspiración en soledad. La actriz es Charlotte Rampling, habitual en los films de François Ozon. Allí esperara inútilmente la visita de John, el dueño de la casa.

Quien aparecerá inesperadamente en su lugar será su hija Julie, o más propiamente una recreación de la misma, obra de la propia escritura de Sarah. Aunque este importante detalle no nos será claramente revelado hasta el final del film, es precisamente esta licencia argumental la que permite que este personaje asuma distintos roles.

Por una parte Julie representa a Ulises, pues vuelve a casa tras un período de dispersión y por otra parte a Penélope, pues está rodeada de pretendientes que ella misma lleva a casa. Acabará matando a uno de ellos, el único que se había acercado también a Sarah, que encubrirá su crimen. Sarah es a su vez Homero, pues escribe la historia y en su caso particular absorbe para su propio personaje rasgos de Julie, adquiriendo sensualidad y desinhibición a partir de una inicial rigidez y represión. El mismo François Ozon se refirió en una entrevista a un efecto de vasos comunicantes entre las dos mujeres.

Sarah orienta los actos de quien dice no saber porqué ha matado con una gran piedra a un hombre en la piscina, después de que ella les haya arrojado una mucho más pequeña cuando estaban en pleno escarceo amoroso, lo cual simboliza la inducción al crimen por su parte con la finalidad de eliminar a quien se interpone entre las dos, aunque pueda parecer una reacción de celos por ese “pretendiente” que al fin y al cabo no les importa demasiado a ninguna de las dos.

Ambas versiones deconstruyen, cada una a su manera, la trama de *La Odisea*. Si bien en el primer caso se nos ofrece una cierta justificación e intencionalidad para el crimen,

no es así en el segundo caso, donde surge de un modo más gratuito e irreflexivo al menos por parte de su autora material. En cualquier caso recordemos que Ulises acaba con los pretendientes para demostrar su honor ante Penélope.

La constante parece ser por lo tanto el crimen inducido. Por otro lado si bien en el primer ejemplo quién muere no son los pretendientes, sino Ulises, en ambas versiones es Penélope quien encubre el crimen y mantiene el control de la situación sobre el o la ejecutora del mismo. En el caso de la versión de Ozon es muy significativa la sustitución del personaje masculino del asesino por uno femenino, por cuanto se rompe el esquema de mujer fatal que manipula al hombre para que ejecute el crimen.



La Piscine

En un juego de desplazamientos e inversiones respecto al original es Harry el que acabará muriendo ahogado en la piscina a manos del pretendiente, Jean-Paul, que será finalmente encubierto por Marianne, a quien quedará encadenado por el secreto del crimen tras tener que aceptar la expulsión de Pe.

Sarah orienta los actos de quien dice no saber porqué ha matado con una gran piedra a un hombre en la piscina, después de que ella les haya arrojado una mucho más pequeña cuando estaban en pleno escarceo amoroso, lo cual simboliza la inducción al crimen por su parte con la finalidad de eliminar a quien se interpone entre las dos, aunque pueda parecer una reacción de celos por ese "pretendiente" que al fin y al cabo no les importa demasiado a ninguna de las dos.



Swimming-Pool

Sarah decide proteger a Julie y para ello no dudará en utilizar la seducción sexual para despistar al jardinero cuando está a punto de descubrir algún indicio del crimen. Su transmutación incluirá utilizar el colchón en el suelo de la habitación de Julie. Antes había quedado claro que la mejor habitación era la de Sarah, que pudo escogerla al llegar primero a la casa. Pero la del colchón es la del placer y la desinhibición, donde hemos contemplado desnuda a Julie (Sarah y nosotros) y donde ahora contemplamos

desnuda a Sarah (el jardinero y nosotros). Otro paralelismo previo a esta escena, que de algún modo hace que no resulte tan chocante la constituyen dos momentos gemelos al borde de la piscina: Julie tumbada y observada por Franck, y Sarah igualmente tumbada observada por Marcel, el jardinero.



En cuanto al componente claramente voyeurístico de estas escenas podemos remitirnos al término del vocabulario freudiano que designa el placer de mirar: escopofilia, recuperado por Laura Mulvey para aplicarlo como uno de los muchos que puede ofrecer el cine. Como bien explica esta autora el visionado cinematográfico favorece esta connotación del que ve sin ser visto:

.... the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation...ⁱⁱ

Por otra parte Sarah experimenta el modo en que la mujer, según Laura Mulvey se ve constreñida a disfrutar del placer del voyeur: poniéndose en el lugar de la mujer espiada por el hombre. En este caso se puede decir que lo hace incluso literalmente. Según el análisis de esta autora hay tres miradas en el cine: la de la cámara, la del espectador y la de los personajesⁱⁱⁱ.

Según las convenciones cinematográficas las dos primeras miradas se ignoran y se subordinan a la tercera a fin de dar verosimilitud a la historia y proporcionar satisfacción al espectador. Cuestionar estas convenciones puede destruir el placer voyeurístico-escopofílico establecido y arrebatarle ese privilegio al espectador de cine convencional es tarea para nuevas maneras de hacer cine que dejen de robar la imagen de la mujer con estos fines.

Sarah parece liberarse de sus frustraciones y represiones a través de su imaginación y de la creación artística. Uno de los valores de la película es precisamente su manera de mostrar como el autor manipula la realidad y como en el otro lado de la balanza y en palabras del propio François Ozon, el artista tiene que acabar tarde o temprano pactando con ella.

Su transmutación incluirá utilizar el colchón en el suelo de la habitación de Julie. Antes había quedado claro que la mejor habitación era la de Sarah, que pudo escogerla al llegar primero a la casa. Pero la del colchón es la del placer y la desinhibición, donde hemos contemplado desnuda a Julie (Sarah y nosotros) y donde ahora contemplamos desnuda a Sarah (el jardinero y nosotros).



Swimming-Pool

Otro paralelismo previo a esta escena, que de algún modo hace que no resulte tan chocante la constituyen dos momentos gemelos al borde de la piscina: Julie tumbada y observada por Franck, y Sarah igualmente tumbada observada por Marcel, el jardinero.



Swimming-Pool

En ambas versiones aparece el tema de la falta de inspiración y la influencia del personaje masculino sobre el femenino en este brete. En el caso de *La Piscine* la compañía de Jean-Paul, escritor parece estar anulando la actividad periodística de Marianne. Parece que hay un componente de subordinación, absorción o renuncia ligada a la exclusividad amorosa. La mujer que retiene o cree retener al hombre por diversos cauces: dedicación absoluta, eliminación de rivales y en este caso incluso chantaje basado en mantener el secreto del crimen. En el caso de *Swimming Pool*,

John, como editor facilita a Sarah los medios para que siga produciendo novela policíaca. Aquí la influencia responde a un interés crematístico. El personaje femenino acabará por rebelarse aprovechando el contexto para escribir un relato de otro tipo y ofrecerlo a otro editor. En ambos casos, como Penélope en *La Odisea*, el personaje femenino acaba controlando la situación.

No puede extrañar demasiado el aire familiar de estas y muchas otras obras con *La Odisea* si se tiene en cuenta que esta epopeya ha sido considerada el primer relato de aventuras y que como analizaba Bajtín^{iv} (4) en *Las formas del tiempo y del cronotopo* en la novela el esquema de las tramas se ha mantenido a través de los siglos. Sin embargo los aspectos concretos analizados permiten afirmar a modo de conclusión que en los casos de *La Piscine* y *Swimming Pool* nos encontramos ante adaptaciones o, mejor dicho, repeticiones en cadena de una historia matriz: *La Odisea*. *Swimming Pool* con respecto a *La Piscine* puede ser considerada como un ejemplo de adaptación en forma de repetición^v, lo que acarrea consigo la posibilidad de subversión. Ello sucede si se opta por interpretar antes que por replicar^{vi}.

En el caso de *Swimming Pool* dentro de las posibilidades que ofrece la repetición y en la línea apuntada por los estudios de Laura Mulvey parece evidente que se trata de una aproximación subversiva en lo que respecta a las convenciones sobre la triple mirada cinematográfica del cine tradicional.

ⁱ Moravia, Alberto, *Il disprezzo*, Milano, Tascabili Bompiani, 1987, pp. 110 y 144.

ⁱⁱ Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasure*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1989, p. 17.

ⁱⁱⁱ Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasure*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1989, p. 25.

^{iv} Bajtín, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

^v Kierkegaard, Sören, *La repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 27.

^{vi} Handyside, Fiona, *Queer filiations: Adaptation in the films of François Ozon*, Exeter. University Exeter, 2011, p. 53.

El «oído del muerto» (Totengehör): silencio ensordecedor y anulación de sí en la música última de B.A Zimmermann

The «ear of the dead» (Totengehör): deafening silence and annulment of self in the latest music of B.A Zimmermann

Antoni Gonzalo Carbó¹

Universidad de Barcelona

Resumen:

El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria de silencio. Anton Webern hablaba de una música «apenas audible» y Marina Tsvetáieva de una «música reducida a la nada». Esta música del silencio, del silencio audible, recorre la música tardía del compositor alemán Bernd Alois Zimmermann: *Stille und Umkehr* (1970), *Ekklesiastische Aktion* (1970). Estas composiciones dan respuesta a la voz extraña o voz divina de la teología negativa por medio de un silencio ensordecedor. Zimmermann lleva a término la rilkeana «muerte que le es propia» suicidándose (cf. su *Requiem für einen jungen Dichter*, 1967-69) en el mismo año que compone *Stille und Umkehr*. La absoluta *kénosis*, la *annihilatio* y el *exitus* de este mundo, es la única forma de acceder a la memoria primordial del origen, la vuelta o reintegración al silencio. Liberación sin redención posible. La guadaña que cercena la cabeza de San Juan (Mallarmé), es la que la joven Tsvetáieva, que puso fin a su vida, evoca en una línea: «la muerte segará una cabeza, la mía».

Palabras clave: música contemporánea, Bernd Alois Zimmermann, teología negativa, silencio absoluto, aniquilamiento místico

Abstract:

Silence is the primary memory. Or the primordial memory is a memory of silence. Anton Webern spoke of a «barely audible» music and Marina Tsvetaeva of a «music reduced to nothing». This music of silence, of audible silence, covers the late music of the German composer Bernd Alois Zimmermann: *Stille und Umkehr* (1970), *Ekklesiastische Aktion* (1970). These compositions respond to the strange voice or divine voice of negative theology through a deafening silence. Zimmermann carries out the rilkean «dies his own death» by committing suicide (cf. his *Requiem für einen jungen Dichter*, 1967-69) in the

same year as *Stille und Umkehr*. The absolute *kénōsis*, the *annihilatio* and the *exitus* of this world, is the only way to access the primary memory of the origin, the return or reintegration into silence. Liberation without redemption possible. The scythe that cuts off the head of St. John (Mallarmé), is the one that the young Tsvetaeva, who put an end to her life, evokes in one line: «death will reap a head, mine».

Keywords: contemporary music, Bernd Alois Zimmermann, negative theology, absolute silence, mystical annihilation

1. Teología negativa y memoria de silencio

El principio de no repetición en la música de Anton Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria. El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria de silencio. En Webern son esas minúsculas señales musicales indicadas por expresiones bien notables: *kaum hörbar* («apenas audible»), *verschwindend* («desapareciendo»), *morendo*. T. S. Eliot alude en uno de sus célebres versos a «la música no oída [*unheard music*², callada música, cf. Juan de la Cruz, F. Mompou] oculta entre los arbustos» («Burnt Norton» 1:27)³. Lo «inaudible» es un término que se repite en el conjunto de la obra del gran compositor italiano Luigi Nono, que estaba a la escucha de «lo inaudible o lo inaudito», «lo desconocido, inaudible o invisible [que] nos ilumina», para «escuchar también el silencio»⁴. Nono permanecía atento a «otros sonidos que fluyen de la memoria, del oído, de una composición repentina de señales acústicas circundantes»⁵. Como signo de la ausencia de separación entre espacio sagrado y profano, en el estreno de su ópera *Prometeo*, en San Lorenzo de Venecia se dejó abierta la puerta, para que los sonidos de los canales se confundieran con la música. Lejos de ser un sinónimo de la nada, en la obra de Nono el silencio es la vibración particular de un ausente, su vacía aparición: el Silente. Esta «música del silencio», del «silencio audible» (V. Jankélévitch), compuesta de «sonidos que fluyen de la memoria», recorre la obra de los compositores Bernd Alois Zimmermann –*Stille und Umkehr* (*Silencio y vuelta*, 1970)– y Sofiya Gubaidúlina –*Stimmen... Verstummen...* (*Voces... enmudecer...*, 1986).

La literatura y la música caminan juntas en este cerco del silencio en la palabra⁶ y el sonido⁷: escuchar lo invisible, ver lo inaudible. El silencio se sitúa a menudo en una nueva reflexión sobre la escucha, que emana por ejemplo de las concepciones «pluralistas» de la composición en la obra de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), uno de los compositores más significativos del siglo veinte⁸. Zimmermann fue un compositor que, tal como sus contemporáneos generacionales, Karl Amadeus Hartmann y Winfried Zillig, nació en un instante fecundo y trágico de la historia⁹: para ellos los nombres de

Schönberg, Berg, Webern, Stravinski y Bartók no eran una rareza vanguardista, sino los nombres claves de los nuevos caminos que la música había emprendido en el siglo XX y que había que explorar, ampliar y seguir. Pero también pertenecían a uno de los momentos más sombríos de la época: la era de Hitler, Stalin, la Segunda Guerra Mundial y sus desastrosas consecuencias morales y vitales. Terminado el conflicto bélico, se integró a la intensa vida musical centroeuropea marcada, fundamentalmente entre las décadas de los cincuenta y sesenta, por el serialismo integral que músicos más jóvenes – y afortunados- que él, ponían en circulación, articulando lo que se llamó, la vanguardia de Darmstadt y que incluiría, entre otros, a Stockhausen, Boulez y, en cierto sentido, Ligeti. Pero para Zimmermann no bastaba el halo de transparencia casi perfecta, de precisión matemática, de las nuevas obras que iban sucediéndose una tras otra en el recién recobrado mundo musical centroeuropeo. Un permanente sentimiento de insatisfacción le invadía, como si la música de la joven generación, en la intensa abstracción de sus logros, dejase a un lado un mundo de experiencias de horror que, para él, no estaban conjuradas en la sofisticación de las formas novedosas que sus colegas iban descubriendo o investigando.

Zimmermann nació y se quitó la vida muy cerca de Colonia, la ciudad más ligada a su actividad profesional como compositor y como profesor, así como el escenario del estreno en 1965 de *Die Soldaten*, una ópera de larga y muy accidentada gestación: «dramática», al decir de Bettina, la hija del compositor. En una de sus últimas obras, *Stille und Umkehr (Silencio y vuelta)* (1970), para orquesta, el compositor alemán apela a un asombroso despojamiento (una nota principal recorre la obra entera), un estatismo general de esta música reforzado por un tempo único de principio a fin y matices tenues (Zimmermann requirió una «calma extrema» en sus indicaciones al director) asociados con una combinación orquestal sutil (haciendo aparecer especialmente una sierra musical y un acordeón)¹⁰.

En este momento particular de su carrera, parece estar expresándose aquí, como en la última obra maestra, la *Ekklesiastische Aktion (Acción eclesiástica)* (1970), para dos recitadores, bajo solista y orquesta, cosas extremadamente profundas y serias con medios relativamente simples, pero con una expresión inquietante¹¹. Para este trabajo imbuido de silencio¹², el compositor le anotó al director: «Debemos tener en cuenta un silencio extremo». Otros indicios en la partitura dan una idea de la orientación particular de este hermoso trabajo, en particular las indicaciones de interpretación «lo más baja posible» o «soplo medio». El musicólogo Wulf Konold resumió la particularidad del mensaje de Zimmerman:

Por otra parte, crea un vínculo con la escena final de *Die Soldaten* mediante el uso del ritmo de *blues*, y por medio de la presencia permanente de la nota Re, concepto de composición que ya había sido empleado en esta obra anterior. El carácter «religioso» latente de la penúltima obra también está relacionado con la nota Re. Por medio de esta nota el capellán militar Eisenhardt recita el *Pater noster* en *Die Soldaten*, y actúa como *recto tono*, tono de recitación en el ámbito gregoriano. [...]

La indicación al comienzo de la partitura es muy importante: «Al director de orquesta, dice Zimmermann, se le pide que dirija la obra en un tempo fijo de principio a fin. Debe tenerse en cuenta un silencio extremo por parte de los instrumentos durante la ejecución y mantener la dinámica con la mayor precisión posible.»¹³ [...]

Así nacerán tanto una impresión de atemporalidad como de tiempo en su infinita sugerencia, de acuerdo con la intención de Zimmermann, que desea conferir una «articulación particular con el presente como “presencia del tiempo”»¹⁴.

Las modificaciones en el interior de esta intemporalidad aparente se logran casi imperceptiblemente. [...]

Las indicaciones de la interpretación, como «lo más bajo posible» y «soplo medio», mantienen los fenómenos de sonido en un registro vago. Por medio de la asimilación de sonidos tan inmateriales y no modulados como los de la sierra musical y el acordeón, la música tiende a evaporarse: el evento formal, entonces, no se produce. *Silencio y retorno* es un obra de repliegue y rechazo: un esbozo, como siluetas fantasmales en las fronteras del mutismo.¹⁵

El suicidio también jugó un papel clave en el *Requiem für einen jungen Dichter* (*Réquiem por un joven poeta*) (1970), para dos oradores, cantante, coro, orquesta y cinta de audio, composición que dirigió su discípulo Peter Eötvös, en Berlín en el año 2009, de forma memorable. El poeta y dramaturgo ruso Vladímir Vladímirovich Mayakovski, el asimismo poeta ruso Serguéi Aleksándrovich Yesenin y el escritor y poeta austríaco Konrad Bayer, que participaron en esta misa fúnebre inusual, también se divorciaron voluntariamente de sus vidas. El *Réquiem por un joven poeta* es una misa de difuntos tan conmovedora como poco convencional. Escrita para dos narradores, cantantes, coro, orquesta y cinta magnetofónica, revela un panorama de ese medio siglo que abarcó también la vida del propio Zimmermann, antes que se suicidara en 1970.

Zimmermann experimentó en su obra con diferentes técnicas, como el sistema de cita musical o el collage, pasando por el serialismo. Desde comienzos de la década de los años 50 experimentó con materiales recogidos de otras obras, haciendo uso de la técnica de la cita musical. Durante la época en que finalizó su famosa ópera *Die Soldaten* (1960), Zimmermann llevó a cabo con éxito un complejo método de combinación de materiales

procedentes de diferentes períodos estilísticos con su «propia» música, de forma que hizo uso de la técnica del *collage*. Es justamente con esta última técnica compositiva que Zimmermann se hallará más augusto y que le llevará expresar del modo más extraordinario la protesta vital y política que encarna el *Réquiem por un joven poeta*. De alguna manera, esta obra representa el testamento musical y espiritual de Zimmermann antes de su suicidio en 1970. Ya desde mediados de los años cincuenta, el compositor veía la necesidad de una obra que diera cuenta del complejo caos en que había derivado el mundo de la postguerra: un tiempo de antagonismos, de férrea lucha ideológica entre el mundo occidental-capitalista y el bloque soviético, un tiempo que después del *dictum* de Adorno sobre la imposibilidad de concebir al arte después de Auschwitz, veía cómo las pesadillas kafkianas y orwellianas estaban a un paso de convertirse en una realidad. Un siglo marcado por la violencia, la muerte y la destrucción, ¿qué lugar le correspondía a un arte, a una música política? No ciertamente una obra entera de sí misma, completa en su autonomía discursiva, sino más bien, una obra que negase la sensación unitaria de autosuficiencia, una obra que no fuese una obra monolítica y de respuestas claras y precisas, una obra ciertamente que hiciese de su propia crisis de la forma y de sus recursos, es decir, de la fragmentariedad y lo aleatorio, signo especial y decisivo de una sensibilidad epocal quebrada, fracturada.

De esta manera y con la técnica del collage musical, Zimmermann logra en el *Réquiem* un límite expresivo notable: a la música y sonidos propios de Zimmermann hay que añadir una gran cantidad de material previo. El compositor introduce varios textos “terminales”: el último discurso de Alexander Dubček, el 21 de agosto de 1968, en el momento de la invasión de Checoslovaquia por tropas del Pacto de Varsovia; textos póstumos de Wittgenstein; fragmentos finales del *Finnegans Wake* y del *Ulises*, de James Joyce; el último poema de Mayakovski y el último texto de Honrad Bayer, dos poetas que se suicidaron. También hay música (Beethoven, Wagner, Milhaud, Messiaen, música de jazz, Beatles); textos literarios (Esquilo, Schiller, Pound, Camus...); asimismo, numerosos discursos y textos políticos (Hitler, Chamberlain, Churchill, Stalin, Goebbels, Mao, Nagy), así como grabaciones del mayo del 68 parisense y sus manifestaciones en la calle. Este *collage* musical incluye partes del rito ordinario del réquiem católico y hasta un texto del papa Juan XXIII. Zimmermann denominó a esta obra como «lingual», es decir como una pieza hablada: el habla (textos preexistentes o incluso discursos, sin cambios, en varios idiomas) se integra en una pieza sonora que amplía el sentido de la palabra o el concepto de música. Las crisis finales de su enfermedad le impidieron al compositor acudir al estreno en Düsseldorf en diciembre de 1969. El *Réquiem por un joven poeta*, una obra basada en un pensamiento sonoro que propone una especie de brutal resumen de buena parte de la historia del siglo XX, es la composición de un

hombre con firmes convicciones éticas y espirituales. En esta obra los efectos se van acumulando con un propósito dramático. Y su sonoridad constituye una masa de sentidos, una especie de arma que percibimos como dirigida hacia nosotros. Arma sonora que se nos arroja como una piedra, o mejor, como una verdad dolorosa. Lo que escuchamos es hermoso y es doloroso, pero es sólo una imagen de la auténtica obra. Habría que escucharla en una amplia sala sinfónica donde quepan todos sus recursos, altavoces incluidos. Aun así, es emocionante escuchar esta obra cuyo atrevimiento formal y ético fue más allá de la vanguardia, siendo capaz de encarnar un tiempo de crisis del cual, somos herederos. Sin embargo, el suicidio es menos el tema literario del *Réquiem* que su proyecto musical. Las estructuras abrumadoras se acumulan y sacuden la obra. Luego, de repente, al suspender la acumulación, la obra se vuelve hueca, se abre al claro de una ausencia absoluta y decide no sufrir la muerte, resolviéndose allí dónde es más ligera, más soportable, al final. Al melancólico solo le quedaba el suicidio, el autoasesinato (*selbst-Mord*) o la muerte libre (*Freitod*) como la única perspectiva. Tanto en su experiencia vital como en su música, Zimmermann llevó a término un «aniquilamiento total»¹⁶.

En sus *Elegías de Duino* (I, vv. 53-4, 59), Rilke escribe: «Voces, voces [*Stimmen. Stimmen*]. Oye, corazón mío, como sólo antaño / oían los santos /.../ la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio [*Stille*].»¹⁷ «En mi cuarteto [*Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980)] –afirmaba Nono– hay silencios a los que están asociados, silenciosos y no pronunciados, fragmentados de los textos de Hölderlin y destinados a los oídos interiores de los ejecutantes.»¹⁸ El propio Nono, a propósito del estreno de *Stimmen... Verstummen...* [Voces... enmudecer..., 1986], sinfonía en 12 movimientos de Sofiya Gubaidúlina, y en señal de profunda admiración por esta composición, dejó escrito: «[...] Voces que vagan libres por el espacio y se combinan con él – componer hasta el silencio (... enmudecer...).»¹⁹ *Stimmen, Stille, Verstummen*: voces, desde el silencio, que hacen enmudecer (Rilke, Nono, Gubaidúlina). Cultivar el «oído del muerto» (*Totengehör*), tal como nos propone Rilke en la «Décima Elegía» (v. 85). «Pero el muerto debe seguir, y, en silencio, la Queja» (*id.*, v. 95)²⁰, porque, tal como escribe el poeta en *Los Sonetos a Orfeo* (1:9, vv. 12-14): «sólo en el reino doble [el ámbito que integra el mundo de los vivos y el de los muertos] / se volverán las voces / eternas y suaves». «Y calló todo» (*id.*, 1:1, vv. 3-4)²¹: el silencio como ámbito en el que va a producirse el nuevo canto; *en este collar* (literalmente *en este silenciar*): es un silencio henchido de posibilidades, calla pero podría hablar.

Para Zimmermann el tiempo se constituye como una realidad esférica: presente, pasado y futuro pueden convivir²². El tiempo que Zimmermann concibe no es el de la acción, un

tiempo cuantificado y medido; es el de la conciencia interior, de la intensidad de las pulsiones y de las asociaciones.

Es así como el elemento temporal aparece como constitutivo de la existencia humana sin más: el tiempo cósmico y el tiempo vivido, el tiempo histórico y el tiempo presente, el tiempo en su significado como categoría, como forma de experiencia del sujeto, a saber, en el sentido kantiano, en su acepción interna.

Desde el punto de vista de su aparición en el tiempo cósmico, el pasado, el presente y el futuro, tal como sabemos, están sujetos al fenómeno de la sucesión. Sin embargo, esta sucesión no existe en nuestra existencia mental, que posee una realidad más real que la muestra, objeto familiar que finalmente no nos indica otra cosa que el hecho de que, en sentido estricto, el presente no existe. El tiempo se curva y forma una esfera. A partir de esta imagen he desarrollado mi técnica de composición que he definido como pluralista, apoyándome en el término filosófico, y que tiene en cuenta los múltiples estratos de nuestra realidad musical.

[...] Siempre he tratado de eliminar la representación en cierto modo unidimensional del tiempo, viendo en la utopía de un vínculo de procesos temporales considerados hasta ahora como separados una correspondencia espiritual más efectiva con la realidad musical de nuestro tiempo.²³

El compositor alemán se inspira en el concepto agustiniano del tiempo. Señalemos de nuevo que la vinculación de Zimmermann con el pensamiento escolástico es fundamental. En el libro XI (20:26) de sus *Confesiones*, san Agustín ofrece una visión del tiempo enormemente importante y que ha sido objeto de reflexión por parte de numerosos autores hasta la actualidad. El obispo de Hipona sostiene aquí:

Pero lo que ahora es claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).²⁴

En Dios no hay antes ni después. El problema se agrava cada vez más, porque una barrera, al parecer insalvable, se opone entre el tiempo y Dios, un presente eterno, y el tiempo nuestro mensurable por las cosas visibles y mudables. ¿Qué es, pues, este tiempo que viene de un futuro que todavía no es, pasa por el instante fugitivo del presente, que al punto deja de ser, y se oculta en el pasado, que como tal tampoco es? No es propio

hablar de pasado, presente y futuro, sino más bien de estos tres tiempos entendidos de esta manera: «presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación)». En un ensayo sobre El conceto de «pluralismo estilístico» y la idea de la «esfericidad del tiempo» desarrollados por Zimmermann se enmarcan –como bien apunta Carl Dahlhaus– dentro de la experiencia estético-metafísica de una simultaneidad interior más allá de la sucesión, del orden del antes y el después; se trata de «la experiencia mística del instante en el que los tiempos convergen»²⁵. En el *hic et nunc* el espíritu puede, tan sólo, anticiparse como experiencia de encuentro místico. Se trata de la comunión, en el instante-eternidad del acontecimiento místico, con esa Luz tabórica increada que es el lado comunicable de la energía y de la operación divina. En la poesía de Rilke y en la música tardía de Zimmermann no hay tema que aparezca implícito con más persistencia que éste. En estas obras, el tiempo aparece ya superado, por decirlo así, y sólo se le siente como una onda, como una melodía interior del alma. Todas las cosas parecen confabularse para entrar en nuestra relación, en la onda cálida que se alza del corazón. El tiempo, de suyo indiferente, adquiere sentido cuando se integra en la callada melodía interior del alma. El futuro se abre en nosotros con la expectación de una dádiva, y el pasado aparece unido por el hilo del recuerdo. El futuro se hace presente en la expectación, y el pasado se torna presente en el recuerdo. Y esta especial síntesis sólo puede suceder en el alma. El concepto espacial del tiempo queda borrado, o, mejor dicho, superado en la unidad indivisible e invisible del alma. El tiempo no es algo discontinuo, sino una onda ininterrumpida del corazón. «Pero escucha lo que sopla, / la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio [*Stille*].» Es el mensaje de una voz que procede de los muertos, del pasado, del silencio. «*Stille*» es una palabra propia del lenguaje místico, y Rilke la toma aquí en toda su mística significación. La voz de Dios sólo puede ser captada en la quietud del corazón, allí donde la avalancha de lo imprevisible y transitorio, del tiempo fugitivo, se anula en la contemplación interior. Pero ello, según se desprende de nuevo de la «Primera Elegía» (vv. 77-79), significa un total desasimiento de la vida, un acercarse o adelantarse a la muerte: «Y el estar muerto es trabajoso / y lleno de repaso, hasta que poco a poco / se rastrea algo de eternidad.»²⁶ Tal como apunta Jaime Ferreiro:

Todo ese proceso de desasimiento paulatino de las cosas culmina en la transposición violenta encerrada en ese «*Nachholen*» (recobrar o recuperar), [...] la tarea de despojarse de las cosas que nos atan todavía a la vida, condición previa para vivificar el «estar muerto» (*Todsein*). [...] La transposición es violenta, porque si bien es cierto que la tarea de «estar muerto», es decir, de plenificar la muerte, es ardua y penosa desde el punto de vista de la vida, una vez alcanzada la muerte ya no hay nada que recuperar, pues se ha recuperado todo lo deseable. Y en los versos

con que se cierra la estrofa anterior [...] se indica claramente que son los vivientes los que impiden el puro movimiento de los espíritus de los muertos, al suponer a éstos todavía un tanto adheridos a las cosas terrenas y, por tanto, aún no aquietados perfectamente en la muerte. Pero ello es un espejismo de los vivientes. De lo cual se sigue que hay que entender ese «*Nachholn*» como un despojarse de los lazos de la vida. A no ser que Rilke quiera indicar también, ahora desde el punto de vista de la muerte (naturalmente por hipótesis), que el estado de «estar muerto» es una verdadera concentración o recuperación de todo lo que en la vida aparece suelto o disperso [...]. Y esta suposición está fortalecida si se piensa que la muerte es un estado perfecto, mediante el cual la vida cobra su pleno y último sentido. Los santos, por ejemplo, al desasirse de la vida, la concentraron, la reunieron en una totalidad de sentido: «*Sie sammelten ihr Leben*», como se dice ya en un fragmento de 1906.²⁷

Tiempo de la muerte, de la muerte que está «antes de la vida» (*vor dem Leben*) –como Rilke la llamó («Cuarta Elegía», v. 83)–, es decir, «el puro espacio» (*der reine Raum*) de «lo Abierto» (*das Offene*), el «no–lugar sin No» (*Nirgends ohne Nicht*), el «Ningún-dónde» (*Nirgendwo*), tópos carente de toda determinación concreta, «donde en el infinito se abren las flores» («Octava Elegía», vv. 2, 15-17): de la vida, de las vidas. El tiempo «antes» de la articulación del tiempo. Para Zimmermann, el «anonadamiento total» de sí mismo es una forma de liberación sin redención por encima de la memoria de lo contingente. *Stille und Umkehr* es una sobrecogedora partitura, de gran poesía sonora, que, junto a *Ekklesiastische Aktion*, constituyen el testamento musical y vital del compositor alemán. *Stille und Umkehr* es una especie de variación infinita en el interior de la repetición generalizada, vinculada al carácter obsesivo de la idea en sí, que, abstraída del tiempo, se convierte en un absoluto. Ilustra la concepción del tiempo del compositor y el proceso de desarrollo en espiral que, a partir de una célula generadora, gira constantemente alrededor de un centro. Retomamos aquí la concepción del tiempo de san Agustín presente en Rilke. En el proceso de interiorización, «*Nachholn*» significa igualmente un remontarse hasta la más tierra infancia, para cerrar así el círculo en el que se está siempre incidiendo: nacimiento-muerte. Rilke recurre a todas las antítesis posibles para situarse en zonas fronterizas, en planos de doble vertiente. De este modo la representación lineal del tiempo aparece suplantada por una representación circular donde comienzo es a la vez final. Éste parece ser el sentido último de *Stille und Umkehr*. Punto de partida y punto de llegada son facetas diferentes de una misma realidad. En este sentido, Jaime Ferreiro añade:

[...] Es evidente que el «*Nachholn*» tiene que conducir necesariamente a una actitud de desprendimiento de lo temporal, pues sólo en estas circunstancias sería posible llegar a sentir poco a poco la huella de la eternidad: «*dass man allmählich ein wenig Ewigkeit spürt*». [...] Eternidad y transitoriedad se tocan por un instante para separarse al punto, pues no podemos habitar ahí. La experiencia mística conoce, sin embargo, esa posibilidad. Rilke parece estar pensando en la experiencia mística, pues en la elegía nos habla incluso del fenómeno de la levitación.²⁸

Stille und Umkehr ofrece un ejemplo muy convincente de «purificación» o «reducción del material» en la música última de Zimmermann. Un sonido: la única forma de volver a formar el hilo de esta pieza donde el tiempo parece estar «estirado». Frente al tiempo fragmentado, externo e inconexo de las impresiones no engarzadas todavía en una unidad vivencial o de sentido, tanto san Agustín, Rilke como Zimmermann aspiran a una intuición del tiempo en que ya no tenga objeto hacer distinciones tales como presente, pasado o futuro: «consciencia interior del tiempo», en palabras del propio Zimmermann. Pues ya no se trata de captar impresiones a través de los sentidos, sino más bien de cerrarse al exterior para, de esta manera, tratar de percibir en el interior del alma. Cercana a *Photoptosis* para orquesta (1968), *Stille und Umkehr* también regresa con su nota central a la última escena de *Die Soldaten*. Un ritmo de *blues*, golpeado con la mano en la caja primero, fija la atención en un *ostinato* de ocho compases (en tres frases intercaladas con silencios). Al mismo tiempo, varios grupos de instrumentos (las flautas al principio) contienen arabescos fugitivos, que recuerdan a los del piano en *Intercomunicazione*, para violonchelo y piano (1967), hasta los períodos independientes del *blues*. A estas dos capas más o menos discontinuas se opone el elemento central y perpetuo: la celebración de la nota Re, que está garantizada por seis colores instrumentales (simples o compuestos) sucesivos: cuerdas de bajo, tercera flauta y arpa; flautas, clarinete y arpa; arpa sola, etc. Así se concreta una forma (relativamente perceptible) creada por timbres organizados en varios niveles. Esta sensibilidad de los timbres de Zimmermann, recurso muy antiguo o incluso permanente en su obra, encuentra uno de sus mejores logros en esta composición de insonable poesía sonora.

Ekklesiastische Aktion (Acción eclesiástica) es una composición que está inspirada en *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski y en la Biblia de Lutero: «*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*» ('Tornéme, y vi las opresiones que se hacen debajo del sol', Ecl 4:1)²⁹. Esta obra está salpicada de potentes visiones místicas y apocalípticas. Zimmermann cita en ella un fragmento del texto del coral final «*Es ist genug!*» ('¡Es suficiente!'), quinto movimiento de la cantata fúnebre de iglesia de J. S. Bach, *O Ewigkeit, du Donnerwort!* (BWV 60) (*Oh eternidad, palabra*

atronadora!)³⁰. Las palabras del coral, inaudibles en la *Acción eclesiástica*, son: «¡Es suficiente! ¡Señor, cuando Tú quieras, puedes liberarme de mi yugo! ¡Mi Jesús vendrá!: ¡buenas noches, mundo! Me iré a la morada celestial, me iré con seguridad y alegría, mi gran desolación ha quedado atrás. ¡Es suficiente!»³¹. Alban Berg ya había empleado el texto de este coral en la obra última que escribió, el *Concierto para violín* (1935), y que está dedicado a Manon Gropius, la hija recién fallecida de Alma Mahler y de Walter Gropius, también conocido como «*Dem Andenken eines Engels*» o «*A la memoria de un ángel*». Berg deseaba que el concierto reflejara en primer lugar la personalidad de Manon y luego el sufrimiento, muerte y transfiguración. Probablemente no es simple coincidencia que su idea fuera similar a la que subyace detrás de *Tod und Verklärung* (*Muerte y transfiguración*) de Richard Strauss, ya que esta fue la única obra de Strauss que Berg respetó. Mientras trabajaba en el concierto, Berg escribió a Willi Reich pidiéndole algunos corales de Bach. Reich envió la música y Berg descubrió que uno de los corales empezaba con las últimas cuatro notas de la serie tonal con la que él estaba trabajando. Así pudo integrar el coral en el concierto de una manera lógica sin que la repentina aparición de la tonalidad en una obra dodecafónica pareciese arbitraria. El coral que eligió fue «*Es ist genug!*» ('¡Es suficiente!'). Esta obra no era desconocida para Zimmermann. En la notable sublimación fúnebre y trascendente del *Concierto para violín y orquesta* toda la aventura musical de Alban Berg parece quedar transfigurada mediante el uso del coral fúnebre de J. S. Bach «*Es ist genug!*» ('¡Es suficiente!'), en la variaciones finales que usan ese coral bachiano a modo de *cantus firmus*, sin perderse nunca el hilo conductor de la melodía coral original. Estas palabras, significativamente inaudibles en la *Acción eclesiástica*, quedan anegadas o ahogadas por el silencio primigenio. No podemos rechazar la posibilidad de interpretar la cita del coral como una confesión personal del compositor (frente a su suicidio). Sin embargo, surge la pregunta de por qué Zimmermann, al final de una obra que es la «deconstrucción» más radical de la salvación y la redención, coloca la confianza consoladora en Dios en el centro. La *Donnerwort* (palabra atronadora) de la mencionada cantata de Bach nos evoca asimismo el término *Ur-Geräusch* ('estruendo primigenio', 'sonido primordial') empleado por Rainer Maria Rilke en una conferencia en Zúrich el viernes 31 de octubre de 1919 dedicada exclusivamente a los socios del Círculo de Lectura de Hottingen³²:

«Y, en ella, Rilke presentó uno de los temas más interesantes de su pensamiento: la idea de que, en el fondo de la Creación, hay un *Ur-Geräusch* ('estruendo primigenio'), como un ultrasonido que normalmente no oímos, pero que perciben los místicos, los videntes, los enamorados y los poetas. Por eso la poesía nos conduce de lo Visible a lo Invisible, siguiendo ese acorde misterioso. Y así también

cada poeta crea su canto, sin necesitar una reflexión racional, sino abandonándose a la marea musical que resuena en su interior.»³³

Este silencio absoluto ya estaba presente en el último movimiento de la ópera *Die Soldaten*. Tal como bien apunta el compositor José María Sánchez-Verdú de dicha obra:

El final de *Die Soldaten* sobre una brutal nota Re y un larguísimo *diminuendo* que se superpone a cintas de audio (con sonido de botas militares, gritos, rumores de batallas...) y vídeo son elementos de este apoteósico cierre que reasume toda la violencia y tensión planteada durante la ópera y que converge en el silencio absoluto de un tiempo posterior, futuro. Quizás esa nota Re es un eco del modo de Re (*protus*) de la tradición occidental eclesiástica, propio de la secuencia latina del *Dies irae* y su tradicional incardinación dentro del *Requiem* o *Misa de difuntos*.³⁴

Decrescendo o *diminuendo* hasta el silencio absoluto. Se puede introducir aquí la concepción de la *Memoria Dei* de san Agustín, autor que Zimmermann tuvo muy presente³⁵. Sin embargo, en sus últimas composiciones Zimmermann empieza a alejarse de la *Memoria Dei* de san Agustín, para acercarse a una «teología negativa» del Dios desconocido (*ágnostos theós, deus absconditus*)³⁶, inaugurada por Platón, presente en san Agustín³⁷, y desarrollada por el neoplatonismo cristiano en la figura de Dionisio Areopagita³⁸ y la tradición mística europea, especialmente en la mística renana del Maestro Eckhart³⁹. Isaías se lamenta: «En verdad que tienes contigo un Dios escondido.» (Is 45:15). En la Francia católica del siglo XVII, Pascal basa su teología en la existencia de un Dios oculto (*deus absconditus*). Según él, el hecho de que Dios se esconda deliberadamente y guarde silencio es justo y útil para el fiel. Su oscuridad misma recuerda al hombre que es pecador. El Ser trascendente debe ser insondable, enigmático. Para san Juan de la Cruz, que Dios se vuelva silencioso confiere al hombre la libertad de creer o no creer. En la primera línea de su *Cántico espiritual*, la pregunta que plantea – «¿Adónde te escondiste, Amado?» –, es un grito de amor. La teología negativa, que procede por medio de la abstracción de la imagen del inefable, plantea la idea del *límite de lo cognoscible*, un muro de silencio, más allá del cual se extiende el desierto de lo inefable, el territorio desconocido del Dios ignoto. A esta forma de misticismo que trata de autodefinirse como *misticismo sin Dios*, dedica también Eckhart sus esfuerzos cognitivos por comprender lo que Filón de Alejandría llama el «Ser sin forma»; Gregorio de Nisa «lo absolutamente incognoscible»; Dionisio Areopagita «luz inalcanzable en que Dios habita»; Nicolás de Cusa hablará de Dios como de aquel «de quien uno comprende que no puede comprender... porque es el inteligible que tiene tanta inteligibilidad que nunca podrá ser plenamente comprendido» (*De visione Dei*, 16); y san Juan de la Cruz dirá que «me quedé no sabiendo, toda ciencia trascendiendo» (*Coplas*, 9). A este Dios el

Maestro Eckhart lo acaba por calificar como *abgrund* (sin-fondo), sin fundamento o «sin porqué». Pues para Eckhart, «antes de que existieran las criaturas Dios no era Dios». Era «el abismo eterno del ser divino». Por ello, cuando intenta apuntar al cómo de la existencia de ese «desierto silente de la divinidad» o «la esencia abismal del ser o naturaleza divina», Eckhart ve claro que debería callarse⁴⁰.

En la *Acción eclesiástica*, el Miedo (alto) expresa su angustia aterradora frente a la muerte inminente, y es reconfortada en el diálogo con la Esperanza (tenor). El bajo trae la palabra de la Escritura: «Bienaventurados los que mueren en el Señor» (Ap 14:13), las mismas palabras que Johannes Brahms puso en música en el movimiento final del *Réquiem alemán*. En Brahms se descubre al final siempre el horizonte (en forma de coral, o de gran chacona) de J. S. Bach. Pero Brahms no asume –como la música religiosa de Bach– el firme asidero de la fe en el Gran Relato cristiano (en versión luterana). Así como la cita del coral, cuyo tema es el miedo a la muerte, a nivel musical y estructural, está estrictamente separada del resto de la obra, la certeza de la salvación expresada por la cita es desterrada del horizonte de la *Acción eclesiástica*. Sin embargo, en Bach, el coral final «Ya es suficiente» no expone la idea del deseo de morir, sino la confianza de la persona moribunda que se pone bajo la protección de Dios. Esta última composición de Zimmermann ha aniquilado completamente toda esperanza de una victoria sobre la muerte. La ausencia de palabras en el coro de Zimmermann lo resalta: el *lógos* se ha disuelto en la acción anterior y en la queja, y solo queda una reminiscencia en lo *sonoro*, sin acceso a la palabra. Merece la pena recordar aquí las lúcidas palabras de Rilke en unos versos de 1924: «Dichosos los que saben, / que detrás de todos los lenguajes / está lo indecible [*das Unsägliche*].»⁴¹ La composición no termina con el coral –como una cita «negativa»–, sino con un gesto abrupto como una «cadencia», en forma de un sexto descendente de las cuerdas, así como una larga nota de trombones colocados en la sala, similar a la del principio. Este gesto silencia brutalmente el coral ya sin palabras, rechazando así la negación del consuelo. En este sentido, en el horizonte humano, porque Dios siempre es uno «para el hombre», es la cifra de lo inagotable y de lo que «en sí mismo» es radicalmente inasible e incomprensible para él. En este sentido, san Agustín afirmaba con contundencia: «*Si enim comprehendis, non est Deus*» (*Salmo 85:12* y *Sermo 117:3:5*). La *Acción eclesiástica* presenta la redención como un proceso pervertido: no existe ningún plan divino de redención para salvar al mundo caído y erigir el reino de Dios. En la *Acción eclesiástica*, la omnipotencia de la injusticia y la opresión son el orden y la ley mismos. Si hay salvación, está lejos, en el pasado. Ni salvador, ni liberación, ni redención.

Es la caja de resonancias de lo invisible (*die unsichtbare*), voces de lo inaudible (*die / unhörbare*), a la que alude un poema de Paul Celan, «*In den Geräuschen*» («En los ruidos»), perteneciente a *Fadensonnen* (*Soles filamentos*): «En los ruidos, como nuestro principio, / en el abismo, / donde me caíste en suerte, / le vuelvo a dar cuerda a la / caja de música – ya / sabes: la invisible, / la / inaudible.»⁴² El asimismo poeta Edmond Jabès subraya el «silencio tan fuerte» de Celan: «El silencio, ningún escritor lo ignora, permite escuchar la palabra. En un momento dado, el silencio es tan fuerte que las palabras se limitan a expresarlo». «¿La lengua del secreto, inaudible?»⁴³.

Cultivar el «oído del muerto» (*Totengehör*), tal como escribe Rilke, es permanecer a la escucha de la memoria primordial. Zimmermann dibuja el camino en su última composición en todos los niveles del trabajo en un fallo de las condiciones terrenales. También es simbólicamente reconocible en el manejo de música y texto. El silencio del *lógos* no permite ni el conocimiento de Dios ni la redención. En esta situación, no cabe la menor duda de que Heidegger tenía toda la razón del mundo cuando profesaba que el hombre no es un ser «para la vida» (*zum Leben*), sino que, por encima de todo, –reducido ya a la categoría de «exhombre»– es un ser «para la muerte» (*zum Tode*) o, tal vez más exactamente, «para la nada», sin casi ningún resquicio que le permita vislumbrar, tan nebulosamente como se quiera, un mínimo atisbo de futuro porque, en el tiempo de los hornos y las cenizas humanas, de «los enterrados en el aire» (Celan), el mismo Dios, en palabras sobrecedoras del propio Celan, se ha convertido en «Nadiedad»: «*Gelobt seist du, Niemand*» ('Alabado seas tú, Nadie'), «*Psalm*» ('Salmo')⁴⁴. Hasta en cinco ocasiones Celan repite el término *Niemand* en este célebre poema. Ese pro-nombre denomina en Celan lo indefinido, lo innombrable, lo totalmente Otro, lo divino. Este «Nadie» puede verse, dado el conocimiento que Celan tenía de la mística judía⁴⁵ a través de los estudios que sobre la misma había escrito Gershom Scholem⁴⁶, como una trasposición del término *'ayin* ('la Nada')⁴⁷. Es el concepto del primer paso de la manifestación de *'Eyn-sōf* (lit. 'lo Infinito') como *'ayin* o *'afisah* ('la Nada'). En la mística judía, al Dios trascendente e inaprehensible de la teología apofática o negativa (*ágnōstos theós, deus absconditus*) se le denomina el Dios «infinito» (*'Eyn-sōf*), «oculto, ausente» (*ha-ne'ělām*), «encubierto» (*ha-nistar*), «la Nada» (*'ayin* o *'afisah*), «la Nada completa» (*'ayin ha-gamur*), «las profundidades de la Nada» (*'imqe ha-'ayin*). En esencia, esta nada es la barrera con la que se encuentra la facultad intelectual del hombre cuando alcanza los límites de su capacidad. Es una afirmación subjetiva que sostiene que hay un ámbito que ningún ser creado es capaz de comprender intelectualmente y que, en consecuencia, sólo puede definirse como «la nada». Esta idea va asociada también con su concepto contrario, esto es, que puesto que en realidad no se da diferenciación en el primer paso de Dios hacia la manifestación, ese paso no puede definirse de ninguna

manera cualitativa y, por consiguiente, sólo puede describirse como «la nada». *'Eyn-sōf*, que se vuelve hacia la creación se manifiesta, por tanto, como *'ayin ha-gamur* («la Nada completa»), o, en otras palabras: Dios, al que se llama *'Eyn-sōf* respecto a Sí mismo, recibe el nombre de *'ayin* en relación con su primera Autorrevelación. Según expone 'Azrī'el de Girona (s. XII-XIII) en su *Comentario sobre la liturgia cotidiana*, la vocación del alma es el regreso a su lugar de origen, después de la muerte. Pero antes de este retorno definitivo, hay otras formas de ascenso que prefiguran de algún modo la muerte. El primer ascenso tiene lugar durante el sueño: cada sueño es comparable con la muerte, cada despertar con la resurrección. La segunda corresponde a la extinción provisional de la conciencia individual durante la contemplación. El cabalista hace alusión a ello en dos ocasiones. La primera describe la ascensión del *maškīl*, o adepto de la teosofía, durante la oración. Al término de esta ascensión, tras ascender grado a grado las «palabras», el orante alcanza la «Nada Palabra» (*'ayn dābhār*, forma apofática que designa el Principio de toda Palabra, y grado último de ascensión en la contemplación) más allá de la cual no puede continuar, y donde toda voluntad individual cesa⁴⁸. La «nada palabra» (*'ayn dābhār*) de 'Azrī'el de Girona nos evoca el verso «entrañado por la Nada» (*durchgründet vom Nichts*) o «transido de Nada» («*durch-gründet*») de Paul Celan⁴⁹. La elección de «transido» por *durch-gründet* (literalmente «trans-fundado», «atravesado de raíz», etc.) no sólo se debe al intento de mantener la rección preposicional (*vom, de*), sino también al poder sugestivo de un «transir» cuyo prefijo evoca el del término de origen. La teología negativa culmina en *'ayin*, disolviendo imágenes familiares y confinantes de Dios. *'Ayin* logra «desnudar el blanco» de Dios. La frase «dejando lo blanco de las varas al descubierto» aparece en Gén 30:37 y se aplica a *Keter 'elyōn* (Corona suprema), la *sēfirāh* suprema, que en los orígenes de la Cábala es lo Infinito, la Nada, la «luz oculta», luz totalmente incolora, i.e., blanca. Este «*'ayin*, la nada (*Nichts*) de los judíos», escribe el poeta místico y neoplatónico inglés Henry Vaughan (Eugenius Filaletes), expone «la desnuda divinidad sin velo»⁵⁰. Se puede ampliar aún más la vía de la negación y despojar incluso a la nada de su abstracción conceptual. El cabalista David ben Yēhūdāh he-Hasid (s. XIV) reduce el sustantivo abstracto a la negación más simple posible, llamando a Dios «No». Pero *'ayin* transmite algo más que un breve *no*. Implica al Dios más allá de Dios, el poder que está más cerca y más lejos de lo que llamamos «Dios». *'Ayin* simboliza la plenitud del ser que trasciende al ser en sí mismo. La realidad que anima y supera todas las cosas no puede ser capturada o nombrada, pero invocando a *'ayin*, el místico es capaz de aludir al infinito, el *'alef* inefable. *'Alef* es una consonante que en hebreo es inaudible sin la pronunciación de una vocal.

El no saber, el no querer, el no esperar, constituyen el marco en el que transcurre dicha búsqueda, siguiendo la línea de la llamada teología negativa o apofática que en Occidente

se inicia, aunque sólo sea de manera emblemática, con el brevísimo tratado del Pseudo-Dionisio y que enriquecerán luego pensadores como Ramon Llull o el Maestro Eckhart. La palabra nada, símbolo de la máxima desposesión –desposesión material, desposesión intelectual y desposesión espiritual–, se repite en la literatura mística. Es difícil no recordar la formulación extrema que le valió a san Juan el justificado apelativo de «Doctor de las Nadas», formulación que aparece en los dibujos del Monte de perfección que el propio autor repartía en copias rudimentarias entre las monjas de Beas hacia 1578. En el célebre dibujo de san Juan de la Cruz del Monte de perfección o Monte Carmelo, la recta senda del ascenso aparece flanqueada por dos caminos laterales sin salida. El de la derecha, el camino mundano, señala sus peligros: poseer, gozo, saber, consuelo, descanso. Asimismo, el de la izquierda marca también los peligros de un camino espiritual: gloria, gozo, saber, consuelo, descanso. Sorprende especialmente la leyenda de los escalones del camino central, el correcto. En la «senda central» del dibujo se lee: «Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte nada». Tan sólo el del centro, senda estrecha de la perfección, accede a la cima del monte donde no hay nada, excepto el divino silencio: «El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio.»⁵¹

Así, en la obra de Celan, «el Silencio es ensordecedor, la Ausencia radical»⁵², pues nada acredita la existencia de un Dios que callaría ante el sufrimiento de todo el mundo. Asimismo, al final de la *Acción eclesiástica*, el proceso y la rebelión se desmayan. Se trata de una operación de vaciado y de extinción. El silencio es ensordecedor. Año 1969. Muy deprimido, Zimmermann pasará varios meses curando el sueño en una clínica psiquiátrica, sin ningún éxito real. Al final del año no puede asistir a la creación del *Réquiem*. Al año siguiente, al salir de la clínica en primavera, completa los trabajos por encargo, aparentemente habiendo planeado acabar con su vida (tal vez ya en el otoño de 1969). Cinco días después de completar su última partitura, la *Acción eclesiástica*, envía a sus hijos de vacaciones y pone fin a sus días en su casa en Großkönigsdorf, cerca de Colonia, el 10 de agosto.

Todo ello ya está figurado en los personajes de Marie y de Stolzius de su ópera *Die Soldaten*. En una no aparentemente casual coincidencia de nombres, la María de Zimmermann es como la María de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que se hace amante por desesperación de un Tambor Mayor fanfarrón, sádico y vulgar. Y que aparece también como arrepentida pecadora, identificándose, a través de la lectura del Nuevo Testamento, con la mujer adúltera que va a ser apedreada, y con la María Magdalena que esparce su ungüento y sus cabellos por los pies de Jesucristo. Asimismo, como la Lulú de Alban Berg, Marie es un cuerpo-ruina, un cuerpo-despojo. En el Acto IV de *Die Soldaten*, lo que el futuro depara a Marie, la «puta del soldado», es una pesadilla viviente. Marie,

en su vida como mendiga callejera, en su errancia y abandono, pudo simbolizar para Zimmermann la trasposición al mundo secular de la pobreza y el desprendimiento de las tradiciones espirituales. Pero el personaje por el que Zimmermann sentía más simpatía es Stolzius, un joven trapero en Armentières, el prometido de Marie, que, enfermo de amor por ella, se suicida bebiendo de un bol de sopa envenenada. En este caso, Stolzius puede tipificar la muerte simbólica, la muerte a este mundo, la *annihilatio* de la tradición mística, que el propio Zimmermann consumó también quitándose la vida, como expresión última de la liberación absoluta⁵³.

2. La «orientación» (*rihtunge*) verdadera es la «salida de sí» (*üssgehen*)

La obra, despojada, violentamente expresiva, al borde del grito, es también el testamento musical de Zimmermann: revuelta y resignación, impulso y hundimiento, aspiración a la verdad, a la «liberación de una muerte» («Misterio u ópera», 1948) –i.e. la fórmula *Stirb, ehe du noch stirbst*, «muere antes de morir», propia de la tradición mística alemana. Esta apología del extremo «abandono» (*geläzenheit*), del «desasimiento» (*abegescheidenheit*) y de la «anulación» (*vernihtunge*) es eckhartiana: el camino (*rihtunge*, «orientación») verdadero es la «salida de sí» (*üssgehen*), el estar «vacío» o «libre» (*ledic*) y «anonadarse», la «anulación» de sí (*vernihtunge*)⁵⁴. «*Detachment / From self*» ('desapego / de uno mismo') en los versos de T. S. Eliot («Little Gidding» III, vv. 3-4). «Silencio, ocultación de Dios» (*stilnisses, verborgenhei gotes*); es el «desierto (*einöde*) de la deidad (*gotheit*)», «fondo sin fondo» (*grunt âne grunt*)⁵⁵. En el libro IV, dístico 186, Silesius lleva su expresión tan lejos como le es posible: «*Nichts ist ihm selber*», ('nada es para sí'). Encontramos aquí el doble movimiento eckhartiano donde lo creado desaparece en la aniquilación del yo, no dejando más ser que un único Sí, denominado «Nada». La Nada es en sí misma su propio Sí; la nada es para sí misma y no es nada más, es el «No-Otro»⁵⁶. El desprendimiento de todo (absoluta *kénōsis*), el total «abandono» (*renuntiare, geläzenheit*) y el «desasimiento» o «ser-separado» (*abegescheidenheit*) del Maestro Eckhart, un desprendimiento de sí fundado en lo absoluto (el des-ligado) del ser, un *lâzen* («dejar»[se]) para «dejar ser» lo Otro. La idea de aniquilamiento como verdadera humildad, elevación por encima de todo lo creado. El abandono eckhartiano es el nuevo nombre del pensamiento en acto, un pensamiento que no piensa ya en nada, sino que se aparta de todo dejando ser todas las cosas, incluyendo Dios. El *lâzen*, el «dejar» de la *geläzenheit*, es indiferentemente un dejar-ser, un dejar ir, un dejar partir, un abandonar; así es, en efecto, una «antigua palabra», un antiguo imperativo plotiniano –«¡abandona todo!»– que, como en Plotino y Dionisio, firma una superación del espacio mental aristotélico hacia un pensamiento del lugar donde, si no se quiere decir con Lacan que el *sujeto se tacha*, se puede decir con Eckhart que *se deja*

caer⁵⁷. Según A. Charles-Saget, el lenguaje eckhartiano del desprendimiento y de la *geläzenheit* puede ser próximo de la *aphairesis* plotiniana («abstracción», en un sentido activo, como eliminación voluntaria y consciente de lo que separa de lo Uno, en última instancia, de sí mismo), el «¡abandona todo!» (*áphēle pánta*) de las *Enéadas* (VI 7, 35-37)⁵⁸, y que dirige el «*Scheidet, scheidet ab gar!*» (‘¡Desapégate! ¡desapégate de verdad!’) por la que una beguina desconocida convirtió en consigna la intención de Eckhart. La *geläzenheit* cae en sí misma; es lo que dice Suso: «*Ein geläzenheit ob aller geläzenheit ist geläzen sin in geläzenheit*» (‘un abandono por encima de todo abandono es abandonarse en el abandono’). Una fórmula que, sin embargo, dice lo esencial de lo que se llama tradicionalmente el éxtasis: el *lâzen*, como «salida de sí» (*ússgehen*) liberando un lugar para Dios, haciendo *tabula rasa* del alma para abrir a Dios un espacio interior⁵⁹. Tal es la ley del pensamiento según Eckhart, una ley de intercambio, una ley de compensación del vacío (*ein gelîch widergelt und gelîcher kouf*): quien sale de todas las cosas que están en él, quien sale de su bien propio, de su «suyo» –dicho de otro modo, de su yo, en resumen, que se deja a él mismo–, deja entrar a Dios, ni más ni menos. Según el tratado conocido bajo el título *Also waz schwester Katerei* (Así fue hermana Katrei), un producto de la actividad literaria de los begardos y de las beguinas, para la joven Katrei, como para Eckhart, el camino (*rihtunge*) verdadero es la anulación (*vernihtunge*)⁶⁰. Hay dos tipos de nada –debajo de la nada «creada» hay la Nada «divina» (deidad en tanto que pura nada [*ein bloss niht*])–, y hay dos muertes –la vida según la naturaleza es una muerte, la muerte según la gracia y el Fondo es una vida. «Dice: “Están muertos”. La muerte les da un ser. [...] Los mártires están muertos y han perdido una vida, pero han ganado un ser.» M. Eckhart, *In occisioni gladii mortui sunt* (2 Heb 11:37).

La ópera *Die Soldaten* (1957-1964) en cuatro actos, con música y libreto en alemán de Bernd Alois Zimmermann basado en la obra homónima del año 1776 escrita por Jakob Michael Reinhold Lenz, compuesta por Zimmermann a los 47 años, es la única acabada por su autor. Se realiza por encargo de la Ópera de Colonia y el compositor termina de escribir parcialmente su primera versión para piano en 1960, siendo rechazada bajo el pretexto de la imposibilidad práctica y técnica de ser representada. En el suicidio de Stolzius, un trapero en Armentières, el personaje de la misma más estimado por Zimmermann, encontramos el sentido que el compositor alemán da a la muerte simbólica (*annihilatio*) como forma de liberación. Escogiendo, en palabras de Rilke, la «muerte que le es propia» («*seinen eignen Tod*»), «la gran muerte que cada cual lleva en sí» («*Der grosse Tod, den jeder in sich hat*»)⁶¹, y llevando la música a una vuelta (*Umkehr*) continua hacia el silencio (*Stille*), las ruinas de la historia y la memoria del desastre quedan abolidas por medio del *exitus* de este mundo. Acto IV y último, Escena

1 (tocata III): Lo que el futuro depara a Marie es una pesadilla viviente. Había rechazado la oferta de la condesa para intentar renovar su contacto con Desportes, y éste entonces la somete a las atenciones de su guardabosques quien la viola brutalmente. Deshonrada y sin crédito, Marie vaga sin un destino fijo mientras la condesa, el joven conde, Wesener, Charlotte, Pirzel y el Padre la buscan. Escena 2 (chacona III): Mary y Desportes están comiendo. Stolzius, que les está sirviendo, oye su conversación y así conoce el destino de Marie. Entrega a Desportes un bol de sopa envenenada y, antes de beber algo de la sopa él mismo, revela triunfalmente su identidad al oficial moribundo. Escena 3 (nocturno III): Marie, que ahora ha caído al nivel de una mendiga callejera, encuentra a su padre y le pide limosna. El anciano no la reconoce, pero preocupado por su hija le da dinero. Luego se une a una interminable procesión de soldados esclavizados y caídos, en la que los oficiales borrachos también intervienen. En la escena final, la acción construye una visión del infierno en que un humano es violado por otro, el individuo por la conciencia colectiva, y, en este momento, por el despiadado poder del ejército. En *Die Soldaten*, Marie, cuyas exigencias vocales rozan la crueldad, es un personaje que comparte nombre con la protagonista femenina de *Wozzeck* de Alban Berg y *fatum* con la *Lulú* que imaginó Frank Wedekind e inmortalizó también el compositor austríaco, una referencia omnipresente en el *modus operandi* y el ideal dramático de Zimmermann.

Lulú es, a la vez, la más abyecta y misteriosa de las criaturas (demonio transfigurado en figura angélica), abandonada a la destrucción pura ejerciendo la más arrastrada prostitución en lóbregos rincones londinenses. Lulú, sujeto que desencadena el escándalo, que ama el objeto que ella misma destruye, contiene en sí su propio desierto. Lulú es la inversión del cuerpo místico, y, a su vez, su vacía prolongación. Así, en el célebre diálogo entre el Pintor y Lulú, ella es ese resto del lenguaje —«No lo sé [*Ich weiß es nicht*]» por toda respuesta— cuatro veces repetido: «—(El Pintor [*Schwarz*, en la obra de Wedekind]): [...] ¿Puedes decir la verdad? —(Lulú): No lo sé [*Ich weiß es nicht*]. —¿Crees en un Creador? — No lo sé. [...] — ¿En qué crees? — No lo sé. [...] —¿Es que no tienes alma? — No lo sé. — ¿Has amado alguna vez? —No lo sé.» Ella no sabe ni cree en nada; Nada, justamente. Y es esa nada —o esa tres veces nada (Evangelio de san Juan, 20:8): algunos lienzos blancos en la penumbra de una cavidad de piedra, ese vacío de cuerpo, lo que habrá de desencadenar para siempre toda la dialéctica de la creencia. Amor y muerte celebran trágicas nupcias en el instante final. Lulú coge la mano asesina que empuña la navaja para clavarla sobre su propio costado. A base de ser pura receptividad, Lulú, tumba abierta, cuenco vacío, abre la posibilidad del totalmente Otro en un ambiente desolado. Nada debe envidiar del «cuerpo jirón, o mejor nada» al que aspiraba Simone Weil en los últimos días de su vida en el sanatorio de Ashford, cercano a Londres, porque ella (Lulú) ya lo ha consumado (es ya un cuerpo-jirón) sobre el filo

(redentor) de la navaja de Jack el Destripador, el amante que le pone fin, *amor est mors*. Abandono, arruinamiento y vaciamiento absolutos de sí, cumplidos por una joven (Lulú) que ni siquiera sabe si tiene alma: ella permanece en el secreto del «no lo sé» (*Ich weiß es nicht*) por toda respuesta. Mundo en puro derrumbamiento.

Lulú no sabe si tiene alma y Simone Weil ruega «ser incapaz de recibir ninguna sensación, como si estuviera completamente ciega, sorda y privada de los otros tres sentidos»: ambas manifiestan una misma «pasividad de cadáver» (Simone Weil), «feliz naufragio», «dichosa muerte, dichosa sepultura» (Jean-Joseph Surin), «cual una tumba», pues «en lo infinito se asienta tu cuenco» (Rilke).

Tal como escribe Michel de Certeau de la loca que yerra por la cocina del convento egipcio que Pacomio estableció en Mené:

[Ella] se sostiene a fuerza de ser solamente ese punto de abyección, la «nada» residual. He aquí lo que «prefiere»: ser la esponja. Sobre sus cabellos, un trapo de cocina. Ninguna discontinuidad entre ella y sus desechos [...]. Ella es ese resto, sin fin –infinito–. [...] Asume las más humildes funciones del cuerpo y se pierde en algo que es insostenible, por debajo de todo lenguaje.⁶²

La Marie de Zimmermann es, asimismo, cuerpo-ruina, resto sin fin, infinito; prolongación del cuerpo-en-proceso-de-extinción del propio compositor. Un cuerpo canalla desprendido de carga religiosa (Lulú es un despojo animal: *ein Tier*) o un solitario en medio de la ciudad (el «santo loco» Simeón de Émesa, en su entrada o debut en Émesa arrastrando un perro muerto recogido de un estercolero como imagen de sí): en ambos casos, un cuerpo-despojo (véase el estar tan disponible como un cadáver –*perinde ac cadaver*– de Ignacio de Loyola, la famosa indiferencia ignaciana, o bien, el «cuerpo paralítico», el «cuerpo jirón», en palabras de Simone Weil, que procuraba alcanzar la «pasividad de cadáver»), un cuerpo simbólico que, sin proponérselo, se convierte en guía o anestesia de la radical falta de sentido del general curso del mundo. Los cuerpos de santidad y de abyección adquieren un perfil difuso, como el cuerpo «cosa» –según el relato de Zósimo– de María Egipciaca, «cuerpo extremadamente negro», que se muestra, tal como lo expresan los versos de Rilke a ella referidos («*Die Ägyptische Maria*» [«María Egipciaca»], *Der Neuen Gedichte anderer Teil* [La otra parte de los Nuevos poemas]), «cual una tumba» («*wie ein Grab*»): «Desde que en lecho lascivo como una ramera / había huido sobre el Jordán y, ofrendándose / cual una tumba diera a beber, fuerte / y sin mezcla su puro corazón a lo eterno»⁶³.

La vida de Lulú ha consistido en ir a la deriva entre lo excesivo y lo insensato. Ante tanta *hýbris*, la única salida que le queda es precipitarse hacia el abismo. La navaja de Jack el Destripador es la prolongación de su cuerpo, y su propio cuerpo agujero sin fondo, exceso sin fin, en un perpetuo movimiento de confección y defeción, ejercicio interminable de su aparición y de su desvanecimiento. Este «cuerpo jirón, o mejor nada» «pasividad de cadáver», es lo que encarna asimismo la Marie de Zimmermann. El «Nein!- Nein!- Nein, nein!» del grito de Lulú y el «Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte nada» de san Juan de la Cruz, resuenan de forma extrañamente familiar.

A través de los personajes de Marie y de Stolzius, Zimmermann se debate entre la sumisión y la redención, entre la barbarie y la liberación, entre este mundo y el otro. El doble sentido simbólico del color púrpura en el poema «*Psalm*» de Paul Celan y sobre la pálida piel de Marie (la soprano Barbara Hannigan: Bayerische Staatsoper 2014, bajo la dirección musical de Kirill Petrenko) lo sintetiza muy bien: el color de la sangre y el del Rey. La materia sonora de la *phónē* se extingue en *Die Soldaten* como en el movimiento final de *Lulú* de Alban Berg, ese *adagio* final, lento hasta la extenuación, anterior al grito de muerte de Lulú, y a las frases últimas de la Condesa. El movimiento final de *Die Soldaten* es también, para Zimmermann, una *oratio*, pero en este caso truncada por el estrépito de una barbarie que ahoga las invocaciones, las plegarias, las súplicas. Del mismo modo, su compromiso espiritual no está vinculado a la iglesia, ni a la liturgia: cuando hace referencia a los textos bíblicos, como las confesiones de Job, el Eclesiastés o las visiones del Apocalipsis, es para encontrar respuestas a una liberación sin redención posible. Zimmermann retrata al hombre solitario, cuya libertad está amenazada por el terror, fingido o reclamado, de los sistemas ideológicos y el poder político. Todo su trabajo expone esta problemática, que también es la de *Wozzeck* y *Lulú*. En *Los soldados*, en la senda de Berg, Zimmermann lo apunta a través de los diferentes personajes de la ópera; pero en el *Réquiem* o en la *Acción eclesiástica*, el propio compositor se erige en el tema central de las obras. Son obras escritas en primera persona. La evolución del estilo de Zimmermann conduce a esta simbiosis: el trabajo se fusiona con el compositor, y viceversa. Con esta suerte de trilogía sobre la tanatología mística que son el *Réquiem*, *Silencio y vuelta* y la *Acción eclesiástica*, Zimmermann –como Mayakovski, Tsvietáieva, Pavese, Celan–, compuso un canto último en torno al sentido de la muerte, antes de suicidarse. Dos versos del poema de Celan «*Sprachgitter*» («Reja de lenguaje») lo resumen bien: «dos / bocanadas de silencio» («*zwei / Mundvoll Schweigen*»)⁶⁴. La única salvación es la desaparición. Libramiento, entrega a la muerte, a la memoria de silencio. Cuando el compositor y director de orquesta húngaro Peter Eötvös recibió la noticia de la muerte de Bernd Alois Zimmermann en 1970, no dudó ni por un momento que el compositor alemán se había quitado la vida. Como Stolzius, alter ego del propio

Zimmermann, la muerte propia es la única forma efectiva de expiación, purificación y liberación. En sus *Diarios*, el jueves 29 de agosto de 1946 Zimmermann escribe: «El enemigo de mi alma: este lado innecesariamente atormentado [...] se encuentra invisible detrás de mi silla y sabe que no morirá [...]. Pero lejos de mí, resignación que se refleja, lejos de mí, veneno que fluye [...].»⁶⁵

El resumen de Mallarmé da a entender que, después, Herodías (*Les Noces d'Hérodiade*) arroja la cabeza y la bandeja de oro por la ventana abierta donde, en el horizonte, se identifican ambas cosas «con el disco empurpurado del sol poniente»⁶⁶. La guadaña que cercena la cabeza del San Juan de Mallarmé, es la que Marina Tsvietáieva evoca en uno de sus poemas. La joven poeta rusa, que acabó con su vida como el propio Zimmermann, escribió en 1936 un poema devastador que bien puede expresar la trayectoria vital del propio compositor alemán: «Mis pensamientos vuelan / hacia un tesoro perdido, lejano; / paso a paso, amapola a amapola, / decapitó el jardín. // Así, un día de un seco verano, / al borde de un campo, / con mano distraída, / la muerte segará una cabeza, la mía.»⁶⁷ Tsvietáieva, en consonancia, en una de sus líneas habla de «mi empolvada púrpura [la sangre], de harapos cubierta...»⁶⁸. Como la suerte que le depara al San Juan de Mallarmé, o como Marie, la figura central de *Die Soldaten*, víctima de la barbarie (la «puta del soldado») y a la vez liberada en vida, también la joven poeta encuentra la liberación. En «Acerca de Soldados» Zimmermann hace referencia a «las circunstancias en las cuales todos los personajes de esta obra escrita por Lenz entre 1774 y 1775 se encuentran atrapados en una red de limitaciones que inevitablemente los llevan, más inocentes que culpables, a la violación, el asesinato, el suicidio y, en última instancia, a la aniquilación total»⁶⁹.

El silencio es el ámbito donde desaparece toda comunicación verbal, pero es el único adecuado para escuchar las cosas esenciales. El tema del silencio no es ajeno a Hölderlin: «pues aprendí a venerar en silencio lo divino» («*Denn göttlich Stille ehren lernt ich*»), dice en un poema del ciclo de Diotima⁷⁰. La palabra *Stille* es, salvo una o dos excepciones, la única palabra de la que Hölderlin se sirve para hacer alusión a algo que se asemeja al silencio. Asimismo, en la «Primera Elegía» (vv. 53-4, 59), Rilke propone una estrecha vinculación entre la palabra y el silencio, porque es en el contexto de las voces (inaudibles, inauditas) que escuchaban los santos y de la voz de Dios, que deberíamos nosotros escuchar, aunque no soportaríamos, donde aparece el silencio⁷¹. Y éste no es una mera ausencia de sonidos o de ruidos, como se le entiende vulgarmente, sino algo que se escucha, un silencio epifánico. Es un «soplo» —«el silencio es el soplo inaudible», en expresión de Foucault⁷²—, que a su vez es un mensaje que proviene de aquellos que murieron jóvenes. Y esta noticia «se forma de silencio», está hecha de silencio y además

es «ininterrumpida», vale decir, nunca desaparece, puesto que está en todo momento a nuestra disposición para ser escuchada. Ese mensaje silencioso nos religa con el más allá; es el lenguaje del tránsito desde y hacia la trascendencia.

Para concluir, podemos decir que la *Acción eclesiástica* de Zimmermann se presenta como una suerte de teología negativa y taciturna, *via negationis* que rechaza toda teología. En primer lugar porque no hay un Dios (*theós*) del que podamos hablar, pero sobre todo porque no hay más palabra (*lógos*). El lenguaje, según se desprende de las *Confesiones* de san Agustín, puede redimir y destruir; redime cuando la Palabra misma habla en el silencio de nuestras palabras⁷³. «No responder al ser, a ningún sentido del ser [...]. Resta sin ser, a fuerza de música, resta para el canto, *Singbarer Rest [Resto cantable]* [...] dejando oír un canto sin palabras (*lautlos*), un canto quizá inaudible [...]»⁷⁴. Música inaudible como oración-canto a «lo / inaudible» («*die / unhörbare*»). Palabras en silencio, cuando el discurso se calla (*lautlos*) para dejar venir el canto. Un silencio más elocuente que la voz. Lo que el relato enseña a Elías es que el fracaso resulta de la propia elección del camino. Atando a Dios a la palabra, el profeta ha errado el camino y la escena del Horeb restablecerá las cosas en su verdadera óptica teológica: Dios no está ni en la tempestad, ni en el huracán, ni en el fuego. Está en «la voz del murmullo tenue» (*qôl demâmâh daqqâh*) (1 Re 19:12), expresión también gravemente paradójica, puesto que enseña al hombre que la única voz de Dios es Su Silencio. La noción de palabra es devaluada y la del silencio alcanza su valor positivo. El silencio expresa la Presencia divina incluso mejor que la palabra: «[...] ipero ese silencio, eso impenetrable, esa evanescencia son los *signos* de la Vida, de la Presencia, de la Palabra! Una dialéctica paradójica vincula el *vacío metasilencial* del No-Silencio del Salmista, *lodumiyyâh*, al *qôl demâmâh daqqâh* de Elías, que también es *metasilencial*, –una voz más tenue que el silencio– pero en la plenitud.»⁷⁵ Una forma de oración silenciosa –*qôl dêmâmât 'elôhîm* (la ‘voz [el sonido] de un silencio divino’), *qôl dêmâmât sheqet* (‘sonido de silenciosa quietud’), unas locuciones probablemente basadas en la expresión *qôl dêmâmâh daqqâh* (‘silencioso y suave susurro’, 1 Re 19:12), «la Voz de suave (sutil) silencio» que no es audible, ya están asociadas en algunos fragmentos de Qumrán (4Q405 19, 1. 7) con el discurso angelical. En un artículo sobre los *Cánticos del Sacrificio Sabático* (*Shîrôt 'olat ha-shabbât*, frag. 20-21-22) de Qumrán, Dale C. Allison⁷⁶ cita varios textos en los que la respuesta apropiada a Dios es el silencio (Is 41:1; Hab 2:20; Zac 2:13; Ap 8:1; b. *Bérâkhôt* 58a; *Éxodo Rabbâh*, Yitrô 29:9). Por su parte, Benjamin D. Sommer discute la expresión *qôl dêmâmâh daqqâh* que traduce como el «silencio absoluto» (*dêmâmâh daqqâh*)⁷⁷, mientras que para Israel Knöhl (1996): «no es un silencio absoluto sino una voz muy baja: “una voz baja y silenciosa”.»⁷⁸ De la voz sutil, que es «el sonido del silencio» (*qôl dêmâmâh*), de la mística judía, a la poesía de Rilke,

que dedica un poema a la «Consolación de Elías» («*Tröstung des Elia*»), donde el susurro bíblico (1 Re 19:12) también parece estar evocado en la línea: «*der ihn im sanften Sausen seines Blutes*» ('que, en el murmullo suave de su sangre')⁷⁹. Paul Celan apunta en la misma línea en «*Es war Erde in ihnen*» («Tierra había en ellos»), poema con el que se inicia su libro *Die Niemandsrose* (*Rosa de nadie*): «Y no alabaron a Dios //...// Cavaron y nada más oyeron //...// Vino una calma, vino también una tempestad //...// Oh uno, oh ninguno, oh nadie, oh tú [*O einer, o keiner, o niemand, o du*]»⁸⁰. También aquí el poeta, al escribir «vino una calma» («*Es kam eine Stille*»), parece aludir al «silencioso y suave susurro» de 1 Re 19:12⁸¹. *Stille, Niemand*: el silencio de tú, Nadie (*niemand*), la Nada ('*ayin*). El poeta busca lo Absoluto. No siempre puede aprehenderlo en su '*ayin*', en Su «No», en su '*Ēyn-sōf*', en su «Infinito». De ahí que el silencio (*Schweigen, Stille...*), como en la poesía de Hölderlin y Rilke, sea en la de Celan una respuesta frecuente al murmullo imperceptible, casi inaudible, del totalmente Otro⁸². La ascensis poética sigue siendo en Celan un violentar el silencio con la palabra, una lucha última de ésta por nombrar. Él opone un «No» a toda tentativa de cercarlo; Él es «Indefinible». Los términos mismos, '*ayin*' y '*Ēyn-sōf*', son inadecuados para designarlo. «Es imposible definirle con un nombre, con una palabra, es Aquello que nosotros no comprendemos», precisa la Cábala. «Tu ojo está frente a la almendra. / Tu ojo frente a la Nada está (*Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen*).»⁸³ Encontramos una expresión similar en las fuentes cabalísticas '*ein ha-lebh*' («el ojo del corazón»)⁸⁴. Puesto que esta visión hace referencia no a una realidad verídica, sino a una realidad imaginal, es paradójicamente gracias al ojo cerrado, y no al ojo abierto, como el místico es capaz de percibir⁸⁵ o escuchar la voz o susurro sutil del totalmente Otro, cuya voz apagada, casi inaudible, es la huella apenas perceptible de Nada o nadie.

La liberación sin redención, que es la única salida que Zimmermann contempla, descansa sobre un lecho de «*Asche, Asche.*» ('Ceniza, ceniza.'), en palabras de Paul Celan, es decir, de muerte propia, única forma posible de restitución al Origen. Es la «cripta absoluta [...] amnesia sin resto» de la que nos habla Jacques Derrida⁸⁶.

Escuchar también el silencio, escuchar al Otro, permanecer a la escucha *in-audita* del Silente, es lo que nos propone Zimmermann. Como en el poema de Rilke «*Die Insel der Sirenen*» («La isla de las sirenas»): «del silencio (*Stille*), que abarca en sí / todo el espacio, y sopla a los oídos / como si su otro lado [*ihre andre Seite*] fuera / aquel canto al que nadie se resiste.»⁸⁷ En la *Odisea* (canto 12, vv. 168-169; 201-202; y 243-245) aparecen tres muchachas con cuerpos de pájaro, que atraían a la perdición, con su canto, a los navegantes, pero Rilke hace una «lectura» acorde con su dialéctica de la paradoja: sólo en el silencio se percibe ese misterioso «canto al que nadie se resiste». (Véase su

carta del 18 de febrero de 1907 desde Capri). Coincide, por cierto, con Kafka en esta interpretación del canto de las sirenas como silencio.

De san Agustín –la música que tiene su fuente en «alto y grande silencio», crea sin paradoja ese silencio mágico sin el cual no hay base para el misterio– a Mallarmé –la reflexión sobre el centro de la musicalidad sin instrumentos sonoros ni partitura escrita que es el silencio («el harpa alada de algún Ángel //...// la tañedora del silencio», «Santa»), en homología con la blancura de la página y los espacios en blanco entre las sílabas–; de Rimbaud –«Yo escribía silencios» («Alquimia del verbo»)– a Celan («Y lo demasiado de mi palabra: / adicionado al pequeño / cristal en el patrón de tu silencio», «Unten» [«Abajo»])⁸⁸ o Bonnefoy –el eterno *a-dios* final (*Der Abschied*) de Mahler, el *ewig* que se repite nueve veces, número simbólico de la sabiduría: «los golpes profundos del metal eran casi silencio», «À la voix de Kathleen Ferrier»⁸⁹; «la cantante ha partido, la voz de contralto ya no es audible, en la distancia», «Sur les ailes de la musique»⁹⁰–: la música desconocida hunde sus raíces en lo inaudible.

Los últimos cinco años de la vida de Zimmermann estuvieron marcados por fases cada vez más profundas de depresión. Por otro lado, su vista, que nunca había sido buena, se deterioró gravemente. Después de la composición del *Réquiem*, un proyecto monumental, Zimmermann tuvo una crisis depresiva tan violenta que no pudo asistir a la creación de la obra. Parece que después de esta lucha con la idea de la muerte y el fin, que lo fascinó y que exorcizó al mismo tiempo en este trabajo, Zimmermann sintió la imposibilidad de ir más allá. Sus declaraciones en ese momento dan testimonio de una forma de resignación que tiende al silencio. Lúcidamente programó su propia muerte, escribiendo las dos obras que le habían encargado hacer, así como los breves estudios para violonchelo solo para Siegfried Palm, y entregó nuevos encargos. Se suicidó mientras su familia se había ido de vacaciones, el 10 de agosto de 1970. Se dice que la Biblia estaba abierta por las páginas del libro del Eclesiastés que tantas veces le habían inspirado: «Vanidad (heb. *hebhel*, “soplo”, “viento”, “nada”, “vaciedad”, “inconsistencia”, “ilusión”) de vanidades, dijo el Qohélet [*qōhelet*, Sabio]; vanidad de vanidades; todo es vanidad.» (1:2). El griego *mataiótēs* denota también vaciedad, futilidad e inutilidad. El latín *vanitas* (de donde procede el castellano «vanidad»)⁹¹. «Vacío y más vacío –dice Qohélet–; itodo es vacío!» (12:8). La traducción «vacío y más vacío» corresponde al original «vacío de vacíos», una fórmula superlativa semítica, como «rey de reyes» con referencia al «rey supremo». Es decir, se trata del más profundo de los vacíos. Y tal vaciedad máxima es de aplicación universal: «todo es vacío». Una divinidad o un *'Ēlōhīm* impersonal y lejano, incomprensible, ausente, «oculto» (*ne'ēlām*), *deus absconditus*, pura transcendencia y puro silencio⁹². El silencio de la eternidad⁹³. Nada extraña el

interés de Zimmermann por el Eclesiastés al quitarse la vida: «Y proclamé dichosos a los muertos que se fueron más dichosos que los vivos que viven todavía» (Ecl 4:2). El tema de este libro, un tanto desconcertante, es la imposibilidad de encontrar la verdadera felicidad en esta vida. Así también, en la experiencia vital y en la música de Zimmermann no hay redención posible. Libramiento, entrega a la muerte. Al final, solo queda el *hebhel*, este presagio de muerte. Por lo tanto, no sin razón Wilhelm Rudolph, sobre la palabra *hebhel*, escribe: «Esta es, por lo tanto, la quintaesencia de la existencia humana» («*Das ist also die Quintessenz des menschlichen Daseins.*»)⁹⁴.

La guadaña del San Juan de Mallarmé y del mencionado poema de Tsvietáieva siega la garganta, la voz, el soplo (*hebhel*), abandonando el cuerpo a un silencio ensordecedor. «La cortada trayéndome testa en un plato de oro [...] / nevados ambarinos, bermejos [*incarnadins*] [...] / de la mirada puesta por alguien en la nada.»⁹⁵ El rojo es el color perfecto, por consiguiente el oro rojo es un oro casi milagrosamente perfecto, lo cual coincide completamente con la piedra (*lapis*). El resumen de Mallarmé da a entender que, después, Herodías arroja la cabeza y la bandeja de oro por la ventana abierta donde, en el horizonte, se identifican ambas cosas «con el disco empurpurado del sol poniente». El púrpura de la sangre sobre el macilento cuerpo de Marie (*Die Soldaten*), en cambio, no señala el *exitus*. No hay liberación posible. La nota Re final es ensordecadora. En la línea de Rilke: «¡Anonádame, oh música [...]! (*Bestürz mich, Musik [...]*)»⁹⁶.

«*Es ist genug!*» («¡Es suficiente!»), palabras inaudibles. *Es kam eine Stille.*

¹ Facultad de Bellas Artes, UB. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona: antonigonzalo@ub.edu.

² Sobre lo inaudito, lo inaudible y el silencio en la poesía de Eliot como estrategias de negación véase Wolosky, Sh. «Linguistic Ascetism in “Four Quartets”». En: *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford: Stanford University Press, 1995, pp. 29-33.

³ Eliot, T. S. *Poesías reunidas 1909-1962*. Intr. y trad. de J. M.ª Valverde. Madrid: Alianza, 1978, p. 192.

⁴ Nono, L. *Écrits*. Nueva ed. franc. de L. Feneyrou basoada en la edición ital. de A. I. De Benedictis y de V. Rizzardi; textos trad. del ital. y del alem. por L. Feneyrou. Ginebra: Contrechamps, 2007, pp. 526, 568.

⁵ Restagno, E. (ed.). *Nono*. Turín: Edizioni di Torino, 1987, p. 16.

⁶ Un estudio minucioso del contexto permitiría reconstruir lo que está callado en este silencio. Al mismo tiempo, lo que permanece callado es precisamente lo que no se puede decir y así pues reconstituir. El silencio, en la poesía, apunta de alguna manera a la epifanía de lo que escapa a la representación verbal. De entre la extensa bibliografía sobre el silencio en la literatura véanse: Baldwin, H. L. *Samuel Beckett's Real Silence*. University Park: Penn State University Press, 1990; Eckel, W. *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Wurzburgo: Königshausen & Neumann, 1994; Ergal, Y.-M.; Finck, M. (comps.). *Écriture et silence au XX^e siècle*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2010; Finck, M. *Poésie moderne et musique. «Vorrei e non vorrei». Essai de poétique du son*. París: Honoré Champion, 2004; *id.*, *Épiphany musical en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien panseur*. París: Honoré Champion, 2014; Lorenz, O. *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989; Steiner, G. *Lenguaje y*

silencio. *Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982; Trogan, Ch. R. «The Unspoken Possibility of Language: Poetic Silence in Stéphane Mallarmé and Rainer Maria Rilke». *Pivot: A Journal of Interdisciplinary Studies and Thought*, vol. 3, n.º 1 (2014), pp. 34-53; Wolf, W.; Bernhart, W. (eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden; Boston: Brill, 2016; Wolosky, Sh. «Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan's "Dein Hinübersein"». En Colin, A. D. (ed.). *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium*. Berlín; Nueva York: Walter de Gruyter, 1987, pp. 364-374; *id.*, *Language Mysticism, op. cit.*

⁷ De entre la numerosa bibliografía sobre el silencio en la música contemporánea, véanse: Belgiojoso, R. «Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino». *Lettore Italiane*, vol. 66, n.º 1 (2014), pp. 74-93; Bernard, J. W. «Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and his Solution». *Music Analysis*, vol. 6, n.º 3 (octubre 1987), pp. 207-236; Burt, P. *The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; Cage, J. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002; Clifton, Th. «The Poetics of Musical Silence». *Musical Quarterly*, vol. 62, n.º 2 (1976), pp. 163-181; Döpke, D. «*Fragmente-Stille, an Diotima*: Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono». En: Ph. Albèra (ed.). *Luigi Nono, Festival d'Automne, Paris*. Lausana: Contrechamps, 1987, pp. 98-113; Edgar, A. «Music and Silence». En: A. Jaworski (ed.). *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Berlín; Nueva York: Mouton de Gruyter, 1997, pp. 311-327; Emmerig, Th. «Stille in der Musik und der "leere Raum" in der Zeichnung». *Musiktheorie*, vol. 19, n.º 3 (2004), pp. 212-230; Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*; Forget, M.-Ch. «Du mutique à l'objectal: la notion de silence chez John Cage». En: *Les Cahiers du CIREM*, n.º 32-34, (número especial: «Musique et silence»), Tours: Université de Tours, 1994, pp. 89-94; Gosselin, G. «Le silence comme matériau premier de la composition du quatuor à cordes de Luigi Nono», *ib.*, pp. 80-88; Hosokawa, T. *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*. Hofheim am Taunus: Wolke V.-G., 2012; Jankélévitch, V. *De la musique au silence. 2. Debussy et le mystère de l'instant*. París: Plon, 1976; *id.*, *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999; *id.*, *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay, 2005; Lissa, Z. «Die Ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik» (1962). Reimpr. como «Stille und Pause in der Musik». En: Zofia L. *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*. Berlín: Henschel, 1969; Losseff, N.; Doctor, J. (eds.). *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot, Hampshire; Burlington, VT: Ashgate, 2007; Nono, *op. cit.*; Pasticci, S. «Musique religieuse et spiritualité». En: Nattiez, J.-J. (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1: Musiques du XX^e siècle*. [Arlés]: Actes Sud; Cité de la musique, 2003, pp. 323-347; Peek, Ph. «Re-Sounding Silences». En: Kruth, P.; Stobart, H. (eds.). *Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 16-33; Pritchett, J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Rigoni, M. «Le silence chez Stockhausen: Le temps suspendu». En: *Les Cahiers du CIREM*, n.º 32-33-34, *op. cit.*, pp. 121-126; Seidel, W. «Stille». En: Finscher, L. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2.^a ed. Kassel: Bärenreiter, 1998, 8: pp. 1760-1765; Sholl, R.; Maas, S. van (eds.). *Contemporary Music and Spirituality*. Londres; Nueva York: Routledge, 2017; Shultis, Ch. *Silencing the Sounded Self. John Cage and the American Experimental Tradition*. Boston: Northeastern University Press, 1998; Smoje, D. «L'audible et l'inaudible». En: Nattiez (dir.), *op. cit.*, pp. 283-322; Takemitsu, T. *Confronting Silence. Selected Writings*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995; Vinay, G. «Salvatore Sciarrino – L'invitation au silence». *Résonance*, n.º 15 (junio 1999), Ircam – Centre Georges Pompidou (<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2926/>); Wolf; Bernhart (eds.), *op. cit.*

⁸ Cf. Ebbeke, K. «*Sprachfindungen*. Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns». Maguncia; Londres; Nueva York; Tokio: Schott, 1986; Henrich, H. *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*. Maguncia: Schott Music, 2013; Konold, W. (ed.). *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente und Interpretationen*. Colonia:

Wienand, 1986; Konold, W. *Bernd Alois Zimmermann*. París: Michel de Maule, 1998; Wenzel, S. *Text als Struktur. Der Kohelet im Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Berlín: Weidler Buchverlag, 2001; Zimmermann, B. *Con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Ein persönliches Portrait*. Hofheim: Wolke V.-G., 2018.

⁹ Cf. Feneyrou, L. *Le chant de la dissolution. Tragédies lyriques (1945-1985)*. París: Philharmonie de Paris, 2018.

¹⁰ Cf. Denhoff, M. «*Stille und Umkehr*: Betrachtungen zum Phänomen Zeit, ausgehend vom letzten Orchesterwerk von Bernd Alois Zimmermann» [1983]. *Musik-Texte*, n.º 24 (1988), pp. 27-38; Ebbeke, K. «*Stille und Umkehr: Orchesterskizzen (1970)*» [1987]. *Zeitschichtung: Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*. Maguncia; Londres; Madrid; Nueva York [et al.]: Schott, 1998, pp. 193-194; Utz, Ch. «Überwindung der Zeit als musikalische Utopie: Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns Orchesterskizzen *Stille und Umkehr*». *Musiktheorie*, vol. 8, n.º 2 (1993), pp. 131-147.

¹¹ Cf. Ebbeke, K. «Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne»: Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Baß-Solo und Orchester (1970)» [1987], Maguncia: Schott, pp. 195-197; Korte, O. *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*. Ed. de R. Cadenbach; H. Danuser; A. Riethmüller; Ch. M. Schmidt. Sinzig: Studio Verlag, 2003 (*Berliner Musik Studien*, 29); *id.*, «Il y a un temps pour tout: la phase sérielle de Zimmermann» [2010]. En: Michel, P.; Henrich, H.; Albèra, Ph. (eds.). *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*. Ginebra: Contrechamps, 2012, pp. 43-86.

¹² Cf. Michel, P. «Le silence comme élément concret ou symbolique de la composition musicale depuis Anton Webern dans les pays germaniques». En: Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*, pp. 295-308.

¹³ B. A. Zimmermann, nota de la partitura de *Stille und Umkehr*, Studienpartitur, Maguncia, 1971 (Edición Schott 6319), p. 5.

¹⁴ Texto de introducción de *Intercomunicazione per violoncello e pianoforte* [1967], en Zimmermann, B. A. *Intervall und Zeit Aufsätze und Schriften zum Werk*. Maguncia: Schott, 1974, p. 115; también en Zimmermann, B. A. *Écrits*. Ginebra: Contrechamps, 2010, pp. 296-297.

¹⁵ Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, *op. cit.*, pp. 345, 346, 348.

¹⁶ Zimmermann, *Écrits*, *op. cit.*, p. 289.

¹⁷ Rilke, R. M. *Elegías de Duino*. Ed., trad. y pról. de J. M.ª Valverde. Barcelona: Lumen, 1980, pp. 29, 31.

¹⁸ Restagno, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Nono, *op. cit.*, p. 568.

²⁰ Rilke, *op. cit.*, p. 93.

²¹ Rilke, R. M. *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Ed. y trad. de E. Barjau. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 142, 129.

²² Cf. Dahlhaus, C. «Sphéricité du temps. À propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann» [1978]. En: Albèra, Ph. (dir.). *Bernd Alois Zimmermann*. Ginebra: Contrechamps, L'Âge d'Homme – Lausana. *Revue Contrechamps*, n.º 5 (1985), pp. 86-91; Decroupet, P. «Nouvelles vues sur la temporalité comme catégorie compositionnelle chez Bernd Alois Zimmermann: *Dialoge et Die Soldaten*» [2010]. En: Michel; Henrich; Albèra (eds.), *op. cit.*, pp. 43-67; Feneyrou, L. «Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article» [2010], *ib.*, pp. 191-251.

²³ Zimmermann, B. A. «De l'artisanat du compositeur» [Vom *Handwerk des Komponisten*] (1968), en *Écrits*, *op. cit.*, pp. 255-256.

²⁴ Agustín, S. *Obras completas. II: Las Confesiones*. Ed. crítica y nn. de Á. Custodio Vega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, pp. 485-486.

²⁵ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 91.

-
- ²⁶ Rilke, *Elegías de Duino*, trad. de J. M.ª Valverde, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁷ Ferreiro, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid: Taurus, 1966, pp. 67-68.
- ²⁸ *Ib.*, p. 68.
- ²⁹ Zimmermann, *Écrits*, *op. cit.*, p. 328; Michel; Henrich; Albèra (eds.), *op. cit.*, p. 128 n. 15. Cf. Korte, O. *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*. Sinzig: Studiopunkt, 2003; Zenck, M. «Orationen nach Auschwitz. Zu Bernd Alois Zimmermanns ecclesiastischer Aktion “Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, da geschah unter der Sonne”». En: Cadenbach, R.; Loos, H. (eds.). *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*. Festschrift für Günther Massenkeil. Bonn Bad-Godesberg, 1986.
- ³⁰ Zimmermann, *ib.*, pp. 19-20. Cf. Schmidt, D. «“Es ist genug...” B. A. Zimmermanns “Ekklesiastische Aktion”: Opus summum oder opus ultimum?». *Archiv für Musikwissenschaft*, n.º 46 (1989), pp. 121-154.
- ³¹ Cf. Föllmi, B. «“Je me tournai et considérai toute l’oppression.” Une approche théologique de l’action ecclésiastique de Zimmermann», en Michel; Henrich; Albèra (eds.), *op. cit.*, pp. 126-127.
- ³² Rilke, R. M. *Sämtliche Werke*, Sechster Band. Fráncfort d. M.: Insel, 1966, pp. 1085-1093.
- ³³ Wiesenthal, M. *Rainer Maria Rilke (El vidente y lo oculto)*. Barcelona: Acantilado, 2015, pp. 948-949.
- ³⁴ Sánchez-Verdú, J. M. «Sobre *Die Soldaten* y el compositor Bern Alois Zimmermann», *Platea Magazine*, 15 mayo 2018. <https://www.plateamagazine.com/articulos/4607-sobre-die-soldaten-y-el-compositor-bern-alois-zimmermann>, (consultado a fecha 12 de noviembre de 2019).
- ³⁵ Cf. Gilson, É. *Introduction à l’étude de Saint Augustin*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1929 [1931]; *id.*, *Philosophie et incarnation selon Saint Augustin*, suivi de *Lettre XVIII. Sermon contre les païens (Dolbeau 26)*. Ginebra: Ad Solem, 1999 [1947]; Duch, Ll. *Un extraño en nuestra casa*. Barcelona: Herder, 2007, «La memoria en la tradición agustiniana», pp. 171-175.
- ³⁶ Entre la extensa bibliografía sobre la teología negativa véanse: Bulhof, I. N.; Kate, L. ten (eds.). *Flight of the Gods. Philosophical Perspectives on Negative Theology*. Nueva York: Fordham University Press, 2000; Carabine, D. *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena*. Lovaina; Grand Rapids: Peeters; W. B. Eerdmans, 1995; Coward, H.; Foshay, T. (eds.). *Derrida and Negative Theology*. Albany: State University of New York Press, 1992; Davies, O.; Turner, D. (eds.). *Silence and the Word. Negative Theology and Incarnation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; Fagenblat, M. *Negative Theology as Jewish Modernity*. Bloomington: Indiana University Press, 2017; Mortley, R. *From Word to Silence*. 2 vols. Bonn: Hanstein, 1986; Schüssler, W. (ed.). *Wie lässt sich über Gott sprechen? Von der negativen Theologie Plotins bis zum religiösen Sprachspiel Wittgensteins*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008; Sells, M. A. *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; Turner, D. *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- ³⁷ Sobre la teología negativa en san Agustín, un autor referente clave en la obra de Zimmermann, véanse: Lossky, V. «Les éléments de “Théologie négative” dans la pensée de saint Augustin». En: *Augustinus Magister. Congrès international augustinien, Paris, 21-24 septembre 1954*. 3 vols. París: Institut d’Études Augustiniennes, 1955, vol. 3 (Actes), pp. 575-581. Para Lossky, las «declaraciones “apofáticas” son muy claras» (p. 576). Véanse, asimismo: Carabine, D. «Negative Theology in the Thought of Saint Augustine». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, n.º 59 (1992), pp. 5-22; *id.*, *The Unknown God*, *op. cit.*, pp. 259-278; Hubrecht, Th.-D. *Théologie négative et noms divins chez Saint Thomas d’Aquin*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, en concreto pp. 68-69; Libera, A. de. «Augustin et Denys au Moyen Âge: la théologie “rhénane”». En: Ranson, P. *Saint Augustin* (Les Dossiers H). París; Lausana: L’Âge d’Homme, 1988, pp. 282-291.

-
- ³⁸ Cf. Stang, Ch. M. *Apophysis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite. "No longer I"*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- ³⁹ Cf. Lossky, V. *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*. París: J. Vrin, 1960; Milem, B. *The Unspoken Word. Negative Theology in Meister Eckhart's German Sermons*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2002; Wackernagel, W. *Ymagine denudari. Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.
- ⁴⁰ Cf. Schwartz, Y. «From Negation to Silence: Maimonides' Reception in the Latin West». *Iyyun*, n.º 45 (1996), pp. 389-404 [en hebreo]; *id.*, «To Thee is Silence Praise»: *Meister Eckhart's Reading in Maimonides' Guide of the Perplexed*. Tel Aviv: Am Oved Publishers, 2002 [en hebreo].
- ⁴¹ Rilke, R. M. *Werke*, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Fráncfort d. M.: Insel, 1996, vol. 2, p. 306.
- ⁴² Celan, P. *Obras completas*. Trad. de J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999, p. 268.
- ⁴³ Jabès, E. «La memoria de las palabras (Cómo leo a Paul Celan)». En: *Paul Celan: rosa de nadie*, (número monográfico dedicado a Paul Celan). *Rosa Cúbica. Revista de Poesía*, n.º 15-16 (1995), pp. 43-44.
- ⁴⁴ Celan, *op. cit.*, pp. 161-162.
- ⁴⁵ Cf. Felstiner, J. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven: Yale University Press, 1995; Schulz, G.-M. *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tubinga: Max Niemeyer, 1977, p. 116; Schulze, J. «Mystische Motive in Paul Celans Gedichten». *Poetica*, n.º 3 (1970), pp. 472-509; *id.*, *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*. Bonn: Bouvier, 1976; *id.*, «Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celan Kabbala-Rezeption». *Celan-Jahrbuch*, n.º 5 (1993), pp. 193-246; Wolosky, Sh. «The Letters of Creation: Paul Celan and the Kabbalah». En: *Language Mysticism, op. cit.*, pp. 199-263.
- ⁴⁶ Cf. Idel, M. *Old Worlds, New Mirrors. Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010, pp. 194-199.
- ⁴⁷ Sobre esta idea véanse: Dan, J. «Paradox of Nothingness in the Kabbalah». En: Colin (ed.), *op. cit.*, pp. 359-363; Matt, D. C. «Ayin: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism». En: Forman, R. K. C. (ed.). *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 121-159; Idel, *op. cit.*, pp. 197-199.
- ⁴⁸ Azriel de Gérone. *Commentaire sur la liturgie quotidienne*. Intr., trad., nn. y glosario de G. Sed-Rajna. Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 17, 43.
- ⁴⁹ Celan, *op. cit.*, p. 349. Cf. Baumann, G. «'...durchgründet vom Nichts'». En: *Hommage à Paul Celan: Études Germaniques*, vol. XXV, n.º 3 (1970), pp. 277-290.
- ⁵⁰ Cit. Scholem, G. «Creación de la nada y autolimitación de Dios». En: *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*. Madrid: Trotta, 1998, pp. 70-71.
- ⁵¹ Certeau, M. de. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela, 2006, p. 137.
- ⁵² Michaud, S. «L'absence ou le silence de Dieu dans la poésie contemporaine: Celan, Bonnefoy, Deguy». *Études*, t. 415 (2011), p. 509.
- ⁵³ Ebbeke, K. «La Génese des "Soldats"». En: *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann. Livret, correspondance, textes, études*. Ginebra: *Revue Contrechamps* (número especial) (1988), p. 12.
- ⁵⁴ Cf. Hass, A. M. *Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*. Friburgo: Universitätsverlag, 1971, p. 129.
- ⁵⁵ Cf. Pektaş, V. *Mystique et philosophie. Grunt, abgrunt et Ungrund chez Maître Eckhart et Jacob Böhme*. Ámsterdam; Filadelfia: B. R. Grüner, 2006.
- ⁵⁶ Libera. A. de. *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*. Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 1999, pp. 173-174.
- ⁵⁷ Cit. Libera, A. de. *Pensar en la Edad Media*. Barcelona: Anthropos, 2000, p. 278.

-
- ⁵⁸ Charles-Saget, A. «Αραιότης et Gelassenheit, Heidegger et Plotin». En: Brague, R.; Courtine, J.-F. (dir.), *Herméneutique et ontologie. Mélanges en hommage à Pierre Aubenque*. París: Presses Universitaires de France, 1990, pp. 323-344.
- ⁵⁹ Cf. Pektaş, *op. cit.*, pp. 29-30.
- ⁶⁰ Libera, *Pensar en la Edad Media*, *op. cit.*, p. 248.
- ⁶¹ Rilke, R. M. *El libro de horas (Das Stunden-Buch)*. Trad. y pról. de F. Bermúdez-Cañete. Madrid: Hiperión, 2005, p. 177.
- ⁶² Certeau, *op. cit.*, p. 42.
- ⁶³ Rilke, R. M. *Nueva antología poética*. Ed. y trad. de J. Ferreiro Alemparte. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 152.
- ⁶⁴ P. Celan, *op. cit.*, p. 128.
- ⁶⁵ Zimmermann, *Écrits*, *op. cit.*, p. 48.
- ⁶⁶ Davies, G. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*. París: José Corti, 1978, p. 278; Davies, G. *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, París: José Corti, 1959, p. 59; Richard, J.-P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París: Seuil, 1961, pp. 119-122, 144-146; Robillard, M. *Le désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*. Ginebra: Librairie Droz, 1993, pp. 21, 53, 57, 58, 82, 175, 188.
- ⁶⁷ Tsvietáieva, M. «Poemas al huérfano», 5-6 de septiembre de 1936. En: Ajmátova, A.; Tsvietáieva, M. *El canto y la ceniza. Antología poética*. Selecc. y trad. de M. Zgustova y O. García Valdés; pról. de O. García Valdés; epíl. de M. Zgustova. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2005, p. 248.
- ⁶⁸ Tsvietáieva, M. «Psique», 21 de mayo de 1918. En: Tsvietáieva, M. *Antología poética*. Ed. y pról. de E. Burgos; trad. de L. Díaz; versión de S. Sarduy. Madrid: Hiperión, 1996, p. 85.
- ⁶⁹ Zimmermann, *Écrits*, *op. cit.*, p. 289.
- ⁷⁰ «Geh unter, schöne Sonne» («Desciende, hermoso sol»), en Hölderlin, F. *Poemas*. Trad. e intr. de J. M.ª Valverde. 2.ª ed., ampl. y rev. Barcelona: Icaria, 1991 [1983], p. 71. Nuestra traducción del verso es distinta a la vertida por J. M.ª Valverde.
- ⁷¹ Sobre la música y el silencio en la poesía de Rilke véanse: Deinert, H. *Rilke und die Musik*. Doct. Diss. Yale University, 1959. New Haven, CT: Yale University Library, 1973; Englund, A. «Silence and the Sawmill: Rainer Maria Rilke on the Nuisance of Sounding Music». En: Wolf; Bernhart (eds.), *op. cit.*, pp. 133-151; Finck, *Poésie moderne et musique*, *op. cit.* «Deuxième mouvement», pp. 105-164, p. 329; *id.*, «L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème: de Rilke à Bonnefoy». En: Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*, pp. 169-182; *id.*, *Épiphanyies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, *op. cit.*, «Deuxième mouvement», pp. 113-152; Hamard, M.-F. «La raison du silence dans les tentatives dramatiques de Rainer Maria Rilke». En: Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*, pp. 99-119; Kovach, T. «"Du Sprache wo Sprachen enden". Rilke's Poem "An die Musik"». *Seminar*, n.º 22 (1986), pp. 206-217; Lorenz, *op. cit.*; Schoolfield, G. C. «Rilke and Music: A Negative View». En: McGlathery, J. M. (ed.). *Music and German Literature: Their Relationship since the Middle Ages*. Columbia, SC: Camden House, 1992, pp. 269-291.
- ⁷² Foucault, M. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1988, p. 74.
- ⁷³ Cf. Mackey, L. *Peregrinations of the Word. Essays in Medieval Philosophy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997, p. 9; MacKendrick, K. *Immortal Silence*. Albany: State University of New York Press, 2001, p. 3.
- ⁷⁴ Derrida, J. *Schibboleth para Paul Celan*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 65.
- ⁷⁵ Neher, A. *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Barcelona: Riopiedras, 1997, p. 89.
- ⁷⁶ Allison, Jr., D. C. «The Silence of Angels: Reflections on the Songs of the Sabbath Sacrifice». *Revue de Qumrân*, vol. 13, n.º 1/4 (octubre 1988), p. 194.

-
- ⁷⁷ Sommer, B. D. «Revelation at Sinai in the Hebrew Bible and in Jewish Theology». *Journal of Religion*, vol. 79, n.º 3 (1999), pp. 441-444.
- ⁷⁸ Knohl, I. «Between Voice and Silence: The Relationship between Prayer and Temple Cult». *Journal of Biblical Literature*, vol. 115, n.º 1, (1996), p. 25.
- ⁷⁹ Rilke, R. M. *Nuevos poemas II (La otra parte de los Nuevos poemas)*. Trad., intr. y nn. de F. Bermúdez-Cañete. Madrid: Hiperión, 1994, p. 37.
- ⁸⁰ Celan, *op. cit.*, p. 153.
- ⁸¹ Cf. Felstiner, *op. cit.*, pp. 149-152, 167, 180.
- ⁸² Sobre el silencio en la poesía de Celan véanse: Bollack, J. «Paul Celan sur sa langue», en Colin (ed.), *op. cit.*, pp. 113 y ss.; Englund, A. *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Farnham: Ashgate, 2012, pp. 62, 65, 66, 76, 217; *id.*, «“The Invisible” / “The Inaudible”: Aspects of Performativity in Celan and Leibowitz». En: Bernhart, W. (ed.); Halliwell, M. (colab.). *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, International Conference on Word and Music Studies (7th, 2009, Vienna, Austria). Ámsterdam: Rodopi, 2012, pp. 121-42; Lorenz, *op. cit.*; MacKendrick, *op. cit.*, pp. 53 y ss.; Olschner, L. «Poetic Mutations of Silence: At the Nexus of Paul Celan and Osip Mandelstam». En: Fioretos, A. (ed.). *Word Traces. Readings of Paul Celan*. Baltimore; Londres: The John Hopkins University Press, 1994, pp. 369-386, en concreto p. 369; Schmidt, D. J. «Black Milk and Blue: Celan and Heidegger on Pain and Language», *ib.*, pp. 110-129; Wolosky, «Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan’s “Dein Hinübersein”», *op. cit.*; Rosenthal, B. *Pathways to Paul Celan. A History of Critical Responses as a Chorus of Discordant Voice*. Nueva York: Peter Lang, 1995, p. 36.
- ⁸³ Celan, P. «Mandorla», *Die Niemandsrose*, 1963, trad. de Valente, J. Á. *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995, p. 33. Tal como señala Felstiner, *op. cit.*, el concepto de Nada de Celan deriva muy probablemente de su lectura de Scholem (especialmente sobre la Cábala luriánica).
- ⁸⁴ Cf. *Le Zohar*. Trad. de Ch. Mopsik. 7 vols. París: Verdier, 1981-2000, vol. 2, p. 74.
- ⁸⁵ Cf. Wolfson, E. R. *Through a Speculum That Shines. Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*. Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 380-383.
- ⁸⁶ Derrida, *op. cit.*, p. 78.
- ⁸⁷ Rilke, *Nuevos poemas II, op. cit.*, p. 29.
- ⁸⁸ Celan, *op. cit.*, p. 121.
- ⁸⁹ Bonnefoy, Y. *Hier régnant désert*. París: Mercure de France, 1958, p. 159.
- ⁹⁰ Bonnefoy, Y. *Récits en rêve. L'Arrière-Pays; Rue Traversière; Remarques sur la couleur; L'Origine de la parole*. París: Mercure de France, 1987, p. 192.
- ⁹¹ Cf. Miller, D. B. *Symbol and Rhetoric in Ecclesiastes. The Place of Hebel in Qohelet's Work*. Atlanta, GA; Leiden: Society of Biblical Literature; E. J. Brill, 2002. Los intérpretes del Eclesiastés se han esforzado en encontrar el sentido de la palabra *hebhel*, que tradicionalmente se traduce como «vanidad», pero que literalmente significa «vapor». Las posiciones que han adoptado con respecto al término han influido en su interpretación del libro en su conjunto. El estudio de Miller defiende una nueva tesis para *hebhel*. Presenta una metodología para la metáfora y el símbolo, luego demuestra cómo Qohélet emplea a *hebhel* en el libro con referentes relacionados con la «insustancialidad», la «fugacidad» y la «falta de sentido». Estos referentes se incorporan en un único símbolo, el «vapor» como término multivalente mediante el cual Qohélet representa la experiencia humana. Este estudio constituye una importante confirmación de la posición «realista» sobre el Eclesiastés: Qohélet no afirma que la vida no tenga sentido alguno o que sea absurda, sino que la vida está llena de limitaciones y complicaciones, aconsejando a sus lectores cómo aprovecharla al máximo.

-
- ⁹² Barsotti, D. *Meditazione sul libro di Qoèlet*. Brescia: Queriniana, 1979, p. 82.
- ⁹³ Crenshaw, J. L. «The Silence of Eternity: Ecclesiastes». En: *A Whirlpool of Torment. Israelite Traditions of God as an Oppressive Presence*. Filadelfia: Fortress, 1984, pp. 77-92.
- ⁹⁴ Rudolph, W. *Vom Buch Kohelet. Vortrag, gehalten anlässlich des Rektoratsantritts am 12. November 1958*. Münster: Aschendorff, 1959, p. 12.
- ⁹⁵ Mallarmé, S. «*Les Noces d'Hérodiade*» («Las nupcias de Herodías»). En: *Stéphane Mallarmé en castellano II. Poesías seguido de Otras poesías / Anécdotas o poemas / Igitur / Una jugada de dados*. Trad. y pról. de R. Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998, pp. 299, 301, 303.
- ⁹⁶ Cit. Ferreiro Alemparte, J. *España en Rilke*. Madrid: Taurus, 1966, p. 284.