



CARLOS MARTÍ ARÍS

SILENCIOS ELOCUENTES



CARLOS MARTÍ ARÍS

SILENCIOS ELOCUENTES



EDICIONS UPC



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

etsaB
[1875-2000]

Ilustración portada:
Templo zen de Ryoanji, Kyoto, hacia 1500.
Jardín seco karesansui.

Primera edición: abril de 1999
Segunda edición: septiembre de 2002

Diseño de la colección: Helio Piñón
Cuidado de la edición: Jorge Calvet

© Carlos Martí, 1999

© Edicions UPC, 1999
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
E-mail: edicions-upc@upc.es

Producción: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-33397-2002
ISBN: 84-8301-640-0

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

1	BORGES EN SU LABERINTO	6
2	LA TRADICIÓN MODERNA	12
3	MIES VAN DER ROHE: LA CLARIDAD COMO OBJETIVO	18
4	ECLIPSE DEL LENGUAJE	24
5	OZU O LAS HUELLAS DE LO AUSENTE	28
6	LOS ESPEJISMOS DEL <i>ZEITGEIST</i>	36
7	ROTHKO Y EL CARÁCTER SACRAMENTAL DEL ARTE	42
8	LENGUAJE Y SILENCIO	50
9	OTEIZA O LA CONSTRUCCIÓN DEL VACÍO	56
10	EL RUIDO, EL SILENCIO, LA PALABRA	62

*Si los silencios no hablaran
nadie podría decir
lo que callan las palabras.*

José Bergamín, *Duendecitos y coplas*.

La invocación al silencio es una figura habitual en el ámbito del arte contemporáneo. Pero no todas las invocaciones tienen el mismo significado. A menudo, el silencio no es más que un acto de rendición o de abandono expresado en forma de irónico desafío. Sólo en contadas ocasiones, proyectándose más allá del lenguaje, el silencio pasa a ser el verdadero territorio germinal del arte. Es entonces el silencio como un manantial oculto del cual pueden brotar, limpiamente, las aguas del sentido.

A medida que el turbulento siglo XX se aproximaba a su fin, iba creciendo la importancia de un puñado de obras y de artífices que, habiendo hundido en él sus raíces, han cultivado la poética del silencio y han sido capaces de interpretar, a través de ella, la realidad caótica y huidiza de nuestra época. Al intento de desentrañar algunas claves de esa *poética del silencio* van destinadas estas páginas.

El texto se estructura a partir de cinco breves estudios sobre otros tantos artistas contemporáneos que han hecho del silencio un ingrediente sustancial de su obra: Jorge Luis Borges, Ludwig Mies van der Rohe, Yasuhiro Ozu, Mark Rothko y Jorge Oteiza. La reunión de estos cinco nombres representa tan sólo una elección personal y no pretende otra cosa que mostrar la presencia de ciertos polos de atracción o líneas de fuerza que atraviesan el arte del siglo XX, poniendo en evidencia que disciplinas tan diversas entre sí como la literatura, la arquitectura, el cine, la pintura y la escultura pertenecen a un tronco común y responden

a una modalidad específica del conocimiento humano. Más allá de las importantes diferencias geográficas y culturales que les separan, hay un rasgo común en la obra de estos cinco maestros: su rechazo del arte entendido como una histérica agresión a los sentidos que promueve la pseudo-cultura mediática y su afirmación del arte como contemplación, como introspección destinada a desvelar el misterio del mundo.

Este no es un problema nuevo. Hace ya más de cuatro siglos, el literato napolitano Gianbattista Marino acertó a definir la concepción del arte como espectáculo de masas con la siguiente frase: "Chi no sa far stupir vada a la striglia", lo cual, libremente traducido, viene a decir "quien no sea capaz de asombrar que se dedique a limpiar caballos". *Stupire*, es decir, dejar al espectador estupefacto, asombrado, boquiabierto. Este parece seguir siendo, en la actualidad, el objetivo de muchos. De ahí el dominio de los "efectos especiales", su absoluta hegemonía en todos los terrenos. De lo que se trata es de causar asombro, aunque ello requiera cada vez un mayor grado de estridencia, aunque la sobreabundancia de estímulos produzca, a la larga, el efecto de un narcótico. Pero *asombrar* significa literalmente arrojar sombra, dejar que las cosas permanezcan en la oscuridad, es decir, lo opuesto a *iluminar*, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia, lo cual, por cierto, ha sido desde siempre el objetivo de toda verdadera tarea artística.

1 BORGES EN SU LABERINTO

6 Hermann Hesse sitúa la acción de su novela *El juego de abalorios* (*Das Glasperlenspiel*, 1943) en un futuro no lejano que se caracteriza por la existencia de un arte fundado en el anonimato y en la dimensión suprapersonal de sus manifestaciones. Mediante este artificio cronológico Hesse, de un modo elusivo e indirecto, compone un corrosivo diagnóstico del presente que le tocó vivir, al cual denomina "época folletinesca", describiéndolo como un tiempo pretérito contra el que hubo una reacción espiritual.

A través de esa reacción espiritual contra el arte exasperado e histriónico propio de la "época folletinesca", se habría llegado, de un modo progresivo, a la instauración de una cultura basada en el "juego de abalorios" como actividad prioritaria. "Lo que la humanidad produjo en conocimientos elevados, conceptos y obras de arte en sus períodos creadores, lo que los períodos siguientes de sabia contemplación agregaron en ideas y convirtieron en patrimonio intelectual, todo este enorme material de valores espirituales es usado por el jugador de abalorios como un órgano es ejecutado por el organista; [...] con este instrumento se podría reproducir en el juego todo el contenido espiritual del mundo" (1).

Para la cultura folletinesca "lo esencial de una personalidad (es) lo discrepante, lo anormal y único, y aún, a menudo, lo patológico"(2). En ella se rinde culto a los aspectos biográficos más anecdóticos y extravagantes por lo que acaba nutriéndose de las más desafortunadas fantasías y ocurrencias

individuales. No nos resulta muy difícil reconocer en esos rasgos el perfil de nuestro actual momento histórico. De hecho, Hesse alude a un fenómeno que se repite periódicamente, ya que en cualquier época existe una cultura folletinesca que, de un modo permanente, reclama una reacción espiritual.

Jorge Luis Borges es una de las personalidades artísticas que, en el siglo XX, mejor encarnan esa actitud. No resulta difícil imaginarle como uno de esos expertos maestros del "juego de abalorios" de que nos habla Hesse, los cuales, a través del alfabeto y la gramática del propio juego, son capaces de reinterpretar, de un modo ilimitado, la densa trama de la cultura universal. Identificándose con esas grandes figuras que "más allá de toda originalidad y rareza lograron la inserción más perfecta posible en el orden general, la prestación más acabada en lo ultrapersonal" (3), Borges invoca con insistencia la idea de que una de las principales aspiraciones del arte es la superación de los aspectos meramente individuales y el logro de una dimensión expresiva de carácter suprapersonal.

En una célebre y conmovedora página titulada "Borges y yo", describe la experiencia del desdoblamiento entre el hombre individual y la personalidad literaria con estas palabras: "Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno

Erik Gunnar Asplund, *Biblioteca municipal*, Estocolmo, 1920-1928.



8 ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición". Y añade: "por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro [...]. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)" (4).

Para Borges "nadie puede alegar originalidad en literatura; todos los escritores son [...] traductores y anotadores de arquetipos preexistentes" (5). Según este punto de vista, la literatura se emparenta, de un modo directo, con el mito y su labor consiste en declinar perpetuamente, con diversas entonaciones, las metáforas primordiales que la componen. Por este motivo, su obra está repleta de referencias a los grandes mitos literarios del pasado. Lo que reclama su atención es la literatura y no tanto los individuos que han tenido el privilegio de escribirla. Como es notorio, Borges tiene algunos autores predilectos, pero éstos lo son en la medida en que, a sus ojos, encarnan la literatura.

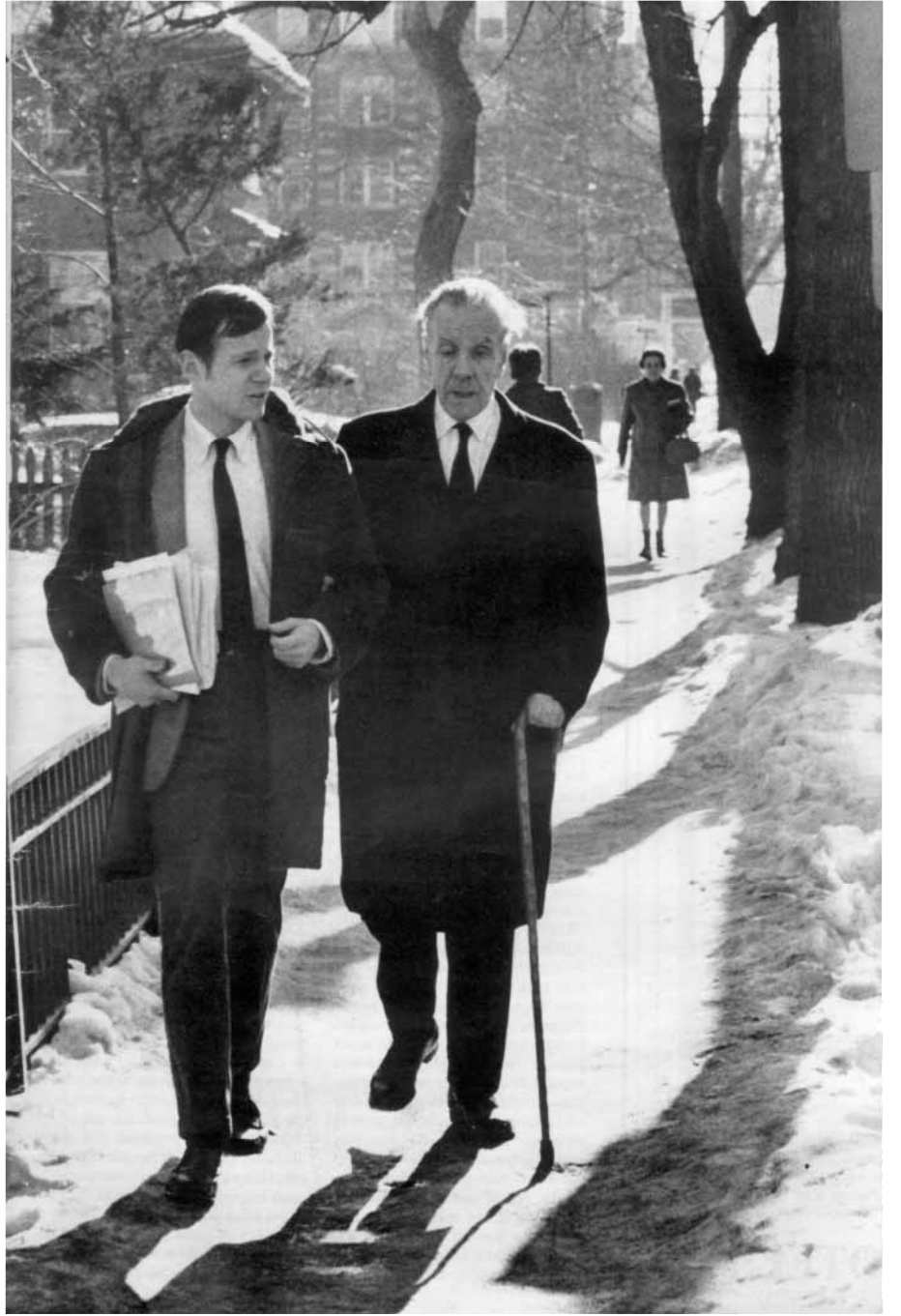
Una estrategia poética a la que recurre con frecuencia consiste en escribir breves reseñas o comentarios sobre libros imaginarios, en las que glosa y discute, con irónica erudición, sus argumentos, sus antecedentes o sus claves estilísticas, como si se tratara de libros reales. Cabe interpretar esas incursiones en el ensayo-ficción como un intento de explorar los espacios virtuales de la literatura, de construir una tela de araña que entreteja y confunda entre sí a autores auténticos y apócrifos, para mostrar la identidad profunda del territorio literario. Con su púdico escepticismo,

Borges viene a decirnos que la literatura hace ya mucho tiempo que ha sido escrita y que sólo nos cabe añadirle algunas posdatas.

En un relato ambientado en el apogeo cultural de la Córdoba musulmana, pone en boca de Averroes el siguiente aforismo: "La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno" (6). De este modo desacredita, por vana e ilusoria, la voluntad de invención individual. La literatura se hace a partir de la literatura. Borges pronuncia con devoción esta frase que otros han pronunciado con sarcasmo.

Uno de sus temas fundamentales es el reconocimiento de que nuestra relación con la realidad está fatalmente mediada por la cultura. Con frecuencia, en sus escritos aparece la figura del laberinto. Los laberintos borgeanos son deliberadas construcciones mentales, complejos artefactos producidos por la acción del hombre: son, ante todo, una metáfora de la cultura. El hombre vaga por ellos tratando de interpretar la realidad, ya que sólo puede hacerlo a través de esa especie de realidad segunda, urdida por el intelecto humano, a la que llamamos cultura.

El laberinto de la literatura es visto por Borges como algo ineluctable: es el único modo posible de habitar el mundo y de re-conocerlo. Borges se adentra en el laberinto, decidido a perderse por sus intrincados caminos, dispuesto a diluirse en él, tal como el cuerpo enterrado se reintegra a la tierra que lo acoge. El silencio de Borges radica en esa



10 voluntad de disolver su voz individual en el vasto territorio anónimo de la literatura. Su visión panteísta de la cultura no le permite concebir un destino más alto para el verdadero artista, ya que "quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él" (7).

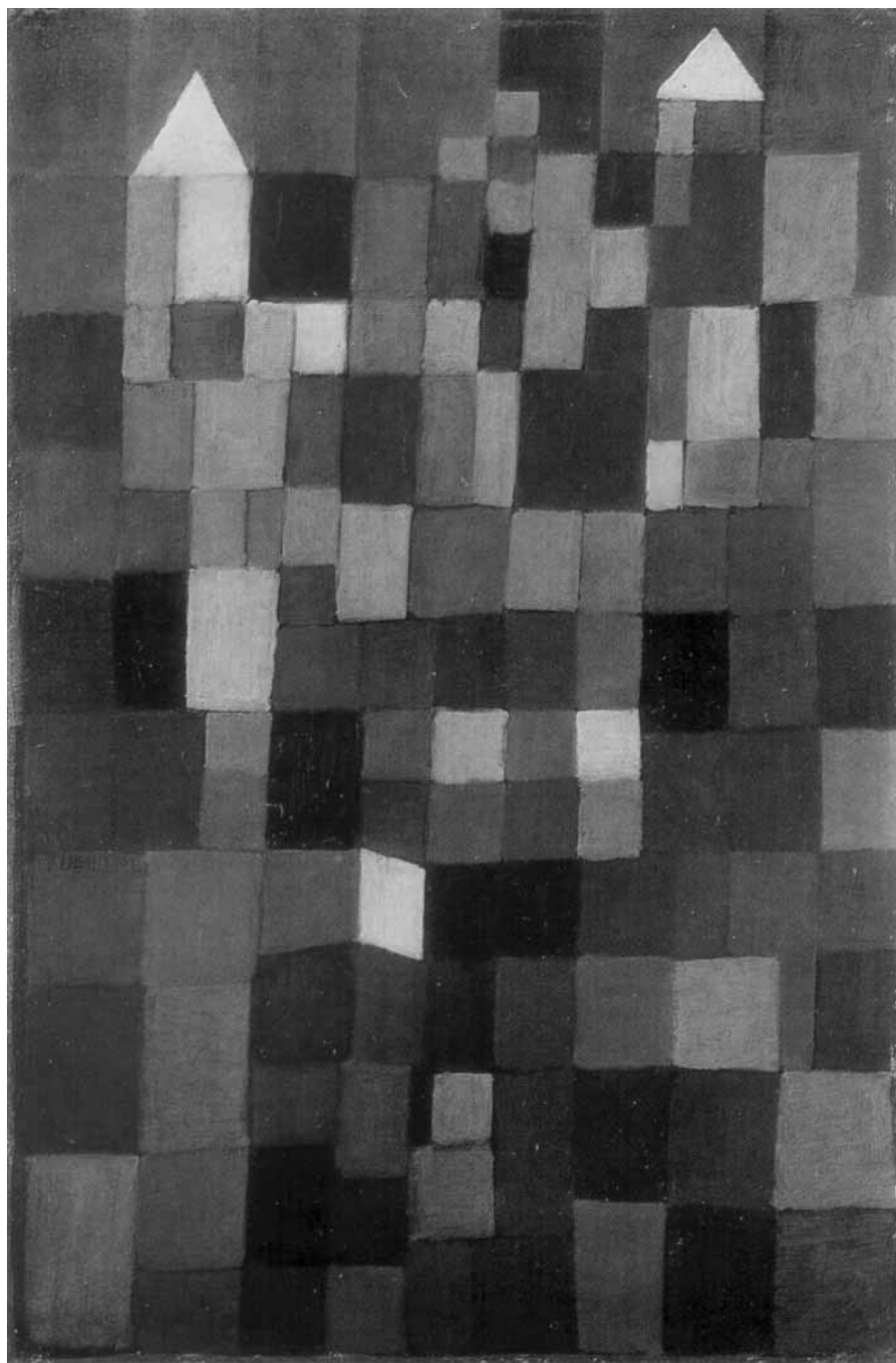
Para Borges todo lugar es arqueológico: si lo sometemos a excavaciones, encontraremos en él ruinas de antiguas construcciones, fragmentos del pensamiento de quienes nos han precedido. Estos sedimentos, "palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros" (8), forman la base en que se asienta la cultura como hecho ultrapersonal, como algo que tiene valor precisamente porque no pertenece a nadie.

Muchas de las imputaciones que se le han hecho sobre la condición abstracta de sus personajes e historias, que han querido ver en su enfoque antisicológico una actitud exclusivamente cerebral y refractaria a los sentimientos, provienen de la falta de comprensión de esa dimensión ultrapersonal a la que tiende toda su obra.

Siempre que el arte se vuelve auto-reflexivo y no se somete al instinto de la pura emotividad, se eleva el coro de voces de la inquisición sentimental, acusándolo de intelectualismo; como si hubiera alguna evidencia de que el corazón es éticamente superior al intelecto. Pero, si algo caracteriza al arte más nuclear del siglo XX, es la necesidad de reflexionar sobre sí mismo y de fundar la elaboración del objeto en

ideas generales e inteligibles. El objeto, entonces, reclama la inteligencia del espectador, haciéndole partícipe de su juego; pero, para lograrlo, ha de poder mostrar a los demás como está hecho.

El arte, tal como declaraba Poe a propósito de uno de sus poemas, debe acreditar la "precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático" (9). La vinculación entre arte y matemáticas viene, por otra parte, de muy lejos, y está presente en obras tan dispares como la de Sinán, Piero della Francesca, Johann Sebastian Bach o la de tantos otros. Borges, con toda probabilidad, hubiese apreciado este comentario de Sofía Kovalevski sobre las matemáticas: "No hay palabras para expresar la dulzura de sentir que existe todo un mundo del que el Yo se halla totalmente ausente" (10). "Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica": esa es, para Borges, la misión que Paul Valéry desempeñó. Y al decir esa frase, Borges parece adoptarla como su propia divisa. De hecho, el elogio que Borges dedica a Valéry en una nota obituarial se le podría devolver palabra por palabra: "un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden" (11).



2 LA TRADICIÓN MODERNA

- 12 En la tendencia a identificar el arte moderno con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, está el origen de no pocas confusiones. Las vanguardias constituyen el momento fundador de un ciclo cultural que no se agota en ellas, sino que, tras su extinción, prosigue en otra clave su campo de experiencias.

La palabra vanguardia está extraída de la terminología bélica. Alude a los movimientos de avanzadilla, a la incursión de unos pocos en territorio enemigo para ocupar posiciones estratégicas que permitan establecer su posterior dominio, y designa a quienes realizan esas acciones, a quienes van por delante abriendo el camino que luego habrán de consolidar los restantes efectivos. Cuando la vanguardia alcanza sus objetivos es relevada por otras fuerzas capaces de asentar sus logros. En la nueva fase que se inicia entonces, la vanguardia se disuelve y desaparece: su misión ha concluido.

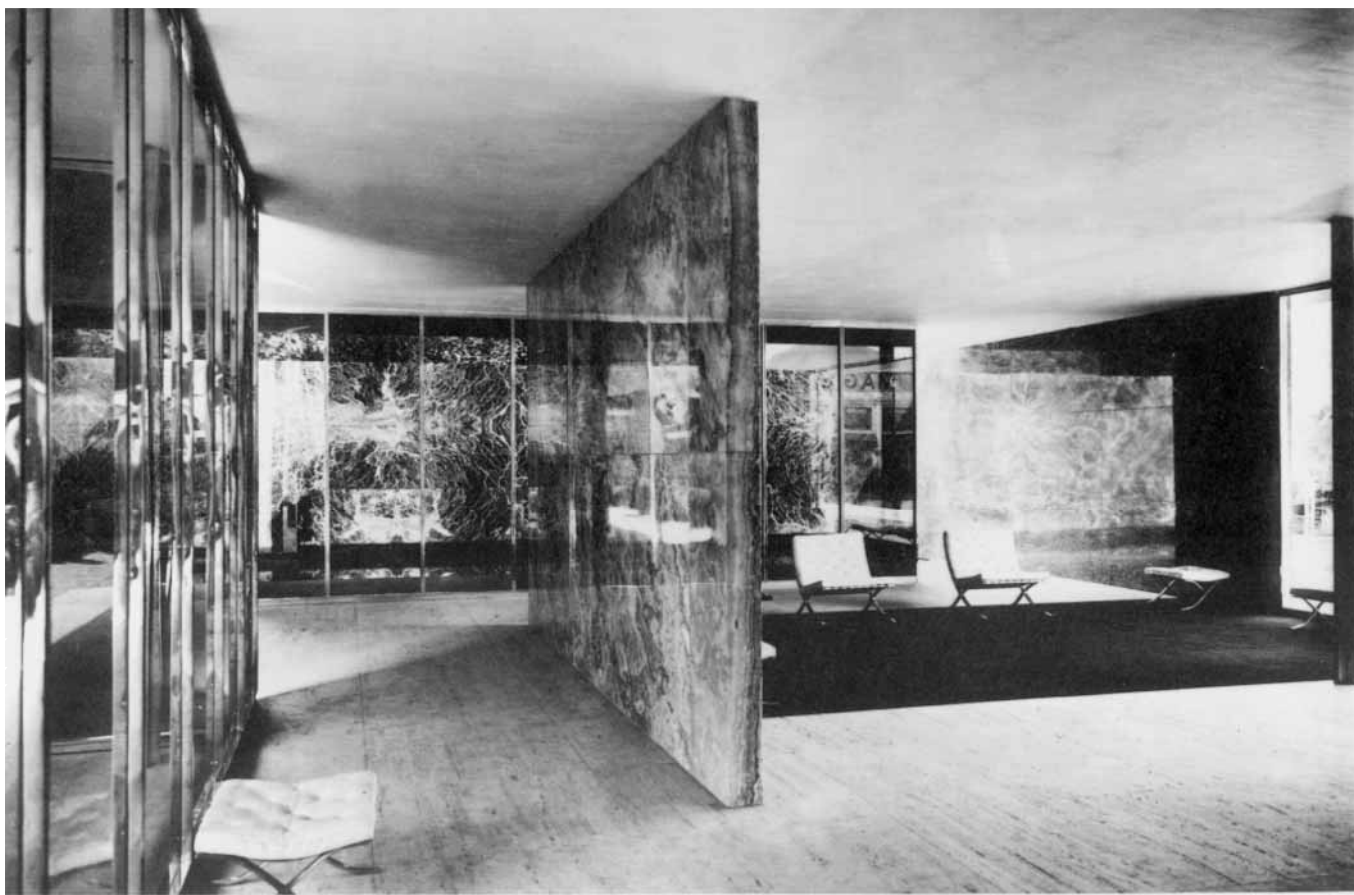
De un modo análogo, los movimientos de vanguardia de principios de siglo, tras librar una dura batalla contra los agarrotados esquemas academicistas, incapaces de dar cuenta de las realidades emergentes, tras abrir en el mundo de la representación artística una enorme hendidura que permanece abierta, van cediendo el relevo a otras posiciones que tratan de sedimentar las conquistas del nuevo lenguaje, estableciendo así las bases de la tradición moderna. Porque, la vanguardia, en cuanto tal, no puede perpetuarse: no puede prolongar de un modo indefinido ese estado

de excitación innovadora que ella misma se autoimpone. Paradójicamente, lo que caracteriza a la auténtica vanguardia y la distingue del simple modismo o del efímero encumbramiento de lo inédito, es su capacidad para instaurar una tradición.

Esto es lo que unos pocos empiezan ya a vislumbrar hacia finales de los años treinta. Son momentos en que los artistas de mayor instinto sienten que la vanguardia como actitud estética empieza a perder vigencia, que la innovación no es ya, en sí misma, una garantía de legitimidad artística y que la búsqueda de lo novedoso y de lo insólito no representa necesariamente un avance para el conocimiento.

Este es el caso de Constantin Brancusi, de Arnold Schönberg, de Paul Klee, de Jorge Luis Borges, de T.S. Eliot, de Ludwig Mies van der Rohe, de Carl Theodor Dreyer y de algunos más, que, rechazando el paroxismo de lo nuevo, se concentran en la tarea de construir un arte intemporal a partir de los logros alcanzados por la modernidad. Todos ellos trabajan con un claro objetivo: emplear los instrumentos del arte moderno para volver a plantear los grandes temas de siempre, para profundizar e insistir en aquellos aspectos de la condición humana que poseen una vigencia permanente. Se sirven de las conquistas de la cultura moderna para repensar, en todo su espesor, el patrimonio histórico de su disciplina. El ansia de novedad y la ruidosa efervescencia que caracterizan el lenguaje de las vanguardias se acalla y se remansa en la obra de estos maestros, dejando

Mies van der Rohe, *Pabellón alemán de la Exposición Universal de Barcelona, 1929.*



14 paso a un arte más atemperado y lacónico, más resistente a los envites del tiempo.

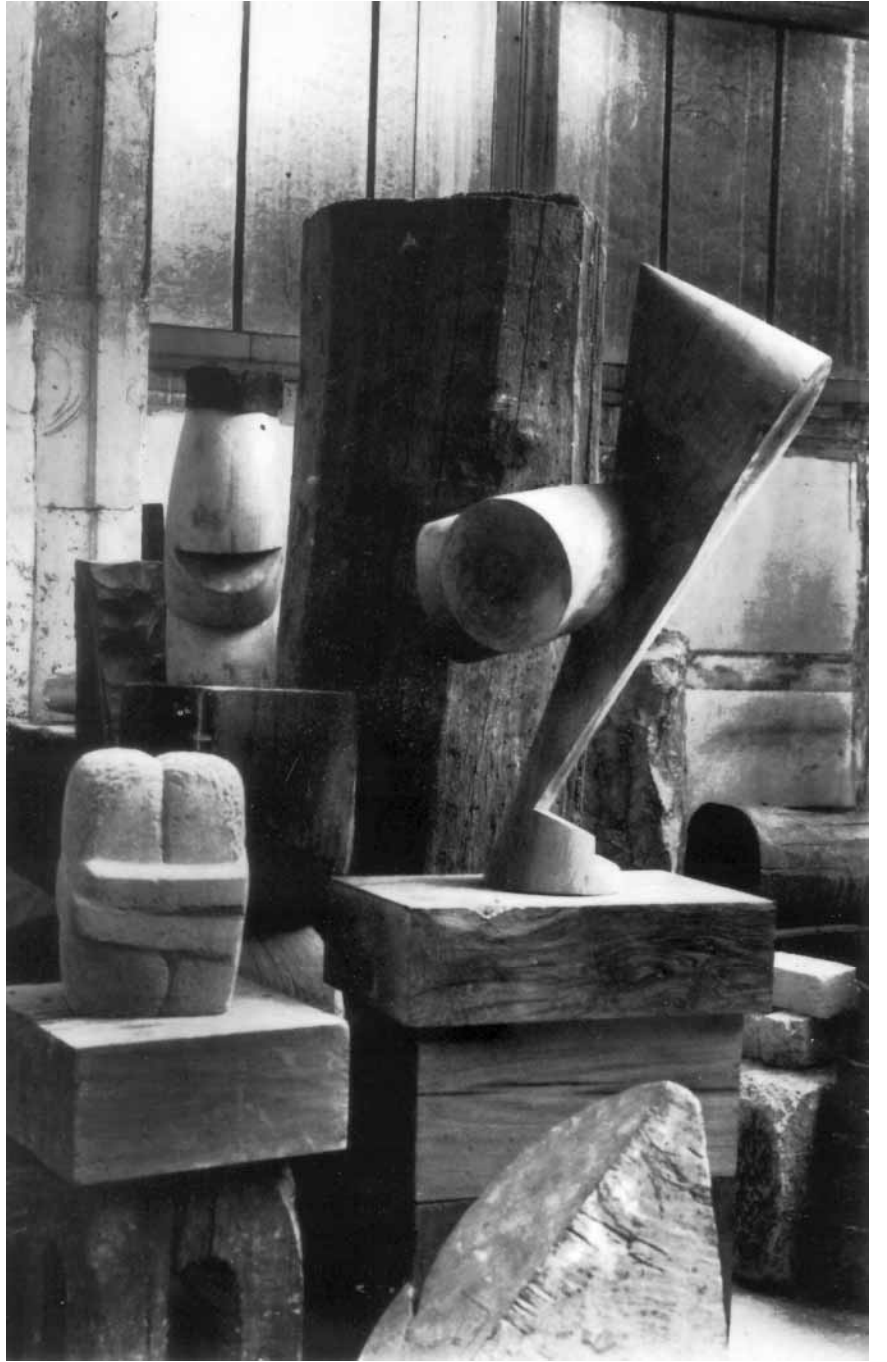
De ahí arranca el concepto de tradición en su sentido moderno, a través del cual se abren de par en par las puertas de la historia, apareciendo así la posibilidad de contemplar, desde un punto de vista sincrónico, el legado artístico de la humanidad en su conjunto. Esto permite a ciertos artífices del siglo XX vincular su trabajo con el de precedentes próximos o lejanos, establecer filiaciones con otras culturas, definir familias espirituales (en la acepción que otorga al término Henri Focillon) "unidas por secretos lazos y que se encuentran más allá del tiempo y del lugar" (12). El arte moderno, que tantas veces se ha presentado a sí mismo como acto de ruptura, como brusca discontinuidad histórica, puede ser visto, entonces, como un territorio intensamente conectado con el arte del pasado. Tal vez no con el arte del pasado inmediato, el del siglo XIX, al que a menudo se contraponen con rotundidad, pero sí con el de antiguas tradiciones que adquieren para muchos artistas modernos una enigmática familiaridad y cercanía. (Pensemos, a título de ejemplo, en la atracción que Borges sintió por la antigua épica sajona, o en el interés que despertó en Brancusi la escultura primitiva africana).

En un ensayo titulado *Improvisación en homenaje a Stravinski*, Milan Kundera expone una tesis sobre la historia de la música y la novela europeas que puede arrojar alguna

luz sobre este argumento. Según Kundera ambas disciplinas se habrían desarrollado siguiendo pautas semejantes, aunque no coincidentes en el tiempo, que pueden hacerse corresponder con la imagen de *dos medios tiempos* separados por una honda cesura (13). En el caso de la música, la cesura estaría localizada en la segunda mitad del siglo XVIII y, más concretamente, entre "El arte de la fuga" de Bach (apogeo simbólico del primer medio tiempo) y los inicios del clasicismo vienés. En el caso de la novela, la cesura sería algo más tardía, dejando en el extremo de la primera mitad a Choderlos de Laclos y a Laurence Sterne, mientras que en la otra orilla quedarían situados Walter Scott y Honoré de Balzac.

La novela y la música modernas ocuparían, en este esquema, una posición singular y separada, formando una especie de epílogo provisional, caracterizado por la tendencia a incorporar y reutilizar algunos de los componentes básicos del primer medio tiempo, mezclándolos con los del otro período. Ahora bien, tal como el autor subraya, "todos estamos educados en la estética del segundo medio tiempo" (14), es decir, en una forma novelística basada en el realismo psicológico y en la noción de verosimilitud, y en una forma musical fundada en el predominio de la melodía, entendida como núcleo expresivo, concentrado y memorable, capaz de provocar una emoción inmediata, según la concepción propia del periodo clásico-romántico.

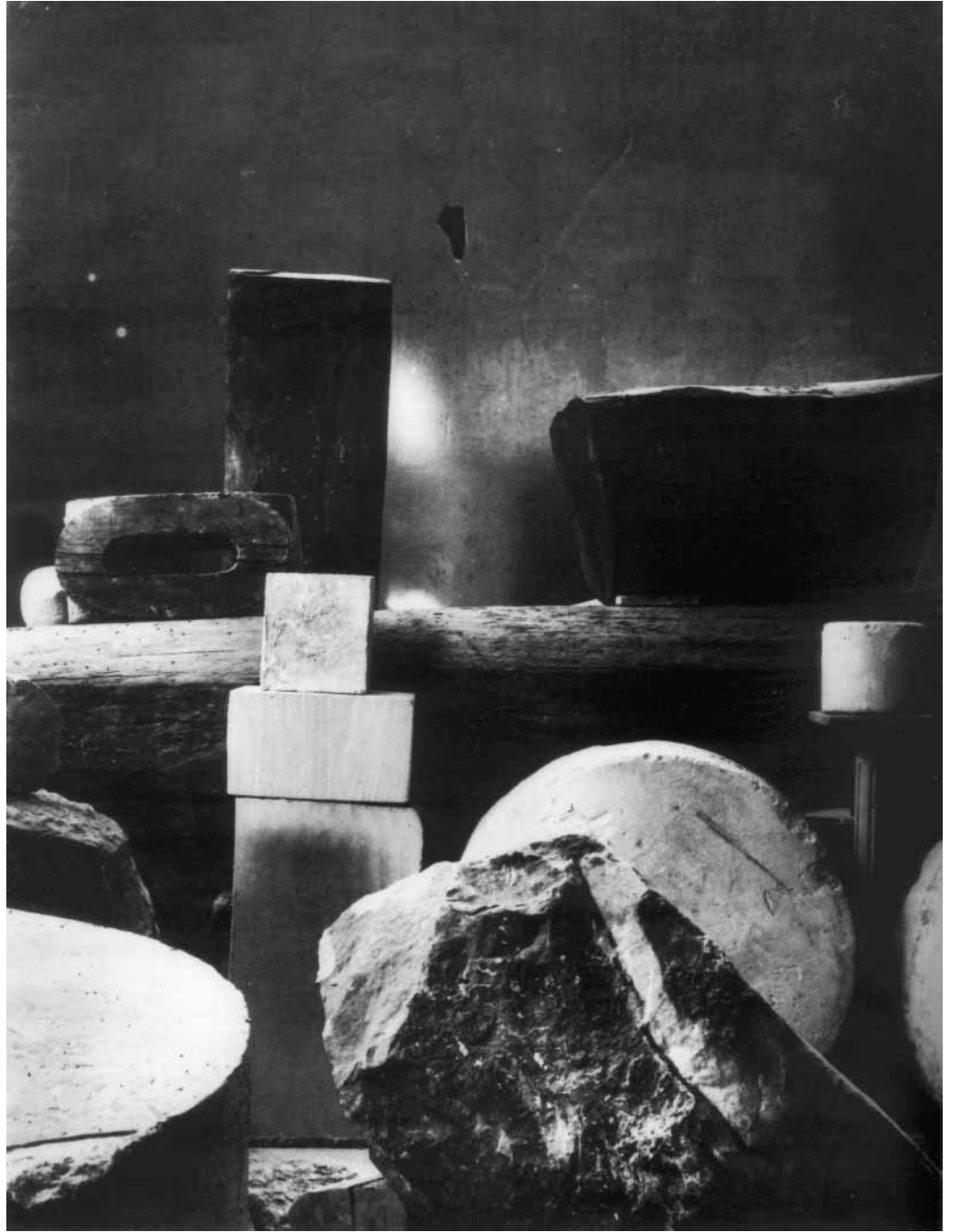
A este hecho atribuye Kundera, en buena medida, la



16 dificultad que a veces encontramos al aproximarnos a las manifestaciones más conspicuas del arte moderno (ya sea *Las variaciones para orquesta opus 31* de Arnold Schönberg o *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch) por cuanto sus autores se revelan contra las restricciones estéticas impuestas por el segundo medio tiempo y tienden a rehabilitar algunas de las fórmulas características del primero como, por ejemplo, en el caso de la música, la voluntad de desarrollar toda la composición a partir de un solo núcleo, o en el caso de la novela, el intento de recuperar la digresión o la reflexión ensayística integrándolas en el flujo narrativo.

A este argumento añade Kundera una importante precisión: "El sentido de esa rehabilitación de los principios de la novela del primer medio tiempo no es un regreso a tal o cual estilo *retro*; como tampoco un rechazo ingenuo de la novela del siglo XIX [...]; es más general: *redefinir* y *ampliar* el concepto mismo de novela; oponerse a su *reducción*, llevada a cabo por la estética novelística del siglo XIX; darle como base *toda* la experiencia histórica de la novela" (15). Una anécdota referida al pianista Glenn Gould, y relatada por el propio Kundera, puede servir para glosar esta idea. A finales de los años cincuenta, Glenn Gould fue invitado a dar algunos conciertos en la Unión Soviética. En ese momento estaba viva la polémica sobre el realismo socialista, movimiento que trataba de combatir al arte moderno en nombre de una tradición que, supuestamente, había sido

ignorada y vilipendiada por la vorágine de la modernidad. Ante los estudiantes del conservatorio de San Petersburgo, Glenn Gould interpretó a Webern, Schönberg y Krenek. Luego se dirigió a sus oyentes con esas palabras: "El elogio más hermoso que puedo hacer de esta música es decir que los principios que en ella podemos encontrar no son nuevos, que tienen al menos quinientos años". Seguidamente, con la actitud de quien concluye la demostración de un teorema, interpretó tres fugas de Johann Sebastian Bach (16).



3 MIES VAN DER ROHE: LA CLARIDAD COMO OBJETIVO

18 La obra de Mies encarna, de un modo ejemplar, la idea de abstracción arquitectónica. Sus edificios están despojados de todos aquellos ingredientes "figurativos" que caracterizan a la arquitectura tradicional. Están formados tan sólo por unos materiales o elementos constructivos a los que una serie de dispositivos visuales dotan de cohesión y de estructura.

Pero, a pesar de que su lenguaje esté tan alejado del de la tradición, Mies es uno de los arquitectos contemporáneos que más estrechamente se vinculan al espíritu de los grandes monumentos de la antigüedad. Su acercamiento a los ejemplos de la historia se basa en una mirada dotada de un enorme poder de abstracción, capaz de despojar la arquitectura de sus aspectos particulares y contingentes para exaltarla como pura construcción formal. El procedimiento abstracto es, precisamente, lo que le permite situar las obras del pasado en el plano de sus intereses e inquietudes como arquitecto moderno, lo que le otorga la posibilidad de dialogar con ellas, de desvelar su presente.

Mies observa la realidad y extrae de ella los materiales de su arquitectura. Los frutos de la industrialización y de los avances técnicos son una parte sustancial de esa realidad. Mies no los contradice ni los ignora: los toma como son, los colecciona y los somete a un proceso de estilización; luego los pone en presencia creando entre ellos una distancia, generando un vacío. Así los libera de sus condicionamientos previos y los convierte en receptáculo de valores. Esta

es la operación básica que Mies lleva a cabo: los elementos pueden ser neutros, incluso anodinos, pero, a través de su colocación, de sus relaciones, de su distancia, pueden encarnar valores y propiciar una interpretación del mundo. En una conferencia dictada en 1930 se refería así a estos problemas: "los nuevos tiempos son un hecho; existen con independencia de que queramos o no. Pero no son ni peores, ni mejores que cualquier otra época. Es un hecho dado [...]. Lo único decisivo será cómo nos hagamos valer nosotros mismos en esas circunstancias. Sólo aquí comienzan los problemas intelectuales. No importa el qué, sino únicamente el cómo. Intelectualmente no tiene relevancia cuáles sean los bienes que produzcamos o los medios que utilicemos. Que construyamos en vertical o en horizontal, con acero o con vidrio, no dice nada sobre el valor de esta manera de construir [...]. Pero precisamente esta pregunta acerca del valor es la decisiva" (17). Esta reflexión sitúa a Mies en condiciones de superar el lastre positivista y mecanicista que, en ocasiones, limita el alcance de la arquitectura del Movimiento moderno.

Al declarar que la forma no es el objetivo inmediato del trabajo del arquitecto sino tan sólo el resultado del mismo, Mies parece advertirnos de que la ansiedad por obtener la belleza hace que, a menudo, nos apartemos de ella. De ahí su aprecio por las obras de ingeniería, por las obras que surgen de la resolución de problemas técnicos y no de la aplicación de apriorismos estéticos. Mies, sin duda, aspira

Mies van der Rohe, *Casa Farnsworth*, Plano (Illinois), 1950.



20 a la obtención de la belleza. Pero, en vez de salir directamente a su encuentro, trata de capturarla con procedimientos más elusivos, como los que emplea un cazador aguardando a su presa. La clara expresión constructiva de la obra, la precisión de las reglas sintácticas, la nítida inteligibilidad de las operaciones formales, no son para Mies, en realidad, más que una serie de estrategias a las que se confía la misión de traer aparejada la forma bella, de manera que ésta, como en la célebre parábola bíblica, se nos dará por añadidura.

Con frecuencia se asocia a la arquitectura de Mies el concepto de simplicidad. Pero, a pesar de ser lacónicas y escuetas, sus obras no pueden considerarse simples. Lo simple puede tener la virtud de la inmediatez, pero se agota en sí mismo. Estas obras, en cambio, lejos de desgastarse con el tiempo, van aumentando su fascinación a medida que se las contempla y estudia. No cabe hablar de simplicidad a propósito de una arquitectura que, tras tantos años de vida, sigue suscitando nuevas ideas y sirviendo como punto de referencia.

Conviene, en este punto, hacer una distinción entre lo *simple* y lo *elemental*. Lo simple es de una pieza: carece de ingredientes y, por lo tanto, de composición. Lo elemental, en cambio, surge de la composición de algunos elementos siguiendo ciertas reglas. Habría que poner, además, en relación estos dos términos con otros dos que también suelen

emplearse, de un modo erróneo, como sinónimos: complicado y complejo. Ya que tampoco lo *complicado* tiene nada que ver con lo *complejo*.

Por otra parte, cabe decir que lo complicado es lo contrario de lo simple, mientras que, en cambio, lo elemental no sólo no se opone a lo complejo sino que constituye su condición necesaria. *Simplicidad* y *complicación* son dos signos opuestos, pero ninguno de los dos otorga al objeto un valor estético; mientras que *elementalidad* y *complejidad* forman un par conceptual complementario que tiene una importancia capital para el procedimiento artístico. La obra de arte es siempre una construcción compleja en que se reconocen los elementos que la forman. Sólo a través del sabio manejo de lo elemental estamos en condiciones de obtener lo complejo.

Esto se hace evidente analizando las obras de Mies. Su objetivo primordial es la claridad. No hay en ellas complicación alguna pero sí, en cambio, una notable complejidad derivada del hecho de que los elementos se coordinan y entrelazan entre sí sin confundirse, manteniendo su identidad y reconocibilidad a lo largo de todo el proceso. En uno de sus últimos escritos, Mies afirma lo siguiente: "creo que la arquitectura poco, o nada, tiene que ver con la invención de formas interesantes, ni con preferencias personales [...] siempre es objetiva y es la expresión de la estructura interna de la época" (18). Asumir la condición objetiva de la arquitectura equivale, para Mies, a aceptar que los



22 elementos que provee la realidad son la materia prima del quehacer artístico. El mundo es algo dado que no es preciso inventar sino tan sólo reconocer, dotándolo de una forma estable y comprensible. "Se nos ofrece este mundo y ningún otro. En él nos hemos de afirmar" (19).

Pero, a pesar de esta apuesta por lo objetivo, su arquitectura, como bien señaló Ernesto Rogers (20), termina por ser una de las más líricas. No hay en ello contradicción alguna: Mies trabaja con esos materiales "objetivos", en cierto modo intocados, hasta extraer de ellos sus más ocultos registros; los arranca del ámbito de lo cotidiano introduciéndolos en otro escenario, en el que se convierten en objeto de contemplación. Esta actitud contemplativa es una de las claves de su arquitectura.

Para que una obra se convierta en objeto de contemplación ha de poseer la propiedad de la *transparencia*, es decir, ha de lograr que la mirada del espectador no se detenga en ella sino que la atraviese, llevando esa mirada más allá del límite físico definido por la propia obra. La transparencia así entendida no sólo se opone a la opacidad y la impenetrabilidad, sino también al exceso de forma y a la retórica del significado, o sea, a todo aquello que tienda a enmarañar y obstaculizar el logro de esa dimensión cristalina, abierta y luminosa que constituye el requisito básico de la contemplación. De este modo, la transparencia se aproxima a ciertas formas del silencio. Ya que también el silencio puede ser transparente, transitivo, haciendo que la obra

se proyecte hacia otras dimensiones de la realidad que no están propiamente contenidas en ella.

En la arquitectura de Mies abundan los efectos de transparencia literal, pero su verdadero objetivo es conseguir la transparencia conceptual, esa singular condición en la que, paradójicamente, se superponen la claridad y el enigma. Ante la casa Farnsworth, el Crown Hall, el edificio Seagram o la National Galerie de Berlin, por citar sólo algunas de las principales obras de Mies, experimentamos un inusual sentimiento de ruptura y de suspensión del tiempo, como si asistiéramos a una silenciosa revelación. Comprendemos entonces en qué consiste esa búsqueda de lo esencial que Mies proclama como divisa de su trabajo. Un trabajo basado en la omisión, en la renuncia, guiado sin vacilaciones por el principio de *economía espiritual*, según el cual hay que estar siempre dispuesto a desprenderse de todo lo que no resista la prueba de la necesidad. Sólo así, parece susurrarnos Mies, es posible aspirar a la epifanía de lo trascendente. Este es, quizá, el sentido profundo del aforismo *less is more*.



4 ECLIPSE DEL LENGUAJE

24 Parece existir una profunda analogía que vincula entre sí a las vanguardias de principios de siglo con el escenario metropolitano en que éstas hunden sus raíces: el ansia de novedades que caracteriza a las vanguardias encuentra una perfecta resonancia en el ambiente febril de la gran ciudad, surcado por el incesante flujo de los acontecimientos. La propia textura vital de la metrópoli, con sus contactos efímeros y encuentros casuales, la fugitiva belleza de la que habla Baudelaire, ejerce una inequívoca influencia en los procedimientos del arte vanguardista que trata de representar el dinamismo y la simultaneidad a través de técnicas como el *collage*, el montaje o la yuxtaposición de fragmentos.

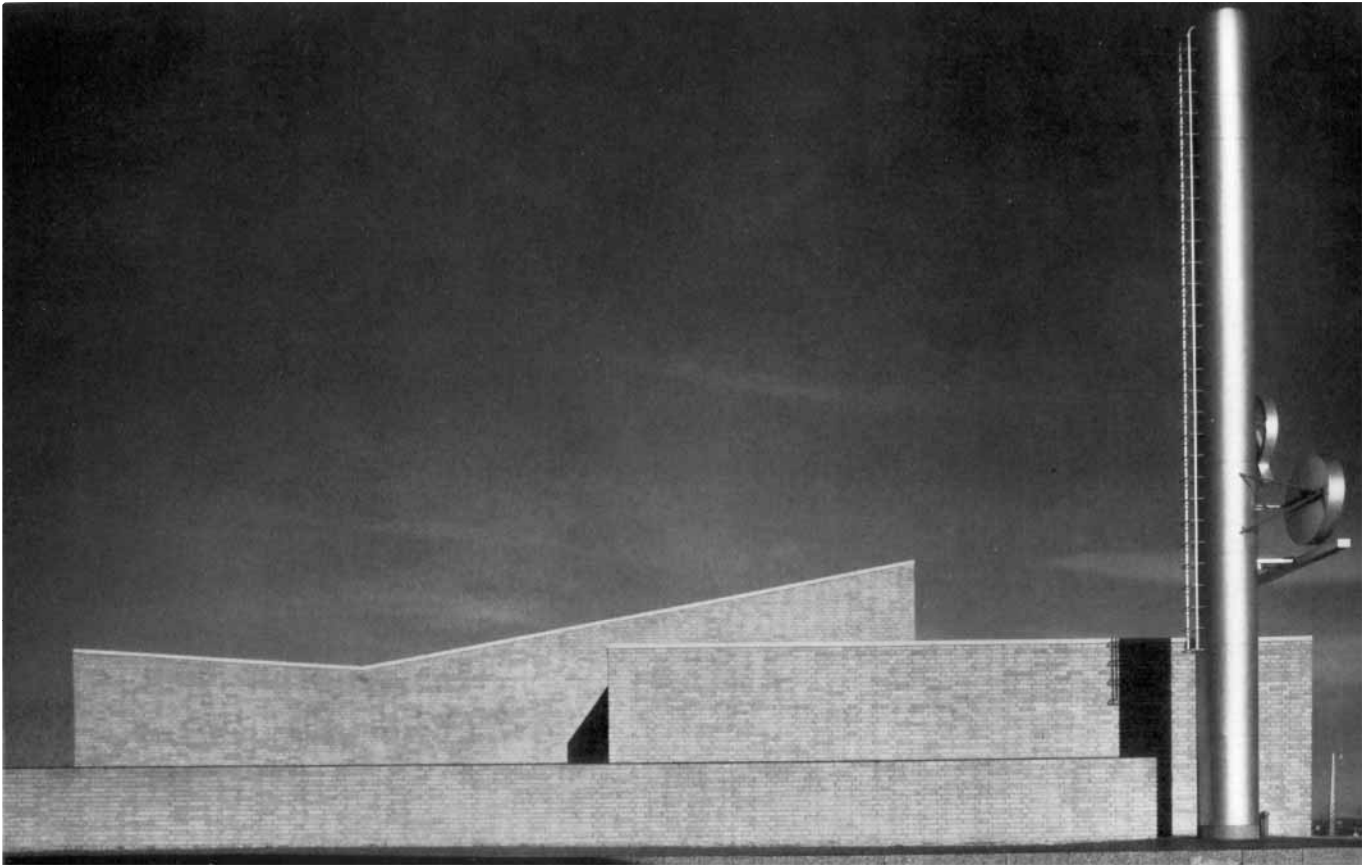
Pero el brillo de la metrópoli ha sufrido con el tiempo una perversa mutación. Sus destellos ya no maravillan sino que, más bien, bloquean la visión. La realidad metropolitana del último tercio del siglo XX ha puesto al descubierto sus profundas laceraciones: la enorme fuerza del gigante aparece minada por una debilidad intrínseca debida a sus malformaciones y a la desproporción de sus miembros. Las claves de lo que fue su identidad presentan ahora un reverso sombrío: el movimiento conduce paradójicamente a la congestión y la parálisis; la información dibuja el rostro del engaño y la manipulación; la tecnología muestra su oculto poder destructivo, provocando una masificación que anula las diferencias y matices.

Y así como en la metrópoli el fragor de lo múltiple ha dejado

de ser estimulante para acabar causando sopor y aturdimiento, también la obra de quienes, durante las últimas décadas, han tratado de perpetuar el afán de novedad y provocación propios de la vanguardia, ha terminado por convertirse en una estridente exhibición de lo deforme y lo patológico que, lejos de conmover o de inquietar, sólo es ya capaz de producir fastidio. La vanguardia, que quiso ser la expresión más auténtica de los valores de su época, se ha visto llevada por sus epígonos a ser el reflejo de sus aspectos más contingentes, entrando de lleno en el territorio de la moda.

Quienes así operan parecen ignorar que la eclosión de un nuevo lenguaje artístico se produce, en el decurso de la historia, en muy pocas ocasiones, que coinciden, por regla general, con el momento fundacional de los grandes ciclos culturales. Así ocurre en el periodo inicial del Renacimiento, en que un nuevo lenguaje, surgido de la reinterpretación del mundo clásico, impregna, de repente, todas las actividades artísticas. Se inicia así un ciclo que habrá de durar más de tres siglos, en los que se suceden como fases diferenciadas, el clasicismo, el manierismo y el barroco. Pero, a pesar de las intensas crisis y las profundas mutaciones que vive la cultura occidental a lo largo de esos trescientos años, sobrevive el entramado básico de aquel lenguaje inaugural que tomó cuerpo en el primer periodo renacentista, aunque sometido a toda clase de declinaciones y transgresiones, hasta llegar a su completo agotamiento.

Arne Jacobsen, *Edificio industrial Carl Christensen*, Ålborg, 1956.



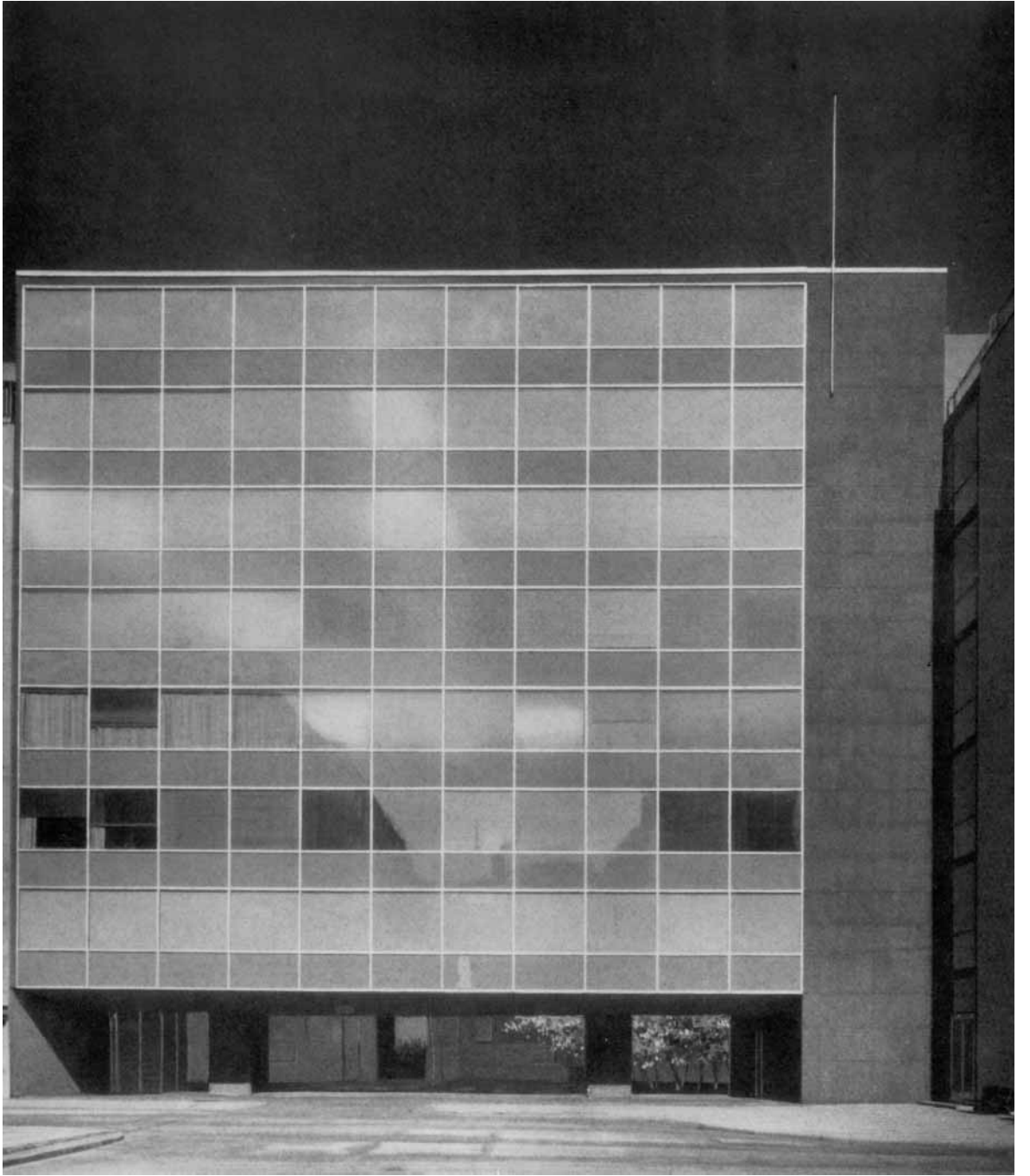
26 Lo mismo sucede durante las primeras décadas del siglo XX, en que los movimientos de vanguardia, prendiendo como un reguero de pólvora, desencadenan el avance del frente cultural de la modernidad e inauguran un ciclo que, aún habiendo experimentado ya diversas inflexiones y atravesado por múltiples crisis, difícilmente puede darse todavía por cerrado. La ingente tarea de sentar las bases del lenguaje artístico de la modernidad se realiza en un tiempo brevísimo. A partir de ese momento, algunos de los protagonistas de la propia vanguardia orientan su búsqueda hacia el objetivo de profundizar en la exploración y el conocimiento de los nuevos territorios conquistados.

Sin embargo, hoy son muchos todavía los que se obstinan en prolongar de manera imparable la cadena de la innovación, imponiéndose como tarea prioritaria la creación de un nuevo lenguaje, sin darse cuenta de que ésta es una empresa que supera con creces el ámbito de la decisión individual, por importante que sea el artista que pretenda llevarla a cabo.

Como dijo Mies van der Rohe con socarronería, "la arquitectura no puede inventarse cada lunes por la mañana". Por ello, una de las primeras y más significativas líneas divisorias que hoy pueden trazarse en el territorio del arte es la que separa a quienes centran su atención y sus esfuerzos en el problema del lenguaje de quienes, por el contrario, tienden a situar ese problema entre paréntesis, afrontándolo sin ansiedad ni crispación.

Para los primeros, la obra debe surgir como expresión de la personalidad individual y manifestarse a través de formas necesariamente innovadoras, inconfundibles, "impactantes". Para los segundos, en cambio, colocar en primer término la cuestión del lenguaje equivale a desviarse de los verdaderos objetivos. Estos últimos no tratan de utilizar la obra como expresión de sus emociones o como vehículo de sus fantasías, sino de hacer que la obra sea capaz de revelar dimensiones o aspectos de la realidad que nos conciernen a todos.

En ese caso, se impone una estrategia que podríamos denominar *eclipse del lenguaje*, consistente en interponer un filtro o veladura que evite que el lenguaje nos deslumbrase impidiéndonos ver otras luces; en producir un enfriamiento de la forma que amortigüe la tendencia del lenguaje a extralimitarse y a excederse. Pero al quedar sometido a ese riguroso autocontrol, el lenguaje no se anula ni se diluye. Está eclipsado, no apagado; y su luz nos llega, entonces, de un modo indirecto, reflejado. De este modo, las cosas se perfilan y adquieren relieve, aparecen matices imprevistos y se acentúa la profundidad de la visión. Entonces, el lenguaje no nos atrapa como una tela de araña, dejándonos cautivos e inermes, sino que se hace terso y transparente, se convierte en algo transitivo que nos franquea el paso hacia lo que está más allá del lenguaje.



5 OZU O LAS HUELLAS DE LO AUSENTE

28 El 12 de diciembre de 1963, fecha de su sexagésimo aniversario, moría el cineasta japonés Yasujiro Ozu. El festival de cine de Berlín de aquel mismo año había dado a conocer, por primera vez en Europa, algunos de sus films, dedicándole una retrospectiva que impresionó a los críticos occidentales. La cultura *engagé* descubría, de repente, que un hombre situado fuera de los circuitos propagandísticos, y empleando como único bagaje las herramientas propias de su oficio, había ido construyendo, sin alardes y con absoluta discreción, una obra cinematográfica dotada de una enorme solidez.

El cine de Ozu aparece como la expresión íntima y contenida de los desgarros experimentados por la sociedad japonesa en el traumático proceso de cambio del último siglo. Ozu observa y analiza la densa trama de relaciones que tejen entre sí un reducido grupo de personas y las registra con actitud impassible. Nunca habla en nombre propio ni hace juicios de valor. Los personajes son mostrados por lo que hacen o dicen, pero se deja al espectador la tarea de deducir sus intenciones o sentimientos y de adoptar, en consecuencia, una posición con respecto a ellas.

Ozu se sirve de un limitadísimo registro de temas y elementos formales. Sus historias y personajes son siempre los mismos: son historias domésticas, centradas en la estructura tradicional de la familia japonesa y en la detección de los síntomas de su progresiva descomposición. El estilo de Ozu es de una parquedad extrema. A partir de la segunda

postguerra rueda, casi siempre, con la cámara fija y con un ángulo de visión que corresponde al de una persona sentada en un *tatami*. Raramente la cámara efectúa movimientos panorámicos o se desplaza en *travelling*. El objetivo se dispone a unos noventa centímetros del suelo, en una posición mucho más baja que la dictada por las convenciones cinematográficas. (Son legendarias las contorsiones que esta posición exigía al operador de sus films para controlar las tomas durante el rodaje). Tampoco hay encadenados o fundidos en negro, ni cualquier otro signo evidente de puntuación. Nunca se recurre al empleo del *flash back*.

En ocasiones se ha comparado la obra de Ozu con la del pintor Giorgio Morandi "que pasó su vida entera trabajando con vasijas, vasos y botellas" (21). La extrema reducción de los motivos de su cine hacen pensar, también, en el trabajo del arquitecto Heinrich Tessenow, con quien Ozu comparte el aprecio por una concepción artesanal del arte y del mundo, así como la inclinación por un estilo pausado, desnudo y ritual.

En realidad, lo que acerca entre sí a artistas culturalmente tan distantes como Tessenow, Morandi y Ozu es, ante todo, su condición solitaria y apartada, su estar al margen de las modas y las corrientes dominantes, su insistencia en repetir una y otra vez los mismos elementos, haciendo crecer su obra no tanto en extensión cuanto en profundidad. En todos ellos, tras unas formas que pueden parecer inocuas, se esconde una mirada perturbadora y corrosiva. La actitud

Yasuhiro Ozu durante el rodaje de *Ochazuke no Aji*, 1952.



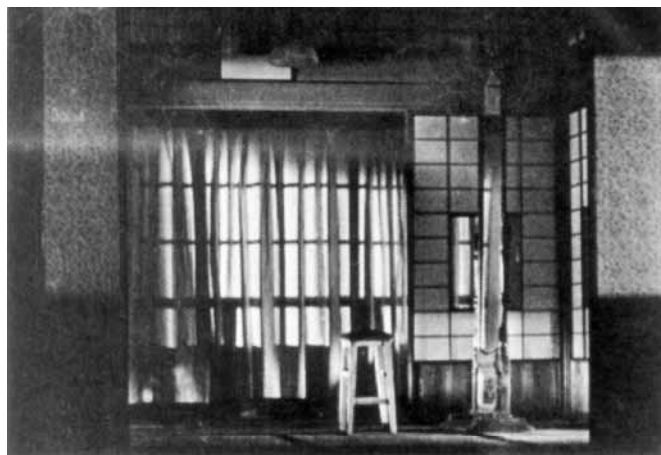
30 despojada de Ozu, su radical inactualidad, da como resultado un cine terso, palpitante, que alcanza una absoluta serenidad y transparencia. Viene a la mente la frase que Paul Valéry escribió en una carta dirigida a F. Brunot: "Hace falta más espíritu para prescindir de una palabra que para emplearla" (22).

Hay un rasgo peculiar, característico del cine de Ozu, que algunos han considerado la clave de su poética. Se trata de los célebres *planos vacíos* (o *pillow-shots* según la denominación de Noël Burch) en los que aparecen visiones estáticas de objetos inanimados, a modo de naturalezas muertas, o bien imágenes de interiores vacíos, en las que se subraya la ausencia total de personajes, la completa vaciedad del escenario. Estos insertos en el flujo narrativo pueden parecer, a simple vista, puras composiciones visuales, meros hiatos o tiempos muertos para pausar la acción dramática. Pero, si los miramos con atención, nos damos cuenta de que actúan como receptáculos de los sentimientos que el film suscita en nosotros.

Donald Richie, en su importante estudio sobre Ozu, se refiere al papel de estos planos vacíos y analiza el ejemplo de la famosa secuencia de *Banshum* (*El fin de la primavera*), de 1949, en la que Ozu interrumpe en dos ocasiones la acción dramática insertando la imagen de un jarrón envuelto en la penumbra. "El jarrón funciona como un pivote. No significa nada [...]. Lo miramos mientras que los sentimientos

de la chica se transforman". Y citando a Paul Schrader, añade: "el jarrón es un *stase*, una forma capaz de recibir la emoción profunda, contradictoria, y de transformarla en expresión de unidad, de permanencia, de transcendencia" (23). A través de los *planos vacíos*, Ozu crea entre el espectador y el relato un nexo ajeno a la dramaturgia, un elemento neutro en apariencia, capaz de provocar, a la vez, distancia e intimidad. Con este procedimiento elíptico, se evocan situaciones o aspectos que no se muestran explícitamente, o se subraya la importancia de lo que no se dice, de lo que no acontece. De este modo se revelan las *huellas de lo ausente*. Lo curioso es que el cine de Ozu pretende estar ceñido a la crónica de lo cotidiano, ateniéndose estrictamente a los aspectos inmanentes de la realidad, a lo que podríamos denominar la prosa del mundo. Un film como *Tokyo monogatari* (Cuento de Tokio) de 1953, es, en buena medida, un documental; está repleto de anotaciones sobre el Japón de la inmediata posguerra, sobre las condiciones de vida de las clases medias en los suburbios de Tokio, etc. En este sentido, podría hablarse, sin exageración, de cine neo-realista. Pero, por otra parte, es evidente que éste no es su verdadero objetivo. Lo que Ozu trata de captar es el sutil desplazamiento interior de sus personajes, por el cual, de un modo casi imperceptible, un mundo sólido en apariencia se desploma mientras que otro, aún incierto, emerge de las ruinas de aquél. El inventario de lo cotidiano se convierte, entonces, en una invocación espiritual.

Yasuhiro Ozu, planos vacíos de la secuencia final de *Samma no Aji*, 1962.



32 Se ha hablado con frecuencia de la influencia de la cultura zen en la estética de Ozu. Santos Zunzunegui, en una arriesgada pero atrayente analogía, ha comparado el valor de los *planos vacíos* en los films de Ozu con el papel de las rocas que, en los jardines zen, se disponen como verdaderas figuras sobre el fondo de arena rastrillada (24). Los planos inanimados que Ozu introduce en sus films no tendrían valor en sí mismos, tal como ocurre con las rocas depositadas en el jardín, sino que lograrían adquirirlo gracias al modo en que están colocados y a sus relaciones con los demás elementos en juego. Visto en esta clave, el cine de Ozu, como todo el arte moderno, resulta ser básicamente relacional: lo que importa en él no son tanto los elementos cuanto las relaciones que se crean entre ellos y el campo de fuerzas y tensiones que esto provoca. Por otra parte, no cabe duda de que los *planos vacíos* son, ante todo, objetos de contemplación, núcleos abstractos en los que se anudan en silencio muchas de las cosas que en el film permanecen en el terreno de lo alusivo y lo implícito. Como ha observado Octavio Paz, "Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio también es lenguaje para nosotros" (25).

Algunas de las principales secuencias del cine de Ozu

transcurren en un denso silencio que, sin embargo, está cargado de ideas y emociones que no llegan a ser formuladas abiertamente. En la secuencia final de *Tokyo monogatari*, la visión simultánea del padre que, en una resignada soledad, permanece sentado en la terraza de la vieja casa familiar, la hija que trabaja como maestra en la escuela del pueblo, y la nuera que se aleja en el tren de regreso a la gran ciudad, forman una figura triangular que encierra un espacio silencioso y estático en el que el movimiento del tren introduce la dimensión temporal y con ella la dolorosa conciencia de que todo transcurre hacia el final de un modo irreversible.

La imagen del tren como metáfora del paso del tiempo reaparece en la última secuencia de *Soshun (El comienzo de la primavera)*, 1956, en que los esposos, provisionalmente reconciliados, contemplan el lento discurrir del tren por el inhóspito paisaje fabril de la lejana ciudad a la que han debido desplazarse. Ambos están de pie y en silencio, juntos pero solos, envueltos en un halo de desamparo no exento de ternura, mientras que en el exterior, como un latido acompasado, el tren (el tiempo) pasa. Así se van ahondando las huellas de lo ausente.

Hace algunos años Wim Wenders emprendió un viaje a Japón con la intención de anotar, en un diario filmado (*Tokyo Ga*), todos aquellos rastros del cine y de la personalidad de Ozu que, a través de su visita, le fuese posible

Yoko Tsukasa y Setsuko Hara en el film de Ozu *El otoño de la familia Kohayagawa*, 1961.



34 rescatar. Aunque no queda claro hasta qué punto Wenders es consciente de ello, lo cierto es que el botín con que regresó de esa experiencia era bastante magro: bien poco de lo que Wenders describe y anota parece tener algo que ver con Ozu. Da la impresión de que el Japón del que Ozu nos hablaba se haya evaporado.

El silencio de Ozu cobra, de este modo, un relieve inusitado: se hace sonoro, elocuente. Comprendemos entonces que tal vez la tarea de ciertos artistas no es tanto la de hacernos partícipes de las nuevas realidades, sino la de permitirnos contemplar esa parte del mundo que está en trance de desvanecerse. Con su mirada concentrada en los objetos y los rostros, Ozu parece invitarnos a reconocer la realidad en lo que ésta tiene de más frágil, a percibir aquellos rasgos que tienden a borrarse pero que aún podemos retener, momentos antes de que se hundan en la no existencia. Por ello a Ozu sólo le interesa la eternidad del instante. Todo su esfuerzo se concentra en apresar el instante, fijándolo en imágenes en las que se perciba el fluir del tiempo. Para captar esa realidad tan vulnerable se necesitan herramientas de precisión. Y ello requiere poner en pie una técnica que esté libre de toda veleidad personal.

Ozu guarda silencio para hacer hablar a las cosas, mantiene la inmovilidad para mostrarnos la más leve palpitación del mundo. En vez de interponerse entre nosotros y la obra, tratando de exhibir su habilidad o virtuosismo, quiere pasar de incógnito y difuminar su presencia, para favorecer así la

claridad y la transparencia de nuestra mirada. Eso es, precisamente, lo que separa a los artistas que usan la obra para expresarse a sí mismos, de los que, en su obra, se olvidan de sí mismos y se convierten en servidores de la obra, en amanuenses del espíritu.

Yasuhiro Ozu, fotograma de *Tokyo Monogatari*, 1953.



6 LOS ESPEJISMOS DEL ZEITGEIST

36 La idea de que, a través del conocimiento histórico, podemos llegar a adquirir una comprensión científica de la sociedad humana, vista como totalidad unitaria dotada de sentido, tiene su punto de partida en la Ilustración y va fortaleciéndose a lo largo del siglo XIX. El historiador pasa, de este modo, a convertirse en un oráculo, en alguien capaz de desentrañar la trama de los acontecimientos logrando así la clave para dictaminar la dirección en que avanza la historia y su inexorable línea de progreso.

Esta concepción de la historia se convierte en teoría estética en la filosofía de Hegel. De ahí deriva la influyente noción de *zeitgeist* (espíritu de la época), según la cual la obra artística no puede ser otra cosa que la expresión o el reflejo de la estructura general de la época histórica en que está inserta.

En palabras de E. H. Gombrich, "Hegel legó al historiador precisamente esa tarea: encontrar en todo detalle de la realidad el principio general en él subyacente"(26).

Al postular que todo arte verdadero es la manifestación inmediata del espíritu de la época que lo produce, el concepto de *zeitgeist* introduce una marcada componente determinista y sugiere la existencia de un protagonista colectivo, de un sujeto abstracto universal, que ejerce el papel de guía en el devenir del arte. La cuestión es entonces ¿quién dicta el *zeitgeist*? ¿Quién determina el espíritu de la época? ¿Es el historiador o el crítico (o, en nuestro tiempo, incluso el promotor cultural), quien tiene la misión de definir la ortodoxia del quehacer artístico, estableciendo

un campo acotado del que no cabe salirse sin riesgo de extravío o sin amenaza de destierro? ¿O bien, por el contrario, es éste un atributo que nadie puede arrebatarse al artífice que es, en definitiva, quien al explorar los límites del mundo conocido se encuentra en condiciones de ensancharlos?

Y aún otra pregunta: ¿qué razones autorizan a considerar el *zeitgeist* como algo unívoco y monolítico, en vez de admitir la coexistencia de espíritus plurales y aún heterogéneos? ¿Por qué se consagra un sólo punto de vista como el único capaz de representar a la época, condenando al ostracismo a los que se sitúan fuera de él?

No son pocos los artistas que, durante los dos últimos siglos, han sentido en propia carne la presión y el menosprecio de quienes, de un modo doctrinario, patrocinaban la adhesión al dictado de un espíritu de la época definido de un modo apriorístico, viendo tildada su obra de "reaccionaria" por no ajustarse a las exigencias que, supuestamente, su época demandaba.

Valga por todos el caso, extraordinariamente revelador, de Johannes Brahms. Nacido en 1833, dos años después de la muerte de Hegel, siempre recayó sobre él la sospecha de componer una música históricamente superada, incapaz de sintonizar con los nuevos tiempos, representados por la escuela de la "nueva Alemania" encabezada por Richard Wagner. En efecto, mientras que Listz, Bruckner o el propio

Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1950.



38 Wagner desarrollan un arte musical identificado con la novedad y el progreso, a Brahms se le consideraba poco más que el guardián de las viejas tradiciones musicales. Algunos no vieron en él más que a un secuaz de Beethoven, cuando Brahms, en realidad, fue devoto de muchos pero no fue seguidor de nadie.

Como dice Karl Geiringer en su hermoso libro sobre el maestro de Hamburgo, "los hilos que enlazan las composiciones de Brahms con la música del pasado alcanzan no sólo hasta el periodo clásico sino que llegan mucho más atrás" hasta abarcar las piezas en forma de canon de los compositores flamencos, los modos medievales o el estilo de Palestrina (27).

Hubieron de pasar algunas décadas para que se comprendiera plenamente el significado de la mirada retrospectiva de Brahms hacia las obras de los maestros del barroco y los polifonistas del siglo XVI. Sólo tras las aportaciones de Schönberg y otros músicos coetáneos se llegó a comprender que el propósito que animaba a Brahms, al tender un puente hacia Bach y hacia la música antigua, contenía una profunda intuición que habría de allanar el camino a ciertas búsquedas de la música del siglo XX dirigidas a superar el estancamiento del periodo post-romántico o, como diría Kundera, a revalorizar algunos principios de la música del primer medio tiempo.

Por fortuna, Brahms no se dejó nunca influir por los que,

apoyándose en la supuesta legitimidad del *zeitgeist*, consideraban reaccionaria su concepción musical. Con el paso del tiempo se fueron ahondando las diferencias entre su trabajo y el de los que lo consideraban un adversario. Hacia el final de su vida, mientras la obra de alguno de sus contemporáneos se desgañita en esplendores tímbricos y en experimentos que rozan la desintegración formal, Brahms se esfuerza en construir una arquitectura musical cada vez más concentrada, precisa y transparente. En palabras de Geiringer, "había avanzado, a través de muchas etapas, desde el amplio trazo de la pintura al fresco, hasta la delicadeza de las miniaturas" (28).

Así, en el *Quinteto en Si menor* opus 115, Brahms, con una impresionante sobriedad, lleva a uno de sus puntos culminantes el arte de la variación, piedra angular de toda su obra, mediante una construcción que se cierra circularmente sobre su tema inicial. Y en las series de *intermezzi* para piano de los años 1892-93 (opus 117, 118 y 119), ofrece su melancólico testamento musical en el que la tensa emoción se filtra apenas a través de la concisión de los motivos y la sólida articulación de la forma.

Probablemente, la música de Berlioz o la de Liszt constituya una más fiel expresión del espíritu de su época, pero, por ello mismo, se muestra más rígidamente anclada en ella, mientras que la de Brahms, tal vez por no ser tan directo reflejo de las pulsiones de un momento, parece flotar en el tiempo: la vemos dialogar con el pasado y el futuro,

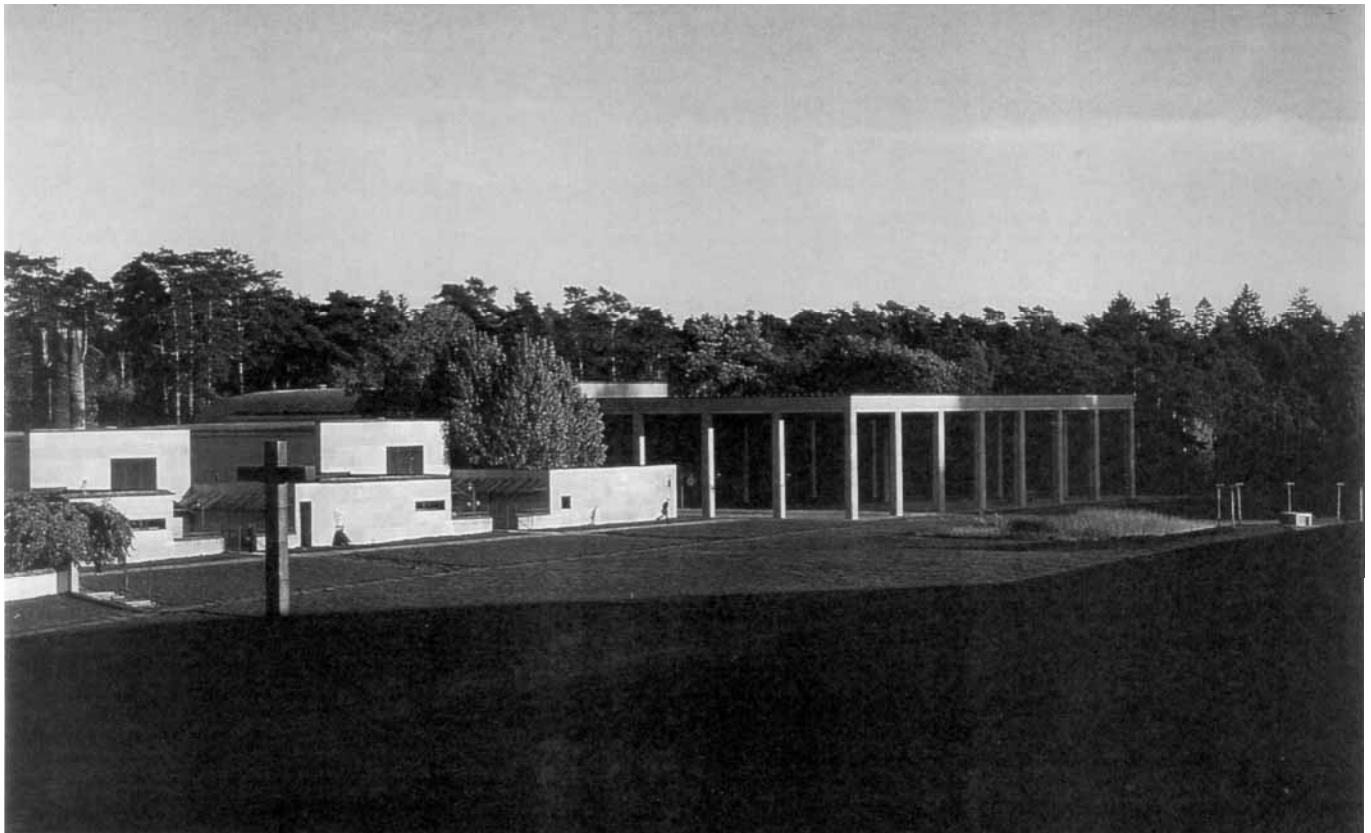
Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1962.



40 desbordando con extraña vitalidad los límites de su estricto marco cronológico.

Hay artistas que extraen su energía del roce y del contacto con un *zeitgeist* que cultivan y ayudan a moldear pero al que, al mismo tiempo, rinden vasallaje; otros, en cambio, interpretan su época y, a la vez, tratan de trascenderla. Ninguna de estas dos actitudes es desdeñable. Al fin y al cabo, ¿quién representa mejor la segunda mitad del siglo XIX: Brahms o Wagner? ¿No son acaso ambas figuras superpuestas, en su antagonismo y tensa dialéctica, las que nos dan la clave de la cultura de su época? El *zeitgeist* exhibe, así, su rostro complejo y multifacético y nos permite superar ese frecuente error que consiste en confundir el espíritu de la época con la tendencia artística hegemónica de la época.

Erik Gunnar Asplund, *Crematorio del Cementerio del Bosque*, Estocolmo, 1935-1940



7 ROTHKO Y EL CARÁCTER SACRAMENTAL DEL ARTE

42 Solemos identificar la pintura de Mark Rothko con los cuadros abstractos que, de un modo infatigable, realizó desde 1949 en adelante, y que corresponden a su madurez artística, a una manera propia de concebir la pintura que, una vez adquirida, ya no modificaría durante el resto de su vida. Son cuadros de amplio formato, inmersos en campos cromáticos que crean un efecto de infinitud, en los que flotan y palpitan formas vagamente rectangulares, casi siempre apaisadas, cuya tendencia expansiva pone en tensión los bordes del encuadre; formas ingravidas, de contornos indecisos, dispuestas según una estricta simetría de eje vertical, las cuales se adueñan del cuadro y operan en él como personajes de un rito solemne e indescifrable.

Pero no hay que olvidar que Rothko llega a la abstracción tras una compleja vicisitud y no sin rozamientos. En cierto sentido, se diría que Rothko no elige su lenguaje pictórico con un acto estrictamente volitivo, sino que más bien la abstracción le sobreviene como un destino, como algo ineludible y no buscado.

Pocas veces una investigación pictórica transmite el mismo grado de objetividad, de incontestable determinación, que en esa breve e impresionante serie de telas que conducen de las *Untitled (Multiiform)* fechadas en 1948, a las que, ya en 1949, aparecen catalogadas con el nombre de los colores que las componen: *Magenta, Black, Green on Orange*, o bien, *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red*. La mano del artista parece estar guiada por

una fuerza que le trasciende y para la que él actúa como un *medium*.

Nada horrorizaba más a Rothko que la sospecha de que su pintura pudiera ser tomada como un ejercicio decorativo, como un "entretenimiento" basado en el uso habilidoso del color. Por ello jamás se cansó de advertir que su obra reflejaba un contenido que iba más allá del ámbito puro-formal, un contenido que alude al mundo de la mitología y al escenario natural en que ésta se desenvuelve: la tragedia. De ahí su rechazo a ser considerado un colorista y su insistencia en recalcar la dimensión trascendente de su obra.

La gama cromática que emplea es de variado registro. A veces los colores son crudos y vibrantes; a veces, apagados y lúgubres. Pero, huyendo de las combinaciones amables, las relaciones entre ellos son siempre ásperas, incluso abruptas. El color, para Rothko, no es nunca un fin en sí mismo, sino tan sólo un instrumento para conmover la conciencia del espectador.

Lo verdaderamente difícil y arriesgado es proponerse ese objetivo partiendo de una autolimitación tan rigurosa de los propios recursos. En efecto, tanto en la composición como en el contraste o la textura, Rothko no se concede la más leve ventaja, ni se permite el menor ingrediente de espectacularidad. Tal vez por ello, le preocupaba que el silencio con que pretendía envolver sus obras, en vez de ser un silencio elocuente y transitivo, fuese un silencio opaco, cerrado sobre sí mismo.

Mark Rothko en la Betty Parsons Gallerie, Nueva York, 1949.



44 Esto significa que Rothko concibe la pintura como un arte de ideas y que, por tanto, aspira a que la resonancia de esas ideas llegue de un modo nítido al espectador. Pero ¿qué clase de ideas introducía Rothko en el alambique de su pintura? Sobre esta cuestión existen muchas controversias. A menudo se atribuye a sus temas una componente explícitamente religiosa. Episodios como el de su decisiva aportación a la capilla construida en Houston, por expreso deseo de Dominique y John de Menil, tienden a reforzar esta suposición. Sin embargo, Rothko siempre se definió a sí mismo como un materialista.

Tal vez quien más cerca haya estado de resolver esa paradoja sea ese pintor que, según el relato de Dore Ashton, al contemplar una exposición póstuma de Rothko, dijo, parafraseando a Malraux, que aquellas obras, aún no siendo religiosas, eran exactamente *lo opuesto a lo profano*. Lo que equivale a decir que se sitúan en el ámbito de lo sagrado (29).

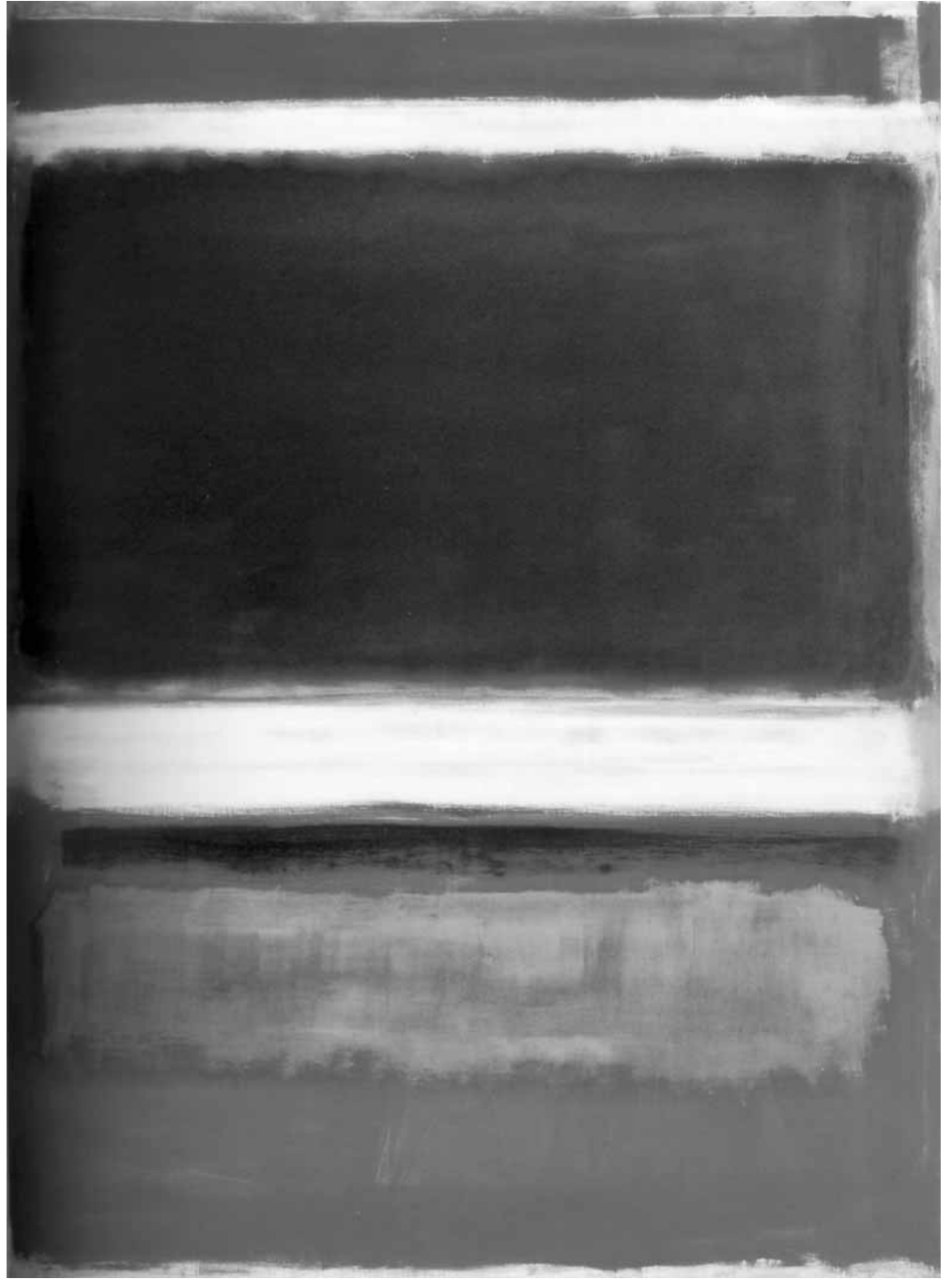
Una de las claves de esta cuestión viene dada por el papel fundador que Rothko atribuye al *mito* en la elaboración de su pintura. Los mitos son arcaicos y primordiales, pero, en su constante reactualización, expresan la idea de continuidad y de recurrencia. Aluden al sustrato común, a lo arquetípico, a todo aquello que, más allá de la mera subjetividad, puede convertirse en vínculo o lugar de encuentro para una cultura.

Según Mircea Eliade, los mitos son la expresión del tiempo

circular, del eterno retorno, que rompe la linealidad y la homogeneidad del tiempo cronológico y profano, y por tanto, constituyen una manifestación de lo *sagrado* (30). Del mismo modo, la voluntad, siempre presente en Rothko, de no ceñir su pintura a la estricta superficie de la tela sino de producir un espacio en el que el espectador se viera inmerso, apunta también a una ruptura de la homogeneidad y neutralidad del espacio profano. Tanto en la dimensión espacial como en la temporal, la pintura de Rothko posee, pues, las características que Mircea Eliade señala como específicas de una concepción sagrada del mundo.

A la pregunta de por qué pintaba en telas de formato tan grande, Rothko respondía que para lograr la intimidad, el cuerpo a cuerpo que no conseguía provocar con el pequeño formato. Dicho de otro modo: para que el espectador pudiese zambullirse en el cuadro y éste no fuese ya un acontecimiento externo e inocuo, sino una experiencia que le superase y en la que tuviera que sentirse, inevitablemente, implicado.

En la médula de la obra de Rothko, así como en la de otros artistas contemporáneos, parece anidar la idea de que al arte le corresponde, en nuestro tiempo, la misión de definir las bases de aquella comprensión ritual de la realidad que, en la cultura tradicional, proviene de los comportamientos religiosos. La obra de arte adquiere, así, un *valor sacramental*: es, literalmente, un sacramento, una comunión con



46 lo sagrado (31). De nuevo, el trabajo del artista aparece situado en un territorio cercano al del místico. Pero, como la obra de Rothko acredita, la voluntad de trascendencia que puede encerrar una obra de arte, surge de la manipulación de elementos que pertenecen de lleno a la experiencia humana.

Irving Sandler, refiriéndose a los procedimientos empleados por Rothko para provocar esa apertura metafísica, habla de "la ilusión atmosférica creada por la delgada capa de color" o del desdibujado contorno de las formas "que las hace planear fuera de la tela englobando al espectador en su halo luminoso". Y añade: "Sus telas son suficientemente proteiformes como para invitar al espectador a completar su mensaje trágico: su monólogo se trasmuta en diálogo. Sus abstracciones se convierten en una especie de escena en la que el espectador pasa a ser un actor de su yo solitario" (32).

Para Rothko, el cuadro no es algo inanimado, algo que permanece inalterado por encima del tiempo y de las circunstancias, sino que, en cierto modo, es como un ser vivo que sale al encuentro de otros seres y cuyo destino depende de las relaciones que sea capaz de establecer con ellos. "Un cuadro, dice, vive por compañerismo y se expande y aviva a los ojos del observador sensible. Muere por la misma razón. Es, por tanto, un acto peligroso e insensible el exponerlo al mundo. ¡Cuán frecuentemente ha de estar expuesto a las miradas de los vulgares y a la crueldad de

los impotentes que desean hacer extensiva su aflicción al universo!" (33).

La exploración sistemática del concepto de pintura *color-field* emparenta directamente la obra de Rothko con la de otros pintores coetáneos tales como Clyfford Still o Barnett Newman. Pero mientras estos presentan sus campos cromáticos como fragmentos aleatorios de un universo más amplio, Rothko trata de que sus obras se perciban como un todo en el que la presencia de un orden evanescente aunque reconocible y el tenso reposo de las formas hacen que la mirada, en vez de discurrir por el cuadro siguiendo su propio dinamismo, tienda a clavarse en él, propiciando así una actitud contemplativa.

Los encargos de series pictóricas pensadas para ocupar de manera permanente un espacio arquitectónico parecen interesar especialmente a Rothko. Cuando lleva a cabo esa clase de trabajos, recrea en su estudio el escenario previsto: construye un modelo a tamaño natural de la arquitectura en que su obra debe instalarse. En esas ocasiones, Rothko se sumerge en el mundo de luces y colores que él mismo ha creado y permanece largo tiempo entregado a él, en estado de estática contemplación.

En los últimos años, la pintura de Rothko se carga de tensión y a menudo suscita una declarada reflexión sobre la muerte. En la hermosa serie de cuadros de los primeros años sesenta, tales como *No. 14* (1960) o *No. 1* (1962),



48 una gama de rojos ígneos dotados de un extraño poder de fascinación aparecen como rescoldos de una invisible actividad volcánica que, tras su enfriamiento, dará paso a una atmósfera nocturna y abismal, cargada de trágicos acentos. Es entonces, a partir de 1963, cuando Rothko pinta las series grises y marrones; "telas compuestas por dos rectángulos, negro arriba, gris o marrón abajo, encuadrados por una fina franja. Son telas severas, tranquilas, remotas, sombrías" (34). Estas obras parecen responder a la estrategia que Félix de Azúa atribuye al arte a propósito del carácter efímero de la condición humana, "la cual consiste en penetrar en el misterio sin llegar a dominarlo, haciendo uso de la energía que genera la muerte, para instalarse en su interior y conocerla desde dentro" (35).



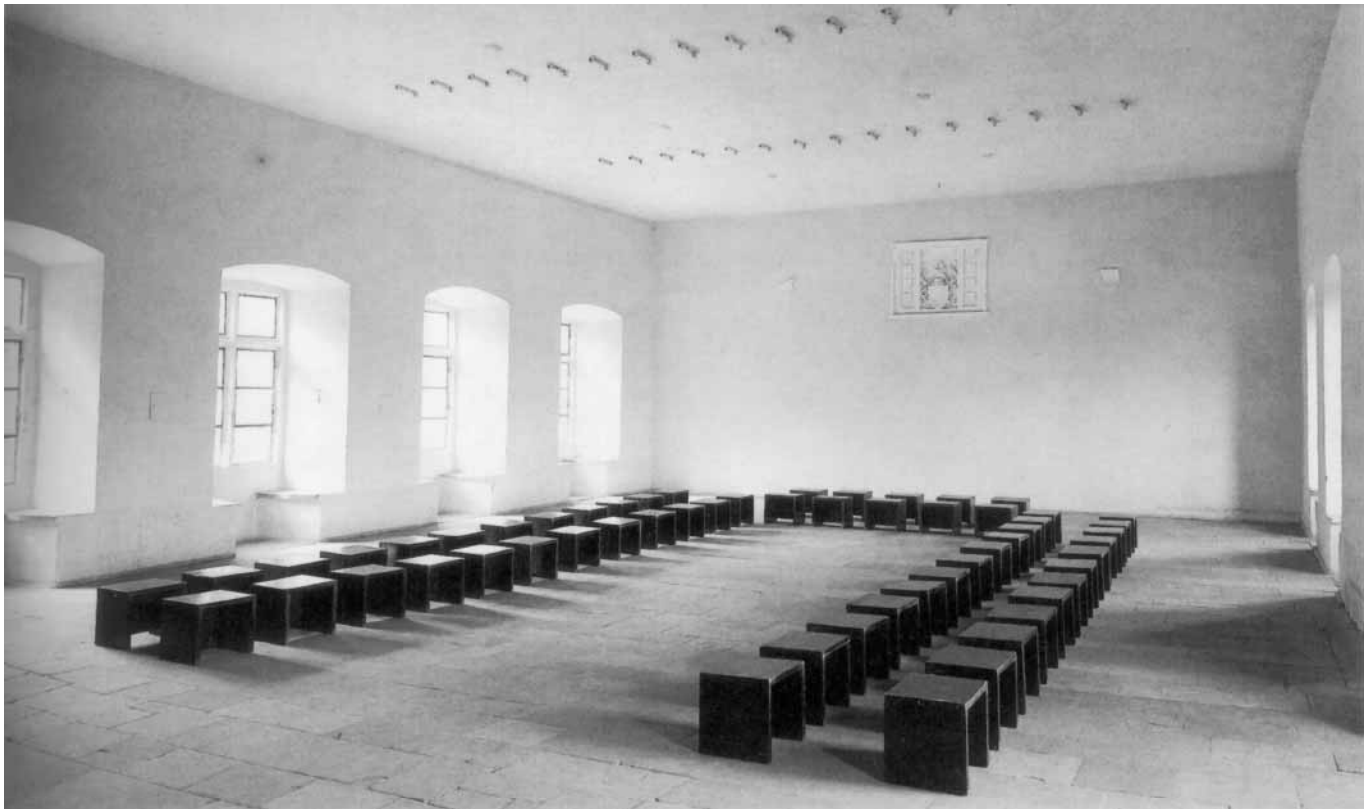
8 LENGUAJE Y SILENCIO

50 La mayor parte de los ensayos que George Steiner recopiló en su libro *Lenguaje y silencio* fueron escritos en los años sesenta; así ocurre, por ejemplo, con los dos a los que seguidamente prestaremos especial atención: *El abandono de la palabra*, de 1961, y *El silencio y el poeta*, de 1965. En ellos, el autor afronta una investigación pionera sobre el lenguaje que le conducirá a explorar sus límites, esos territorios colindantes al propio lenguaje en los que se manifiestan otras "modalidades de afirmación -la luz, la música, el silencio- que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo" (36). Steiner indaga en las diversas acepciones que el término silencio puede llegar a adquirir al ponerse en relación con el lenguaje. Y muestra cuán divergentes entre sí pueden ser esas acepciones. Una de ellas, la que Steiner estudia con más detenimiento, es el silencio entendido como abdicación, casi podría decirse como autoinmolación. "Aquí la palabra limita no con el esplendor o con la música, sino con la noche" (37). Se hace mención en este punto a la singular experiencia de dos de los principales forjadores del espíritu moderno: Hölderlin y Rimbaud. En ambos casos las razones que les conducen al silencio resultan enigmáticas, pero no cabe duda de que "más allá de los poemas, casi más vigoroso que éstos, está el hecho de la propia renuncia, del silencio elegido" (38). Esta "elección del silencio por quienes mejor pueden hablar" es, para Steiner, un fenómeno históricamente reciente, del

cual Hölderlin y Rimbaud serían tan sólo los precursores, pero cuyos síntomas han alcanzado cada vez a un mayor número de personas a medida que avanzaba el presente siglo. Steiner apunta algunas de las posibles causas: la disolución de los valores de la sociedad burguesa, la agresiva prepotencia del desarrollo tecnológico, la inhumanidad de la vicisitud política del siglo XX. Y resume la situación con una frase: "El silencio es una alternativa. Cuando en la polis las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito" (39). En esas condiciones la corrupción alcanza incluso al mismo lenguaje y, para el poeta, es cada vez más fuerte la tentación del silencio.

Otra acepción del silencio, que Steiner explora de un modo incisivo, es la que se refiere a la emergencia de zonas cada vez más extensas de la realidad que no se fundamentan en el lenguaje verbal, en especial las que surgen del desarrollo científico ligado al campo de las matemáticas. A medida que las matemáticas van conquistando terreno, las pautas de comprensión de la realidad se vuelven cada vez menos reductibles a las del lenguaje común. "Entre el símbolo matemático y la palabra, los puentes se van volviendo cada vez más tenues hasta que se desmoronan" (40). De este modo surge el fenómeno que se ha denominado de *las dos culturas*. "El abismo entre los códigos verbal y matemático se abre cada día más. A ambas orillas hay hombres que, para los otros, son analfabetos. Es tan grande el

Rudolf Schwarz, *Sala de los caballeros del Castillo de Rothenfels*, 1928.



52 analfabetismo consistente en desconocer los conceptos básicos del cálculo o de la geometría esférica como el de ignorar la gramática. O para emplear el famoso ejemplo de Snow: un hombre que no ha leído a Shakespeare es inculto; *pero no más inculto* que el que desconoce la segunda ley de la termodinámica. Ambos están ciegos frente a mundos equiparables" (41).

Steiner constata, así, la retracción o encogimiento de esa región del mundo que puede describirse y comprenderse a través de la palabra. Y, paralelamente, descubre la dificultad cada vez mayor que el lenguaje experimenta para decir algo significativo de objetos artísticos tales como un cuadro de Jackson Pollock o una composición de Stockhausen. El silencio, visto en esa clave, es como un velo de niebla que amenaza con invadir lentamente el ámbito de la cultura hasta hacerlo invisible y, en definitiva, impracticable.

Hasta aquí, las acepciones del silencio que resultan del análisis de Steiner tienen una marcada componente negativa: o bien el silencio constituye una renuncia y una mutilación que surge como expresión de rechazo frente a las atrocidades cometidas por el hombre, o bien, implica el reconocimiento de que el mundo de las palabras está en franca regresión y cada vez es más difícil traducir la realidad a un lenguaje verbal.

Pero hay una tercera acepción del silencio que Steiner entrevé, aunque deja apenas esbozada, en que la cuestión se plantea con una óptica radicalmente distinta, ya que en

ella el silencio no es visto como algo meramente residual e improductivo sino más bien como una categoría que posee propiedades específicas, como un principio activo y creativo, y por lo tanto, poético. Con profunda intuición, Steiner sitúa esa forma de silencio en el terreno de la metafísica. En las tradiciones orientales del budismo y del taoísmo "se contempla el alma como si ascendiera desde las toscas trabas de lo material [...] hacia un silencio cada vez más profundo. El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquél que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje" (42).

Esa trascendencia del lenguaje hacia el silencio se da también en la tradición occidental. Baste pensar en la poesía de San Juan de la Cruz. José Angel Valente ha mostrado el profundo vínculo que liga la palabra poética con la experiencia mística "cuyo contenido último es el vacío en cuanto negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptibilidad o de disponibilidad absolutas" (43). También la manifestación de lo poético "exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad" (44), o dicho de otro modo, la palabra poética, en tanto que palabra inicial, se sitúa en un estado anterior al significado, en una condición de máxima apertura y fluidez, de manera que "en ella, la significación sería, fundamentalmente, inminencia, ya que, por su naturaleza, esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir" (45). Desde esta perspectiva, el

Rudolf Schwarz, *Iglesia de Santa Ana*, Düren, 1951-1956.



54 lenguaje puede considerarse como el umbral del silencio. Así pues, la palabra del místico posee exactamente la misma raíz que la palabra poética en cuanto "decir de lo indecible que lleva la palabra a su tensión máxima" (46). Y esto vale tanto para el lenguaje poético como, por extensión, para cualquier lenguaje artístico. Jorge Luis Borges, con su proverbial exactitud, acertó a expresar esta idea de un modo insuperable: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético" (47).

El artista y el místico se mueven en un terreno fronterizo, en el umbral que separa el mundo que conocemos de aquel otro que se nos oculta y que nos es vedado. La diferencia básica entre ambos es que mientras el místico trata de abandonar el mundo conocido para instalarse en el ámbito de lo sobrenatural, el artista procura poner en relación ambos mundos, pero a través de la recreación de los materiales que la propia realidad le ofrece. El trabajo del artista se desarrolla, necesariamente, a este lado del umbral, aunque tiende a él como límite de un modo constante. Pero no le es dado atravesar ese umbral, ya que, como señala Steiner a propósito del desenlace de la novela *La muerte de Virgilio*, "lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida" (48).

Mies van der Rohe, *National Galerie*, Berlin, 1962-1967.



9 OTEIZA O LA CONSTRUCCIÓN DEL VACÍO

56 Jorge Oteiza, nacido en Orio (Guipúzcoa) el 21 de Octubre de 1908, dio por concluida su obra escultórica en 1959, cuando contaba 50 años de edad, es decir, muchísimo antes de que su energía vital, que por fortuna aún nos alumbraba, estuviese agotada. Con esta decisión, se incorporaba Oteiza al pequeño pero enormemente significativo grupo de artistas que, en la cultura moderna, han culminado su obra con un silencio que, aunque suele obedecer en cada caso a razones diversas, acaba siendo oído en todos ellos como una admonición, como un oscuro signo profético. Oteiza, cuyo trabajo se basa en lo que él mismo definió como "un propósito experimental", buscó siempre el silencio afanosamente a través de su obra y, una vez lo alcanzó en el grado extremo que pretendía, no tuvo ya nada más que añadirle, dando por cerrada su investigación escultórica y desplazando su interés hacia otros campos del conocimiento humano.

Durante los años cincuenta, su época de mayor efervescencia creativa, Oteiza investigó básicamente en tres direcciones: la desocupación del cilindro, del cubo y de la esfera. Esta investigación consiste en un proceso de vaciado, de desocupación espacial, que se corresponde con la creación de un *vacío activo*, definido como fuente de energía espiritual y física. La masa escultural se agujerea y adelgaza y mientras ésta tiende a atrofiarse, el vacío se va adueñando progresivamente de la pieza. El espacio exterior penetra dentro de los límites de la escultura y se confunde

con ella. El objetivo último es la conquista de un espacio desalojado, disponible, en el que estén impresas las huellas del laborioso proceso de sustracción y de eliminación.

El vacío generado por la escultura de Oteiza está transido de misterio, cargado de interrogaciones, y el espectador se dispone ante él con actitud expectante, tratando de arrancarle una respuesta que la escultura calla. Pero el silencio que de ella se desprende es absorbente, acogedor. El propio Oteiza dijo: "Yo busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto, que el hombre pueda ocupar espiritualmente" (49).

No resulta exagerado afirmar que, de un lado Jorge Oteiza, a través de la dimensión arquitectónica de su obra escultórica, y de otro lado Luis Barragán, mediante algunas de sus arquitecturas más próximas a la escultura, como las intervenciones en El Pedregal (1945-50) o en Las Arboledas (1958-61), anticipan muchas de las realizaciones de la escuela minimalista, y en cierta medida, las superan. De este modo, la arquitectura devuelve a las artes plásticas la deuda que con ellas había contraído en las primeras décadas del siglo XX.

Pero, llegados a este punto, se impone hacer un breve circunloquio para pagar un tributo que ninguna reflexión sobre la poética del silencio puede eludir: vamos a dedicar unos párrafos a la pieza musical "compuesta" por John Cage en 1952, titulada *4 minutos y 33 segundos*. Como es sabido, el título de la obra alude al tiempo durante el cual el

Jorge Oteiza fotografiado por Paco Ocaña en 1992, junto a la tumba de Itziar Carreño, su mujer.



58 intérprete debe permanecer estático y callado frente a su instrumento, dejando que el público, con sus movimientos y sus murmullos, cree el universo sonoro que la partitura en blanco renuncia a definir.

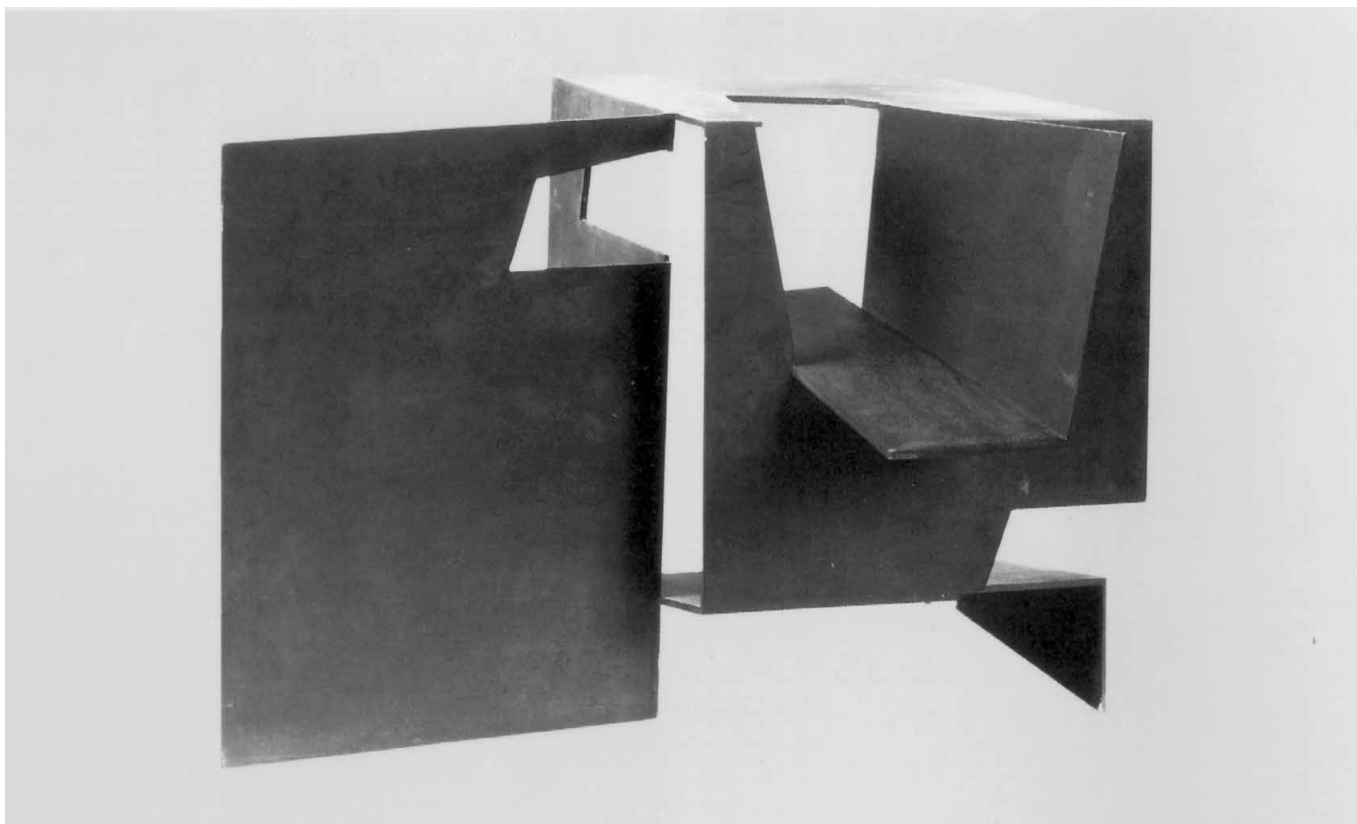
En una historia del arte contemporáneo basada en las ocurrencias ingeniosas, la pieza de John Cage tiene asegurado un sitio preferente. Aunque basta fijarse en su brevísima duración para advertir su vocación de obra menor. Si Cage fuese realmente un músico ambicioso la hubiese hecho durar, por ejemplo, "1 hora, 4 minutos y 33 segundos". De este modo, hubiese conseguido pasar de un silencio roto ocasionalmente por un golpe de tos o un susurro, a un rumor inquieto, hasta llegar, tal vez, a un griterío airado, e incluso hubiese podido incorporar la activa participación sonora del público, ya fuese con la indignada rotura de algún objeto o bien mediante la frenética persecución del intérprete intentando huir del escenario, lo cual hubiese dado una mayor complejidad a su partitura. Puestos a provocar ¿por qué quedarse a medias?

José Quetglas, en una interesante colección de textos que titula *Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno*, nos advierte, sin embargo, de que "hay dos respuestas rápidas y poco rentables frente a esta obra. La reducción a la provocación es la primera: Cage sólo trataba de sacudir al público con una experiencia inesperada. La reducción a la pasividad es la segunda: Cage sólo trataba de no hacer música..." (50). El verdadero

tema de la obra habría que encontrarlo, en realidad, tal como los escritos del propio Cage corroboran, en la demostración de que el silencio no existe, ya que siempre se está oyendo algo, por imperceptible que parezca y, en el límite, lo que se oye es el latido del propio pulso. O sea, que el público logra escuchar, a través de la obra de Cage, un breve segmento de los sonidos del mundo.

Pero si aceptamos que en esta pieza no hay pasividad ni voluntad de provocación, entonces hemos de reconocer que nos hallamos ante una propuesta de una banalidad desarmante. El silencio nunca es completo, así como tampoco existe el vacío en estado puro: ésta es la pobre conclusión que se nos ofrece. Conviene subrayar, aunque parecería innecesario, que no es el silencio literal, no es el silencio en tanto que fenómeno físico, lo que estamos analizando, sino más bien el silencio como tejido alveolar que se incrusta en los entresijos del lenguaje, elevándolo a un grado de polisemia insospechado. Como el propio Quetglas hace decir al personaje de un diálogo, "todo silencio va asociado a un no silencio, contra el que destaca, en el que se enmarca, al que se refiere, con el que se combina" y precisamente gracias a ese carácter relacional "a todo silencio se le puede reconocer algún sentido -su sentido" (51). Pero al no haber, en la pieza de Cage, ninguna relación, no puede, tampoco, haber silencio, ni puede haber sentido, e incluso cabe dudar de que haya obra. Nada más alejado del silencio de Oteiza que la mudez

Jorge Oteiza, *Homenaje a Mallarmé*, 1958.

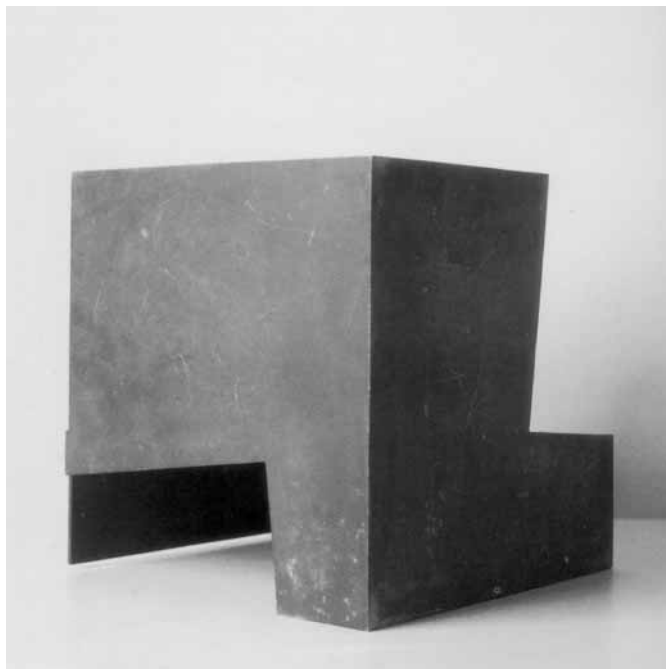
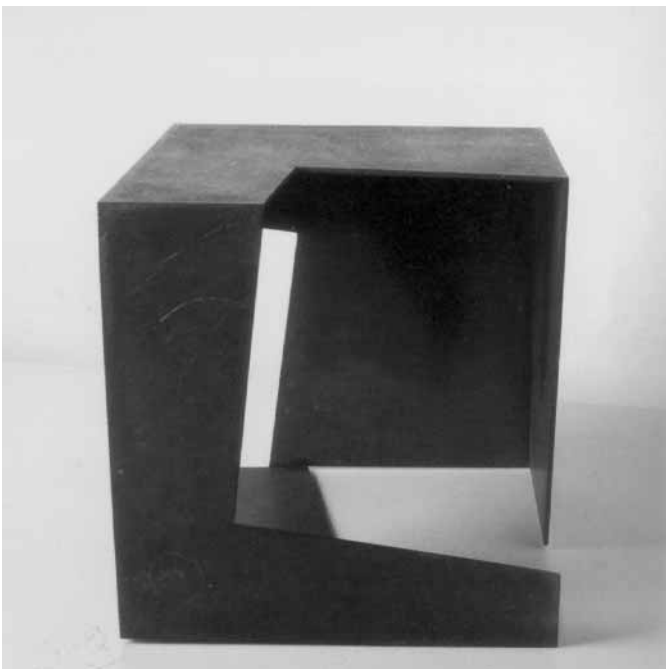
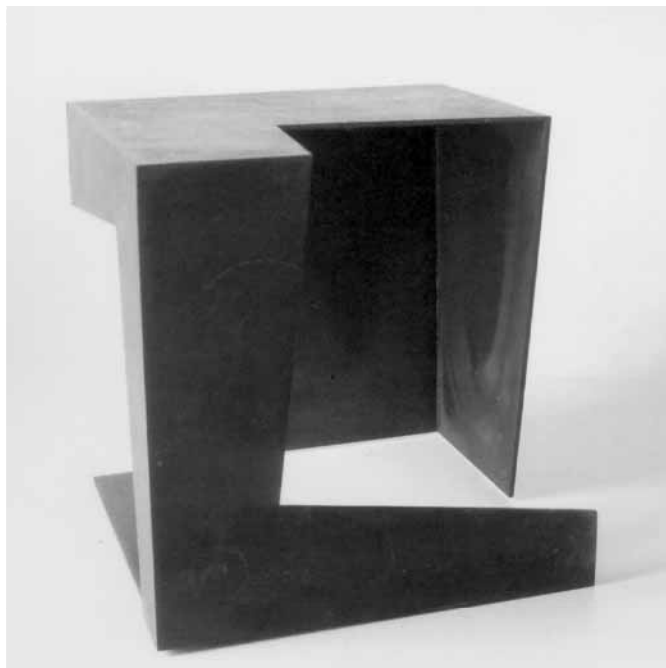
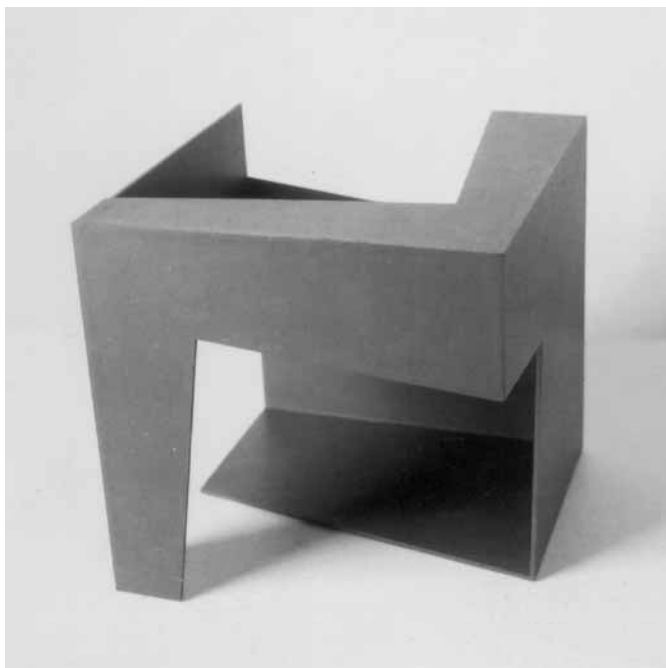


60 que tanto Cage como otros artistas minimalistas imponen a su obra. Ahí "el autor *no quiere* decir, y su obra está, consecuentemente, a la defensiva, clausurada" (52). Observa Quetglas con agudeza que la obra minimalista (utilizando el término en sentido estricto, es decir, referido al trabajo desarrollado a partir de los años sesenta por artistas tales como Carl André, Robert Morris, Donald Judd o Sol LeWitt) "no se conoce por cuanto afirma, ni por cuanto rechaza, sino por cuanto ocluye y obstruye. Cortocircuita cualquier intento del espectador por valorar la obra, por abrir en ella hendiduras que permitan introducir algún "contenido", por seccionarla en líneas de sentido, por interpretarla" (53).

La escultura de Oteiza, por el contrario, no se cierra ni se hace impermeable. Crea un espacio cóncavo, receptivo, permitiendo al espectador penetrar en la obra y entablar un diálogo con ella. La construcción del vacío es, en Oteiza, una acción orientada a la disolución de todo cuanto tiende a ocupar de un modo estable, bloqueador e inmovilizante, el interior de la obra, garantizando así su condición de lugar disponible, irreductible. La materia tiende a evaporarse, pero las operaciones a través de las cuales la escultura se ha ido desnudando resultan patentes e inteligibles. Lo que ya no es visible deja un rastro que se convierte en ingrediente de la obra. Cabe hablar, a propósito de Oteiza, del *vacío como construcción*. Su escultura es comparable a la estela que, por algunos instantes, permanece dibujada en la plaza cuando la faena del torero ha concluido.

La universalidad del pensamiento de Oteiza se muestra con claridad en la conclusión personal que formula en su ensayo *Quousque tandem...!* En ella afirma "que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del *cromlech* neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual [...] Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Y todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembarcar en un nuevo vacío" (54).

Oteiza, como artista, es todavía un gran desconocido. Su capacidad reflexiva no es menor que su enorme instinto poético. Aunque pueda dar la impresión de estar aislado en su tierra vasca, en realidad está profundamente unido al núcleo de la cultura contemporánea. En él confluyen muchos de los hilos con los que hemos venido tejiendo este discurso: admira a Borges sin reservas; se interesa vivamente por Rothko; es patente su complicidad con la obra de Mies. A Ozu difícilmente podía conocerlo cuando era escultor en activo. Pero no es arriesgado conjeturar que si más tarde se ha cruzado con él, lo habrá identificado como a alguien de su misma estirpe.



10 EL RUIDO, EL SILENCIO, LA PALABRA

62 Hoy sabemos que hay muchas formas de interpretar el presente. Por ello nos resulta insostenible la idea de que a cada época le corresponda un sólo modo de concebir la literatura, la música o la arquitectura. Somos escépticos respecto a la existencia de un espíritu de la época capaz de dictar unívocamente el lenguaje artístico que debe representarla. Desconfiamos de toda fórmula que se autoprocamente como la única respuesta posible a los requerimientos de un momento histórico.

Y, sin embargo, en modo a veces inconsciente, sigue gravitando sobre nosotros el peso de un *zeitgeist* determinista que parece forzarnos a otorgar lo que, supuestamente, los tiempos reclaman; sigue activo el prejuicio que nos obliga a hacer "lo-que-debe-hacerse", o sea, lo que se espera de nosotros que hagamos. Las reglas de un código no escrito imponen al artífice la exigencia de rendir cuentas a la actualidad. Ya que, recíprocamente, el juicio que su obra merezca dependerá, ante todo, de su capacidad de acentuar los rasgos distintivos de esa actualidad y de exaltar sus manifestaciones.

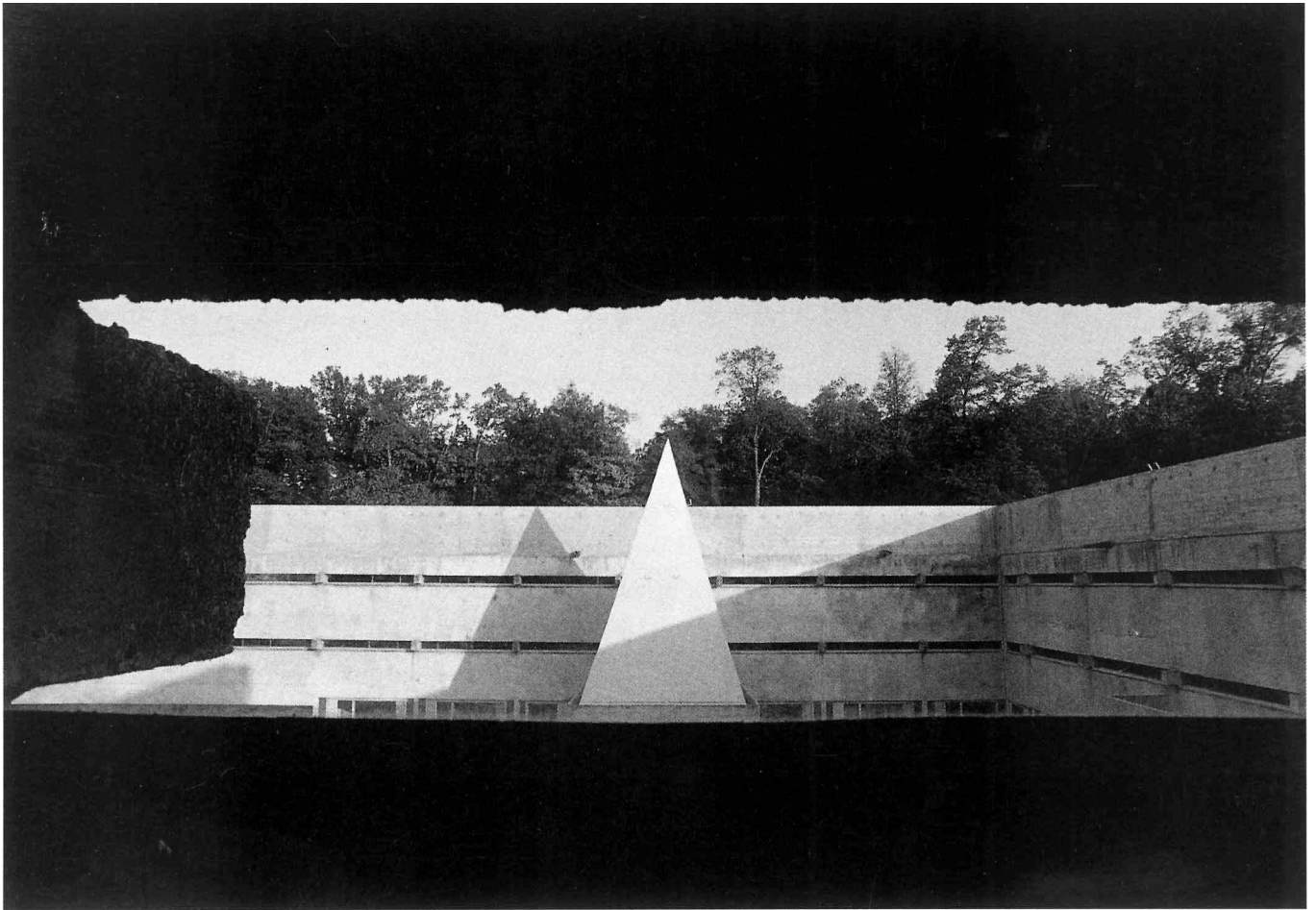
Conviene, sin embargo, distinguir entre quienes practican la idolatría de lo actual y quienes se plantean el intento de sintonizar con la realidad como una búsqueda que, siendo ante todo un imperativo moral, no garantiza de antemano, en ningún caso, el valor de los resultados. ¿Cómo no estar de acuerdo, por ejemplo, con la frase pronunciada por Mies van der Rohe, en 1950, en su mensaje de presentación

a los estudiantes de Chicago?: "La arquitectura depende de su tiempo. Es la cristalización de su estructura interna, es el lento despliegue de su forma" (55). De un modo parecido, en los escritos de Adolf Loos se discrimina entre los que se autoprocamente modernos mediante la adhesión a los aspectos más epiteliales de la actualidad, y los que, sin pretenderlo, logran ser modernos, ya que, a través de los saberes de su oficio, incorporan a su trabajo, con naturalidad, las exigencias que la época demanda.

La perspectiva de quien *hace*, de quien está implicado en la acción, a veces no coincide con la de quien *observa*, de quien atisba desde fuera sin estar sometido a ninguna implicación. Este es el origen de algunos juicios apriorísticos en que la crítica suele incurrir cuando descalifica en nombre de un dogmático *zeitgeist* obras que requerirían de otros parámetros para ser valoradas. Pero, por fortuna, no todas las obras aspiran a un reconocimiento inmediato o a una fulminante seducción del espectador. También las hay que aguardan con paciencia el momento de ser comprendidas y aceptadas. Y cuando esto ocurre, la época a la que pertenecen ya no puede ser contemplada excluyendo a esas obras, que pasan a ser, entonces, una parte ineludible de la más viva realidad.

Vivimos asediados por el ruido, sometidos al ritmo sincopado y frenético de una actualidad que lanza fugaces destellos sobre el mundo, suscitando imágenes instantáneas que se desvanecen antes de que podamos apresarlas. Del

Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, Evieux, 1952-1957. Foto de Jacqueline Salmon.



64 fermento de esa realidad disgregada y turbulenta surge una cultura cada vez más obsesionada por registrar las palpitaciones del presente. Una cultura mediática, inmersa en el ruido de la información y de los acontecimientos, a la que, para hacerse oír, no le cabe otro recurso que gritar aún con más fuerza. Una cultura efímera que, arrastrada por la actualidad en su vertiginosa fuga hacia adelante, termina por confundirse con ella, reproduciéndola y amplificándola sin el menor atisbo de distanciamiento. El ruido del mundo se hace así opresivo y ensordecedor.

Lo único capaz de oponerse al ruido es el silencio. El silencio abre una profunda brecha en el escenario convulso y febril de nuestra vida cotidiana. Genera una oquedad, un tiempo suspendido y un espacio vacío que nos sustrae del torbellino de la actualidad. Pero, paradójicamente, esta invocación al silencio no es otra cosa que una reivindicación de la palabra. Puesto que el *silencio* no se opone a la *palabra*, de la cual es un radical aliado, sino al *ruido*, que es su más irreconciliable enemigo.

Como ha observado con exactitud José Ángel Valente, existe una íntima relación entre el silencio y la palabra poética "porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio" (56). No es casual que uno de los más bellos ejemplos de la poética del silencio que el arte del siglo XX nos ha deparado sea precisamente

una película titulada *La palabra* (*Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955).

Cuando una obra tiene la propiedad de engendrar en torno suyo un espacio de silencio, promueve una mirada distinta sobre la realidad, una mirada despojada, abstracta, en la que el mundo se nos presenta bajo el signo de la contemplación. A través de ese silencio no se persigue escapar al mundo o suplantarlo, sino, más bien, revelar sus dimensiones ocultas y escondidas. Es un silencio que no pretende anular el lenguaje, sino trascenderlo. En cierta medida, es posterior a la palabra: surge cuando ésta, una vez pronunciada, ha disipado ya su significado inmediato; pero es también anterior a la palabra, como un estado de anticipación que la contiene y la presagia.



NOTAS

1. Hermann Hesse, *El juego de abalorios*, Santiago Rueda Ed, Buenos Aires 1967, p.16
2. Ibidem, p.14
3. Ibidem, p.14
4. Jorge Luis Borges, "Borges y yo", *El hacedor*, Alianza Ed., Madrid 1972, pp.69-70
5. Citado por John Barth en "Literatura del agotamiento", *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, edición de Jaime Alazraki, Taurus Ed., Madrid 1976, p. 179
6. Jorge Luis Borges, "La busca de Averroes", *El Aleph*, Alianza Ed., Madrid 1971, p.101
7. Jorge Luis Borges, "La escritura del Dios", *El Aleph*, op. cit., p.28
8. Jorge Luis Borges, "El inmortal", *El Aleph*, op. cit., p.28
9. Citado por E. M. Cioran en "Valéry frente a sus ídolos", *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Montesinos Ed., Barcelona 1985, p.96
10. Ibidem, p.104
11. Jorge Luis Borges, "Valéry como símbolo", *Otras inquisiciones*, Alianza Ed., Madrid 1976, p.78
12. Henri Focillon, *La vida de las formas*, Xarait Ed., Madrid 1985, p.22
13. Milan Kundera, Improvisación en homenaje a Stravinski, recogido en *Los testamentos traicionados*, Tusquets Ed., Barcelona 1993, pp.67-69
14. Ibidem, p.67
15. Ibidem, p.83
16. Ibidem, p.66
17. L. Mies van der Rohe, "Los nuevos tiempos", 1930, recogido en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*, 1986, versión castellana en El Croquis Ed., Madrid 1995, p.648
18. L. Mies van der Rohe, "La arquitectura de nuestro tiempo", 1965, op. cit., p.506
19. L. Mies van der Rohe, "Apuntes para conferencias", circa 1950, op. cit., p.496
20. Ernesto N. Rogers, *Experiencia de la arquitectura*, 1958, versión castellana en Nueva Visión Ed., Buenos Aires 1965, pp.166-167
21. Donald Richie, *Ozu*, Lettre du blanc Ed., Genève 1980, p.9
22. Citado por E. M. Cioran en "Valéry frente a sus ídolos", op.cit., p.101
23. Donald Richie, op.cit., p.135
24. Santos Zunzunegui, "El perfume del zen", revista *Nosferatu*, Enero 1993, p.22
25. Octavio Paz, "El antropólogo ante el Buda", en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Ed., Madrid 1971, p.232
26. E. H. Gombrich, "Ideas e ídolos", *Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*, London 1979, versión castellana Gustavo Gili Ed., Barcelona 1981, p.50
27. Karl Geiringer, *Brahms. Su vida y su obra*, Altalena Ed., Madrid 1984, p.291

- 68 28. Ibidem, p.195
29. Dore Ashton, *About Rothko*, Oxford University Press, New York 1983, p.194
30. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama Ed., Madrid 1967, pp. 63-66
31. Ibidem, pp.18-19
32. Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*. Vol.1: *L'expressionnisme abstrait*, Editions Carré p.172-173. Edición original: Praeger De., New York, 1970.
33. Mark Rothko, "Tiger's Eye" nº 2, 1947, p.44, citado en el Catálogo de la exposición de la Fundación Juan March, 1987
34. Ibidem, texto anónimo sacado de la "Biografía", año 1969-70
35. Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, Planeta Ed., Barcelona 1995, p.216
36. George Steiner, *Lenguaje y silencio*, New York 1976, versión castellana Gedisa Ed., Barcelona 1994, p.67
37. Ibidem, p.76
38. Ibidem, p.77
39. Ibidem, p.85
40. Ibidem, p.37
41. Ibidem, pp. 39-40
42. Ibidem, p.34
43. José Angel Valente, "Verbum Absconditum", en *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Tusquets Ed., Barcelona 1991, p. 87
44. Ibidem, p.61
45. Ibidem, p.65
46. Ibidem, p.203
47. Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, op. cit., p.12
48. George Steiner, op. cit., p.55
49. Jorge Oteiza, entrevista en revista *Yakin*, diciembre 1960, recogida en *Quousque tandem...!*, 1963, nº 150
50. José Quetglas, *Federación de textos de distinta longitud hostiles a la esencia vacía del arte moderno*, p. 15
51. Ibidem, p.4
52. Ibidem, p.9
53. Ibidem, p.40-41
54. Jorge Oteiza, op. cit., nº 77
55. L. Mies van der Rohe, "Arquitectura y tecnología", 1950, opcit., p.489
56. José Angel Valente, "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies", recogido en *Material memoria* (1979-1989), Alianza Ed., Madrid 1992, p.42

Luis Barragán, *Los Clubes*, México DF, 1963-64.

