

MAURICIO MERLEAU-PONTY



Aquello que trato de traduciros es más misterioso, se enreda en las raíces mismas del ser, en la frente impalpable de las sensaciones.

J. Gasquet, Cézanne.

I

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Se da modelos internos de ellas, y al efectuar sobre estos indicios o variables las transformaciones permitidas por su definición, no se confronta sino de vez en cuando con el mundo actual. Es, siempre ha sido, ese pensamiento admirablemente activo, ingenioso, desenvuelto, esa decisión de tratar todo ser como "objeto en general", es decir, como si no fuera nada para nosotros y estuviera a la vez predestinado a nuestros artificios.

Pero la ciencia clásica conservaba el sentimiento de la opacidad del mundo, a él se quería unir por medio de sus construcciones, de ahí que se creyera obligada a buscar para sus operaciones un fundamento trascendente o trascendental. Hoy en día hay —no en la ciencia, sino en una filosofía de la ciencia bastante difundida— algo del todo nuevo, y es que la práctica constructiva se toma a sí misma y se da por autónoma, y que el pensamiento se reduce deliberadamente al conjunto de técnicas de toma o captación que inventa. Pensar es ensayar, operar, transformar, bajo la única reserva de un control experimental en el que no intervienen sino fenómenos altamente "trabajados", y que nuestros aparatos más bien producen que registran. De ahí toda clase de tentativas vagabundas. Nunca ha sido la ciencia tan sensible a las modas intelectuales como hoy. Cuando un modelo ha tenido éxito en un cierto orden de problemas, lo ensaya por doquier. Nuestra embriología, nuestra biología están en este

momento atestadas de gradientes, que no podemos distinguir exactamente de aquello que los clásicos llamaban orden o totalidad, pero la cuestión no se plantea, no debe plantearse. El gradiente es una red que echamos al mar sin saber lo que va a recoger. O mejor, la rama delgada sobre la que cuajarán imprevisibles cristalizaciones. Esta libertad de operación está ciertamente en trance de superar muchos dilemas vanos, siempre que se haga un resumen de vez en cuando, que se pregunte por qué el instrumento funciona en este caso o falla en aquel otro, en fin que esta ciencia flúida se comprenda a sí misma, que se vea como construcción sobre la base de un mundo en bruto o existente y que no reivindique para operaciones ciegas el valor constituyente que los "conceptos de la naturaleza" podían tener en una filosofía idealista. Decir que el mundo es por definición nominal el objeto X de nuestras operaciones, es elevar al absoluto la situación de conocimiento del sabio, como si todo lo que ha sido y todo lo que es no lo fuera sino para entrar en el laboratorio. El pensamiento "operatorio" se convierte en una especie de artificialismo absoluto, como se puede ver en la ideología cibernética, en la cual las creaciones humanas se derivan de un proceso natural de información, pero concebido éste a su vez sobre el modelo de las máquinas humanas. Si este género de pensamiento se hace cargo del hombre y de la historia, y si, aparentando ignorar lo que de ellos sabemos por contacto y por posición, se propone construirlos a partir de unos cuantos indicios abstractos, como lo han hecho en los Estados Unidos un psicoanálisis y un culturalismo decadentes, ya que el hombre se convierte de verdad en el *manipulandum* que él cree ser, entonces entraríamos en un régimen de cultura en el que no habría ya ni verdad ni mentira sobre el hombre y la historia, en un sueño o una pesadilla de la que nada nos podría despertar.

Es necesario que el pensamiento de ciencia —pensamiento de conjunto, pensamiento del objeto en general— se coloque de nuevo dentro de un "hay" previo, en el sitio mismo, sobre el suelo del mundo sensible y del mundo elaborado tales como son en nuestra vida, para nuestro cuerpo, no aquel cuerpo posible del que es lícito sostener que es una máquina informativa, sino ese cuerpo actual que llamo mío, el centinela que guarda silencio bajo mis palabras y bajo mis actos. Es necesario que se despierten con mi cuerpo los cuerpos asociados, los "otros" que no son mis congéneres, como dice la zoología, sino que me habitan, a los que yo habito, junto con los cuales yo frecuento un Ser actual único, presente, como nunca ningún animal ha habitado aquellos de su especie, de su territorio o de su medio. En esta historicidad primordial, el pensamiento alegre e improvisador de la ciencia aprenderá a poner su peso sobre las cosas mismas y sobre sí mismo, volverá a ser filosofía.

Ahora bien, el arte y especialmente la pintura beben de esta capa de sentido bruto que quiere ignorar el activismo. Son por cierto los únicos que lo hacen con completa inocencia. Al escritor, al filósofo, les pedimos consejos u opiniones, no admitimos que mantengan el mundo en suspenso, queremos que tomen una posición, no pueden renunciar a las responsabilidades del hombre hablante. La música, por el contrario, está demasiado más acá del mundo y de lo designable como para poder representar algo fuera de los esquemas del Ser, su flujo y reflujo, su crecer, sus destellos, sus remolinos. El pintor es el único con derecho a mirar todas las cosas sin ningún deber de apreciación. Se

diría que ante él las consignas del conocimiento y de la acción pierden su virtud. Los regímenes que vociferan contra la pintura “degenerada” rara vez destruyen los cuadros; los esconden, y hay en esto un “nunca se sabe” que es casi un reconocimiento; rara vez se culpa al pintor de evasión. Nadie reprocha de Cézanne el haber vivido escondido en l’Estaque durante la guerra de 1870, todos citan con respeto su “la vida aterra”, mientras que el más insignificante estudiante después de Nietzsche repudiaría de plano la filosofía si se le dijera que no nos enseña a ser grandes vivientes. Como si hubiera en la ocupación del pintor una urgencia que sobrepasa todas las otras urgencias. El está ahí, fuerte o débil en la vida, pero soberano incontestable en su asimilación del mundo, sin otra “técnica” que aquella que sus ojos y sus manos se procuran a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de ese mundo donde hacen ruido los escándalos y las glorias telas que añadirán poco a las cóleras y a las esperanzas de los hombres, y nadie protesta. ¿Cuál es entonces esa ciencia secreta que posee o que busca? ¿Esa dimensión que, según Van Gogh, “quiere ir más lejos”? ¿Ese hecho básico de la pintura, y quizá de toda la cultura?

I I

El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry Y, en efecto, no podríamos concebir un Espíritu que pintara. Al prestar su cuerpo al mundo el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esta transubstanciación, tenemos que volver a encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, un haz de funciones, que es un entrelazamiento de visión y de movimiento.

Basta que yo vea una cosa para saber cómo unírmele y alcanzarla, aun si ignoro cómo se lleva esto a cabo en la máquina nerviosa. Mi cuerpo móvil juega un papel en el mundo visible, hace parte de él, y es por esto que puedo dirigirlo dentro de lo visible. Además, también es cierto que la visión está suspendida del movimiento. Uno no ve sino aquello que uno mira. ¿Qué sería la visión sin ningún movimiento de los ojos, y cómo no enturbiaría a las cosas su movimiento si fuera reflejo o ciego, si no tuviera sus antenas, su clarividencia, si la visión no se precediera en él? Todos mis cambios de sitio figuran por principio en un rincón de mi paisaje, todos están registrados en el mapa de lo visible. Todo lo que veo está por principio a mi alcance, al menos al alcance de mi mirada, marcado sobre el mapa del “yo puedo” Ambos mapas son completos. El mundo visible y aquel de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser.

Esta extraordinaria usurpación, nunca lo suficientemente recordada, prohíbe concebir la visión como una operación del pensamiento que levantara ante el espíritu un cuadro o una representación del mundo, un mundo de la inmanencia y de la idealidad. Inmerso en lo visible a causa de su cuerpo, visible él mismo, el vidente no se apropia aquello que ve, se le acerca solamente por la mirada, se abre al mundo. Y por su lado, este mundo del que hace parte no es en sí ni es materia. Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto, que decretaría, desde el fondo del retiro subjetivo, algún cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la continuación

natural y el madurar de una visión. Digo que una cosa es movida, pero mi cuerpo, él, se mueve, mi movimiento se despliega. No se ignora a sí mismo, no es ciego para sí, irradia un sí

El enigma está en que mi cuerpo es vidente, y visible a la vez. El, que ve todas las cosas, puede también mirarse, y reconocer en aquello que ve entonces el "otro lado" de su poder vidente. Se ve vidente, se toca tocar, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí, no por transparencia, como el pensamiento, que no piensa nada como no sea asimilándolo, constituyéndolo, transformándolo en pensamiento —sino un sí por confusión, narcisismo, inherencia de quien ve a aquello que ve, de quien toca a lo que toca, de quien oye a aquello que es oído— un ser, por tanto, prisionero entre cosas, que tiene una frente y una espalda, un pasado y un futuro

Esta paradoja inicial no dejará de producir otras. Visible y móvil, mi cuerpo está dentro del número de las cosas, es una de ellas, está aprisionado en el tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en un círculo a su alrededor, son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo. Estos vuelcos, estas antinomias son maneras diferentes de decir que la visión se toma o se hace en medio de las cosas, allí donde un visible se pone a ver, se convierte en visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, la indivisión de quien siente y de lo sentido.

Esta interioridad no precede al arreglo material del cuerpo humano, y tampoco es su resultado. Si nuestros ojos estuvieran hechos de tal suerte que ninguna parte de nuestro cuerpo cayera bajo nuestra mirada, o si un maléfico dispositivo nos impidiera tocar nuestro cuerpo al mismo tiempo que nos dejara pasar libremente las manos sobre las cosas —o simplemente sí, como ciertos animales, tuviéramos ojos laterales, sin intersección de los planes visuales— este cuerpo que no se reflejaría a sí mismo, que no se sentiría, este cuerpo casi diamantino, que no sería del todo carne, tampoco sería un cuerpo de hombre y carecería de humanidad. Pero la humanidad no se produce como un efecto por nuestras articulaciones, por la implantación de nuestros ojos (y aún menos por la existencia del espejo, que es sin embargo lo único que hace visible nuestro cuerpo entero). Estas contingencias y otras parecidas, sin las cuales no habría hombre, no logran, por simple adición, que haya un solo hombre. La animación del cuerpo no es el ensamblaje unas con otras de estas partes, ni tampoco la reducción a autómeta de un espíritu llegado de otra parte, lo que supondría de nuevo que el cuerpo no tiene ni interior ni "sí" Hay un cuerpo humano cuando, entre vidente y visible, entre tocante y tocado, entre un ojo y otro, entre mano y mano se efectúa una especie de entrecruzamiento, cuando alumbra la chispa de lo sentidor-sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de arder, hasta que un cierto accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente habría sido suficiente para hacer

Ahora bien, una vez dado este extraño sistema de intercambios, todos los problemas de la pintura están ahí. Ellos ilustran el enigma del cuerpo y ella los justifica. Ya que las cosas y mi cuerpo están hechos de la misma materia,

es necesario que su visión se haga de algún modo en ellas, o aún más, que su visibilidad manifiesta se repita dentro de él con una secreta visibilidad. “La naturaleza está en el interior”, dice Cézanne. La calidad, la luz, el color, la profundidad allí frente nosotros, no están ahí sino porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste las acoja. ¿Por qué este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, no suscitaría a su turno un trazo visible aún, donde otra mirada encontrara de nuevo los motivos que sostienen su inspección del mundo? Entonces aparece un visible a la segunda potencia, esencia carnal o ícono del primero. No es un doble debilitado, un efecto pictórico, otra cosa. Los animales pintados sobre los muros de Lascaux no están allí como están la grieta y la ampulosidad de la piedra caliza. Pero no por eso están en otra parte. Un poco hacia adelante, un poco detrás, sostenidos por su masa de la que se sirven hábilmente, irradian en torno a ella sin romper por un solo instante sus imperceptibles amarrazas. Me sería difícil decir dónde está la pintura que estoy mirando. Porque no la miro como miro una cosa, no la fijo en su lugar, mi mirada yerra por ella como en los nimbos del Ser, debiera decir no que la veo, sino que veo según ella o con ella.

La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído frívolamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental, un dibujo de esta clase en nuestro baratillo particular. Pero si no es en efecto nada parecido, tampoco pertenecen el dibujo y la pintura más que ella a lo en sí. Son el interior de lo exterior y el exterior de lo interior, los cuales hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales jamás se podrían comprender la cuasi-presencia y la visibilidad inminente que forman todo el problema de lo imaginario. El cuadro, la mímica del comediante, no son auxiliares que yo pediría en préstamo al mundo de verdad para apuntar a través de ellos hacia cosas prosaicas en su ausencia. Lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual. más cerca porque es el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su revés carnal expuestos a las miradas por primera vez, y porque en ese sentido, como lo dice Giacometti (1). “Lo que me interesa en todas las pinturas es el parecido, es decir, lo que para mí es el parecido; aquello que me hace descubrir un poco el mundo exterior” Mucho más lejos, porque el cuadro es analógico sólo según el cuerpo, porque no da al espíritu ocasión de volver a pensar las relaciones constitutivas de las cosas, pero sí se las ofrece a la mirada para que las siga, las huellas de la visión del interior, y a la visión, aquello que la tapiza interiormente, la textura imaginaria de lo real.

¿Diremos entonces que hay una mirada del interior, un tercer ojo que ve los cuadros y hasta las imágenes mentales, de la misma manera como se ha hablado de un tercer oído que capta los mensajes del exterior a través del rumor que suscitan en nosotros? De nada sirve, cuando el todo es comprender que nuestros ojos de carne son mucho más que meros receptores de luces, de colores y de líneas: computadores del mundo, que tienen el don de lo visible, así como decimos del hombre inspirado que tiene el don de lenguas. Claro que este don se merece por el ejercicio, y no es en unos pocos meses ni tampoco en la soledad como el pintor entra en posesión de su visión. La cuestión no

(1) G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*. Paris, 1959, p. 172.

es esa: precoz o tardía, espontánea o formada en el museo, su visión en todo caso no aprende sino viendo, no aprende sino de ella misma. El ojo ve el mundo y lo que falta al mundo para ser cuadro, y lo que falta al cuadro para ser él mismo y en la paleta, el color que espera el cuadro, y ve, ya hecho, el cuadro que responde a todas estas faltas, y ve los cuadros de los otros, las respuestas de otros a otras faltas. No se puede hacer un inventario limitativo de lo visible como tampoco de los empleos posibles de una lengua o siquiera de su vocabulario y de sus giros. Instrumento que se mueve a sí mismo, medio que inventa sus fines, el ojo es aquello que ha sido conmovido por un cierto impacto del mundo y que lo restituye a lo visible con los trazos de la mano. En cualquier civilización donde nazca, de cualquier creencia, de cualquier motivo, de cualquier pensamiento, de cualquier ceremonial que se rodee, y hasta cuando parece consagrada a otra cosa, desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra otro enigma sino el enigma de la visibilidad.

Lo que aquí decimos equivale a una perogrullada: el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible, un mundo casi loco, ya que es completo y, al mismo tiempo, no es sino parcial. La pintura despierta, lleva a su última potencia un delirio que es la visión misma, porque ver es tener a distancia, y la pintura extiende esta extraña posesión a todos los aspectos del Ser, que deben de algún modo hacerse visibles para entrar en ella. Cuando el joven Berenson hablaba, acerca de la pintura italiana, de una evocación de valores táctiles, a duras penas podía estar más errado: la pintura no evoca nada y sobre todo no lo táctil. Hace algo del todo diferente, casi lo inverso: da existencia visible a lo que la visión profana toma por invisible, hace que no tengamos necesidad del "sentido muscular" para poseer la voluminosidad del mundo. Esta visión devoradora, más allá de los "postulados visuales", nos hace ver una textura del Ser cuyos discretos mensajes sensoriales no son sino las puntuaciones o las pausas, y que el ojo habita, como el hombre habita su casa.

Sigamos en lo visible en el sentido estrecho y prosaico: el pintor, no importa quién sea, mientras pinta, practica una teoría mágica de la visión. Se ve obligado a admitir que las cosas pasan por él o que, según el sarcástico dilema de Malebranche, el espíritu sale por los ojos para caminar sobre las cosas, puesto que siempre ajusta a ellas su videncia. (Nada cambia si no pinta sobre el tema: pinta en todo caso porque ha visto, porque el mundo, al menos una vez, ha grabado en él la marca de lo visible). Tiene que reconocer que, como lo dice un filósofo, la visión es un espejo o concentración del universo, o que, como dice otro, el *ίδιος κόσμος* desemboca por medio de ella en un *κοινος κόσμος*, en fin, que la misma cosa está allí en el corazón del mundo y aquí en el corazón de la visión, la misma, o si se quiere, una cosa semejante, pero según una similitud eficaz, que es fuente, génesis, metamorfosis del ser en su visión. Es la montaña misma la que desde allí se hace ver del pintor, es a ella a quien él interroga con la mirada.

¿Qué le pregunta, exactamente? Revelar los medios sólo visibles, por medio de los cuales ella se hace montaña ante nuestros ojos. La luz, la claridad, las sombras, los reflejos, el color, todos estos objetos de la búsqueda no son del todo reales: no poseen, como los fantasmas, otra existencia fuera

de la visual. Están apenas tan sólo en el umbral de la visión profana, por lo común no se ven. La mirada del pintor les pregunta cómo hacen para que de pronto haya una cosa, y esta cosa, para componer ese talismán que es el mundo, para hacernos ver lo visible. La mano que señala hacia nosotros en la *Ronda nocturna* está allí verdaderamente cuando su sombra sobre el cuerpo del capitán nos la presenta simultáneamente de perfil. En el cruce de estos dos puntos de vista incompatibles, y que no obstante están juntos, reside la espacialidad del capitán. De este juego de sombras y de otros similares, todos los hombres que tienen ojos han sido testigos alguna vez. Es él quien les hacía ver las cosas, y un espacio. Pero operaba en ellos sin ellos, se encubría para mostrar la cosa. Para verla a ella no era necesario verla a él. Lo visible en el sentido profano olvida sus premisas, reposa sobre una visibilidad entera que está por recrear, y que libera los fantasmas cautivos en él. Los modernos, lo sabemos, han liberado muchos otros, han añadido no pocas notas sordas a la gama de la pintura alude en todos los casos a esta génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo.

No es pues la pregunta del que sabe al ignorante, la pregunta del maestro de escuela. Es la pregunta de quien no sabe a una visión que lo sabe todo, que nosotros no hacemos, que se hace en nosotros. Max Ernst (y el surrealismo) dice con razón. “Del mismo modo como el papel del poeta desde la célebre carta del visionario consiste en escribir bajo el dictado de aquello que se piensa, que se articula dentro de él, el papel del pintor es de asediar y el de proyectar aquello que se ve en él” (2) El pintor vive en la fascinación. Sus acciones más apropiadas —esos gestos, esos trazos de los que sólo él es capaz y que serán revelación para los demás, porque no tienen las mismas faltas que él— le parece que emanan de las cosas mismas, como el trazado de las constelaciones. Entre él y lo visible, los papeles se invierten inevitablemente. Es por esto que tantos pintores han dicho que las cosas lo miran, así André Marchand siguiendo a Klee: “En un bosque, he sentido varias veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, en ciertos días, que eran los árboles los que me miraban, los que me hablaban Yo estaba allí y los escuchaba. Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo en vez de querer traspasarlo. Yo espero estar interiormente sumergido, encerrado. Quizá pinte para surgir” (3). Lo que se llama inspiración debería tomarse al pie de la letra: hay verdaderamente una inspiración y una expiración del Ser, una respiración en el Ser, acción y pasión tan difíciles de discernir que va no se sabe quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en que aquello que no era, en el vientre maternal, sino un visible virtual se hace visible a la vez para nosotros y para sí. La visión del pintor es un continuo nacer.

Se podría buscar en los mismos cuadros una filosofía figurada de la visión y algo así como su iconografía. No es por casualidad, por ejemplo, si tan a menudo en la pintura holandesa (y en muchas otras) un interior desierto es “digerido” por “el ojo redondo del espejo” (4). Esta mirada prehumana es el emblema de la del pintor. Más completamente que las

(2) G. Charbonnier, *id.*, p. 34.
 (3) G. Charbonnier, *id.*, pp. 143-145.
 (4) Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris 1935.

luzes, las sombras, los reflejos, la imagen especular esboza sobre las cosas la labor de la visión. Como todos los otros objetos técnicos, como los accesorios, como los signos, el espejo ha surgido en el circuito abierto de cuerpo vidente a cuerpo visible. Toda técnica es "técnica del cuerpo" Figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne. El espejo aparece porque yo soy vidente-visible, porque hay una reflexividad de lo sensible, y él la traduce y la redobla. Por medio de él se completa mi exterior, todo lo que tengo de más secreto pasa a esta cara, este ser plano y cerrado que va me hacía sospechar mi reflejo en el agua. Schilder (5) observa que, al fumar pipa ante el espejo, yo siento la superficie ardiente y lisa de la madera no sólo donde están mis dedos, sino también en esos dedos gloriosos, esos dedos solamente visibles que están en el fondo del espejo. El fantasma del espejo se arrastra fuera de mi carne, y al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a todos los otros cuerpos que veo. En adelante mi cuerpo podrá llevar segmentos tomados del de otro así como mi substancia pasa a ellos; el hombre es espejo para el hombre. En cuanto al espejo, éste es el instrumento de una magia universal que cambia las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otro y a otro en mí. Los pintores han soñado frecuentemente en los espejos porque, con este "truco mecánico" como con el de la perspectiva (6), reconocen la metamorfosis de lo vidente y de lo visible, que es la definición de nuestra carne y la de su vocación. Por esto es que a menudo se han deleitado (se deleitan aún, véanse si no los dibujos de Matisse) en figurarse a sí mismos en el acto de pintar, añadiendo a lo que entonces veían lo que las cosas veían en ellos, como para atestiguar que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual nada permanece, y que se vuelve a cerrar sobre ellos mismos. ¿Cómo nombrar, o colocar dentro del mundo del entendimiento estas operaciones ocultas, y los filtros, los ídolos que preparan? Es decir demasiado poco sobre la sonrisa de un monarca muerto hace tantos años, de quien habla La Náusea, y que sigue produciéndose y reproduciéndose sobre la superficie de la tela, que está allí en imagen o en esencia: ella está allí en lo que poseía de más vivo desde el momento en que yo miro el cuadro. El "instante del mundo" que Cézanne deseaba pintar y que ya hace mucho ha pasado, sus telas nos lo lanzan aún, y su montaña de Sainte-Victoire se hace y se rehace de un extremo al otro del mundo, de otra manera, pero no por eso menos enérgica que en la dura roca sobre Aix. Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías al desplegar su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de mudas significaciones.

I I I

¡Cómo sería más límpido todo en nuestra filosofía si se pudieran exorcizar todos estos espectros, hacer de ellos ilusiones o percepciones sin objeto, al margen de un mundo sin equívocos! La *Dióptrica* de Descartes es una tentativa. Es el brevario de un pensamiento que no quiere ya habitar

(5) P. Schilder *The Image and Appearance of the Human Body*, New York, 1935, reed. 1950.

(6) Robert Delaunay, *Du cubisme a l'art abstrait*, cuadernos publicados por Pierre Francastel, Paris, 1957.

lo visible y lo reconstruye según el modelo que de él se ha dado. Vale la pena recordar lo que fue ese ensayo, y ese fracaso.

No nos preocupa por lo tanto ceñirnos a la visión. Se trata de averiguar “cómo se hace”, pero en la medida necesaria para inventar en caso de necesidad “órganos artificiales” (7) que la corrijan. No razonaremos tanto sobre la luz que vemos como sobre aquella que entra en nosotros desde el exterior y pone en movimiento la visión; y nos limitaremos en ello a “dos o tres comparaciones que ayuden a concebirla” de tal modo que explique sus propiedades conocidas y permita deducir de éstas otras diferentes (8). Si así vemos el problema, lo mejor es concebir la luz como una acción por contacto, tal como la de las cosas sobre el bastón de un ciego. Los ciegos, dice Descartes, “ven con las manos” (9). El modelo cartesiano de la visión es el tacto.

Este nos libra inmediatamente de la acción a distancia y de esa ubicuidad que constituye toda la dificultad de la visión (así como también toda su virtud). ¿Para qué pensar más sobre los reflejos, sobre los espejos? Estos dobles irreales son una variedad de cosas, son efectos reales como el rebotar de una pelota. Si el reflejo se parece a la cosa misma, es porque actúa sobre los ojos del mismo modo como lo haría una cosa. Engaña al ojo, engendra una percepción sin objeto, que no afecta sin embargo nuestra idea del mundo. Hay, en el mundo, la cosa misma y fuera de ella hay otra cosa que es el rayo reflejado, el cual resulta ser dueño de una correspondencia ordenada con la primera; dos individuos por lo tanto, unidos exteriormente por la causalidad. La semejanza de la cosa a su imagen especular no es para ellas sino una denominación exterior: pertenece al pensamiento. En las cosas, la sospechosa relación de semejanza es una clara relación de proyección. Un cartesiano no se ve en el espejo: ve un maniquí, un “afuera”, del que piensa con razón que los demás lo ven del mismo modo, pero el cual, no menos para él que para los otros, no es una carne. Su “imagen” en el espejo es un efecto de la mecánica de las cosas; si se reconoce en ella, si la encuentra “semejante”, es su pensamiento quien teje este lazo, porque la imagen especular no es nada de él.

El poder de los íconos desaparece. No importa cuán vivamente “nos represente” los bosques, las ciudades, los hombres, las batallas, las tormentas, el grabado no se les parece en nada: no es sino un poco de tinta puesto aquí y allí sobre el papel. Apenas si retiene algún elemento de sus figuras, una figura aplastada en un solo plano, deformada, que tiene que ser deformada —el cuadrado en rombo, el círculo en óvalo— para que pueda representar el objeto. Es su “imagen” sólo a condición de “no parecersele” (10). Pero si no es semejanza, ¿de qué manera actúa? “Excita nuestro pensamiento” para que “conciba”, así como lo hacen los signos y las palabras “que de ningún modo se parecen a las cosas que significan” (11). El grabado nos da indicios suficientes, “medios” sin equívoco para que nos formemos

(7) *Diotrique*, Discurso VII, edición Adam y Tannery, VI, p. 165.

(8) Descartes *Discurso I*, ed. cit., p. 83.

(9) *Ibid.*, p. 84.

(10) *Ibid.*, pp. 112-114.

(11) *Ibid.*, pp. 112-114.

una idea de la cosa que no viene del ícono, pero que nace en nosotros a causa de él. La magia de las especies intencionales, la antigua idea de la semejanza eficaz, impuesta por los espejos y los cuadros, pierde su argumento más importante si todo el poder del cuadro es apenas un texto propuesto a nuestra lectura sin ninguna promiscuidad de lo vidente y lo visible. Nos exige de comprender cómo la pintura de las cosas en el cuerpo puede hacerlas sentir al alma, tarea imposible, porque sería necesario a la vez ver la semejanza de esta pintura con las cosas, porque nos harían falta "otros ojos en nuestro cerebro con los cuales pudiéramos percibirla" (12), y porque el problema de la visión queda sin resolver cuando se han dado estos simulacros errantes entre las cosas y nosotros. Del mismo modo, aquello que la luz traza en nuestros ojos y de allí en el cerebro no se parece más que los grabados al mundo visible. De las cosas a los ojos y de los ojos a la visión no pasa más que de las cosas a las manos del ciego y de sus manos a su pensamiento. La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas dentro de su visión, ni la doble pertenencia de las cosas a un gran mundo y a un pequeño mundo privado. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo. La semejanza es el resultado de la percepción y no su impulso. Con mayor razón aun la imagen mental, la videncia que nos hace presente aquello que está ausente, no es de ningún modo un agujero que se abra hacia el corazón del Ser: sigue siendo un pensamiento que se apoya en indicios corporales, esta vez insuficientes, a los que hace decir más de lo que significan. No queda nada del mundo onírico de la analogía ...

Lo que nos interesa en estos famosos análisis, es el hecho de que nos hagan ver que toda teoría de la pintura es una metafísica. Descartes no habló mucho de pintura, y podría parecer abusivo poner de relieve lo que dice en dos páginas sobre el grabado. Sin embargo, si no la menciona sino de paso, esto también es significativo: la pintura no es para él una operación central que contribuya a nuestro acceso al Ser; es un modo o una variante del pensamiento canónicamente definida por la posesión intelectual y la evidencia. En lo poco que dijera de ella se manifiesta esta opción, y un estudio más atento de la pintura esbozaría otra filosofía. También es significativo que teniendo por tema los "cuadros" tome el dibujo como típico. Veremos que la pintura está presente en cada uno de sus medios de expresión: hay un dibujo, una línea que encierra todas sus audacias. Pero lo que gusta a Descartes en los grabados es que guardan la forma de los objetos o por lo menos nos ofrecen suficientes signos de ella. Dan una presentación del objeto por su exterior o su envoltura. Si hubiera examinado esa otra más profunda apertura a las cosas que nos dan las cualidades segundas, particularmente el color, como no existe relación ordenada entre ellas y las propiedades verdaderas de las cosas, y como no obstante nosotros comprendemos su mensaje, se habría encontrado ante el problema de una universalidad y una apertura a las cosas sin concepto, obligado a buscar por qué el murmullo indeciso de los colores puede presentarnos cosas, bosques, tormentas, el mundo en fin, y quizá a integrar la perspectiva como caso particular dentro de un poder ontológico más amplio. Pero para él es natural que el color sea ornamento, coloreamen-

(12) *Ibid.*, VI, p. 130.

to, que todo el poder de la pintura resida en el del dibujo, y el del dibujo en la relación determinada que existe entre él y el espacio en sí, tal como lo enseña la proyección, perspectiva. La famosa frase de Pascal sobre la frivolidad de la pintura que nos ata a imágenes cuyo original no nos conmoviera, es una frase cartesiana. Para Descartes es evidente que no se pueden pintar sino cosas existentes, que su existencia es poseer extensión, y que el dibujo hace posible la pintura al hacer posible la representación de la extensión. La pintura no es entonces sino un artificio que presenta a nuestros ojos una proyección semejante a aquella que las cosas inscribirían, inscriben en la percepción común, nos hacen ver en la ausencia del objeto verdadero el modo como uno lo ve en la vida y sobre todo nos hace ver el espacio donde no lo hay (13). El cuadro es una cosa plana que nos da artificioosamente lo que veríamos ante cosas "a diferentes alturas" porque nos da, según la altura y la longitud, signos diacríticos suficientes de la dimensión que le hace falta. La profundidad es una tercera dimensión derivada de las otras dos.

Detengámonos a examinarla, vale la pena. Tiene, primero, algo de paradójico: yo veo objetos que se ocultan unos a otros, que por lo tanto no veo, puesto que están uno detrás de otro. La veo y no es visible porque la contamos a partir de nuestros cuerpos hacia las cosas, y nosotros estamos adheridos a él. Este misterio es un falso misterio, yo no la veo de verdad, o si la veo es una longitud diferente. Sobre la línea que une mis ojos al horizonte, el primer plano oculta los demás para siempre y, si lateralmente creo ver los objetos escalonados, es porque no se ocultan del todo: los veo por lo tanto uno fuera del otro, según una longitud medida diferentemente. Uno siempre está más acá de la profundidad o más allá de ella. Las cosas no están nunca una detrás de otra. La intrusión y la latencia de las cosas no forman parte de su definición, no expresan sino mi incomprendible solidaridad con una de ellas, con mi cuerpo, y en todo lo que tienen de positivo, son pensamientos que yo formo y no atributos de las cosas: yo sé que en este mismo momento otro hombre situado en otra parte —o mejor aún, Dios, que está en todas partes— podría penetrar su escondrijo y verlas desplegadas. Aquello que llamo profundidad no es nada como no sea mi participación en un Ser sin restricciones, y ante todo en el ser del espacio más allá de todo punto de vista. Las cosas se invaden unas a otras porque están una fuera de la otra. La prueba es que yo puedo ver la profundidad al mirar un cuadro que, todos estarían de acuerdo, no la tiene, y que organiza para mí la ilusión de una ilusión. Este ser de dos dimensiones, que me hace ver otra, es un ser perforado, una ventana, decían los hombres del renacimiento. Pero la ventana no se abre al fin de cuentas sino hacia el **partes extra partes**, hacia la altura y la longitud que se ven solamente desde otro ángulo, hacia la absoluta positividad del Ser.

Este espacio sin escondrijos, que en cada uno de sus puntos es ni más ni menos que lo que es, es esa identidad del Ser que sostiene el análisis de los grabados. El espacio es en sí, o mejor es el en sí por excelencia, su definición es ser en sí. Cada punto del espacio está y es pensado allí donde está, uno aquí

(13) El sistema de medios gracias a los cuales nos hace ver es objeto de ciencia. ¿Por que, entonces, no habríamos de producir metódicamente imágenes perfectas del mundo, una pintura universal libre del arte personal, como un lenguaje universal que nos liberara de todas las relaciones confusas de las lenguas existentes?

UNIVERSITÄT
Bibliothek für die Fakultät
Universität de El Salvador

y otro allí, el espacio es la evidencia del dónde. Orientación, polandad, involucramiento son en él fenómenos derivados, ligados a mi presencia. El reposa en sí absolutamente, es igual en todas partes a sí mismo, homogéneo, y sus dimensiones, por ejemplo, son definiciones sustituibles.

Como todas las ontologías clásicas, ésta erige en estructura del Ser ciertas propiedades de los seres, y en esto es verdadera y falsa; podríamos decir, invirtiendo la frase de Leibniz: verdadera en aquello que niega, falsa en aquello que afirma. El espacio de Descartes es verdadero en oposición a un pensamiento sujeto a lo empírico y que no se atreve a construir. Primero fue necesario idealizar el espacio, concebir ese ser perfecto en su género, claro, manipulable y homogéneo, sobre el cual vuela el pensamiento sin punto de vista, y lo conduce por entero sobre tres ejes rectangulares, para que un día se pudieran encontrar los límites de la construcción, comprender que el espacio no tiene tres dimensiones, así como un animal tiene dos o cuatro patas, que las dimensiones son descontadas por las diferentes métricas sobre una dimensionalidad, un Ser polimorfo, que las justifica a todas sin ser completamente expresado por ninguna. Descartes tuvo razón en liberar el espacio. Su error estuvo en erigirlo en un ser perfectamente positivo, más allá de todo punto de vista, de toda latencia, de toda profundidad, sin ningún verdadero espesor.

Tuvo también razón en inspirarse en las técnicas de perspectiva del renacimiento: ellas animaron a la pintura a producir libremente experiencias de profundidad, y en general, presentaciones del Ser. No eran falsas sino cuando pretendían cerrar la búsqueda y la historia de la pintura, fundar una pintura exacta e infalible. Panofsky lo ha mostrado con respecto a los hombres del renacimiento (14); ese entusiasmo no dejaba de ser de mala fe. Los teóricos trataban de olvidar el campo visual esférico de los antiguos, su perspectiva angular que une el tamaño aparente no a la distancia sino al ángulo bajo el cual vemos el objeto, lo que llamaban desdeñosamente perspectiva *naturalis* o *communis*, a favor de una perspectiva *artificialis* capaz en principio de fundar una construcción exacta, y llegaban, para dar crédito a este mito, a expurgar a Euclides, omitiendo de sus traducciones el teorema VIII, que los incomodaba. Los pintores, por su lado, sabían por experiencia que ninguna de las técnicas de la perspectiva es una solución exacta, que no hay proyección del mundo existente que lo respete en todo sentido y merezca convertirse en ley fundamental de la pintura y que la perspectiva lineal no es ni mucho menos un punto de llegada ya que abre por el contrario varios caminos a la pintura: con los italianos el de la representación del objeto, con los pintores del norte el del *Hochraum*, el del *Nahraum*, el del *Schrägraum*. Es así como la proyección plana no siempre lleva nuestro pensamiento a encontrar la verdadera forma de las cosas, tal como lo creía Descartes: pasado un cierto grado de deformación nos devuelve a nuestro propio punto de vista; en cuanto hace a las cosas, ellas huyen en un alejarse que ningún pensamiento podría alcanzar. Hay en el espacio algo que se escapa a nuestras tentativas de examen. La verdad es que ningún medio de expresión adquirido resuelve los problemas de la pintura, ninguno la transforma en técnica, porque ninguna forma simbólica funciona nunca como estímulo: allí donde opera y actúa, lo hace conjuntamente

(14) E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV, (1924-1925)

con todo el contexto de la obra y de ninguna manera por medio del *trompe-l'oeil*. El *Stilmoment* no exime nunca del *Wermoment* (15). El lenguaje de la pintura no ha sido "instituido por la naturaleza", está por hacerse y volverse a hacer. La perspectiva renacentista no es un "truco" infalible: no es más que un caso particular, una fecha, un momento en una información poética del mundo que continúa después de ella.

Descartes, sin embargo, no sería Descartes si no hubiera pensado eliminar el enigma de la visión. No hay visión sin pensamiento. Pero no basta pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace "con motivo de" lo que sucede en el cuerpo, por él es "excitada" a pensar. Ella no escoge ser o no ser, ni pensar esto o aquello. Debe llevar en su corazón esa gravedad, esa dependencia que no puede ocurrirle por una intrusión cualquiera del exterior. Tales sucesos del cuerpo son "instituidos por naturaleza" para dejarnos ver esto o aquello. El pensamiento de la visión funciona según un programa y una ley que ella no se ha impuesto; ella no posee sus propias premisas, no es pensamiento totalmente presente, totalmente actual, en su centro se encuentra un misterio de pasividad. La situación es por lo tanto ésta: todo lo que decimos y pensamos de la visión la convierte en pensamiento. Cuando, por ejemplo, queremos comprender cómo vemos la situación de los objetos no queda otro remedio que suponer al alma capaz, sabiendo dónde están las partes de su cuerpo, de "trasladar su atención de allí" a todos los puntos del espacio que están en las prolongaciones de los miembros" (16). Pero esto no es más que un "modelo" del acontecimiento. Porque este espacio de su cuerpo que ella extiende hacia las cosas, este primer aquí de donde vendrán todos los allí, ¿cómo puede ella conocerlo? No es como los otros un modo cualquiera, una muestra de la extensión, es el lugar del cuerpo que ella llama "suyo", es un lugar que ella habita. El cuerpo que ella anima no es para ella un objeto entre los objetos, y ella no saca de él todo el resto del espacio a título de premisa implícita. Ella piensa según él, no según ella misma, y en el pacto natural que la une a él están también estipulados el espacio, la distancia exterior. Si, por un grado tal de acomodación y de convergencia del ojo, el alma percibe una tal distancia, el pensamiento que obtiene la segunda relación de la primera es como un pensamiento inmemorial inscrito en nuestra fábrica interna: "Y esto nos pasa de ordinario sin que pensemos en ello, lo mismo que cuando al oprimir una cosa con la mano, la conformamos al grosor y a la figura de este cuerpo y lo palpamos por medio ella, sin que por ello pensemos en sus movimientos" (17). El cuerpo es para el alma su espacio natal y la matriz de todo otro espacio existente. De este modo se dobla la visión: está la visión sobre la que yo reflexiono, que no puedo imaginar como no sea pensamiento, inspección del espíritu, juicio, lectura de signos de signos. Y está la visión que tiene lugar, pensamiento honorario e instituido, abrumada en un cuerpo, cuyo el cual sólo podemos imaginar ejerciéndolo, y la cual introduce, entre el espacio y el pensamiento, el orden autónomo del compuesto del alma y cuerpo. El enigma de la visión no se ha eliminado: ha pasado del "pensamiento de ver" a la visión en acto.

Esta visión de hecho, y el "hav" en ella contenido, no trastornan, sin

(15) *Ibid.*

(16) Descartes *op. cit.*, VI, p. 135.

(17) *Ibid.*, p. 137.

embargo, la filosofía de Descartes. Al ser pensamiento unido a un cuerpo no puede por definición ser verdaderamente pensamiento. Se lo puede practicar, ejercer y, por así decirlo, existirlo: nada puede extraerse de él que merezca el nombre de verdadero. Si, igual que la reina Isabel, se quiere por fuerza pensar en alguna cosa, basta con tomar de nuevo a Aristóteles y la escolástica, concebir como corporal el pensamiento, lo cual no es concebible pero es la única manera de formular el entendimiento la unión del alma y el cuerpo. Verdaderamente, es absurdo someterle al entendimiento puro la mezcla del entendimiento y del cuerpo. Estos supuestos pensamientos son los emblemas de “el empleo de vida”, las armas parlantes de la unión, legítimas siempre que no se las tome por pensamientos. Son indicios de un orden de la existencia —del hombre existente, del mundo existente— que no nos corresponde pensar. Tal orden no señala ninguna *terra incognita* en nuestro mapa del Ser, no disminuye el alcance de nuestros pensamientos porque, al igual que éstos, está sostenido por una Verdad en la cual se basan tanto su oscuridad como nuestras luces. Hasta aquí hay que penetrar para encontrar en Descartes algo así como una metafísica de la profundidad: pues en lo que hace a esta Verdad, nosotros no asistimos a su nacimiento, el ser de Dios es abismo para nosotros. *Temblo pronto contenido: para Descartes es tan vano sondear aquel abismo como pensar el espacio del alma y la profundidad de lo visible.* Para todas esas cuestiones nuestra posición nos descalifica. Tal el secreto del equilibrio cartesiano: una metafísica que nos da razones decisivas para no hacer más metafísica, que avala nuestras evidencias al mismo tiempo que las limita, que sin desgarrarlo nos abre el pensamiento

Secreto perdido; y para siempre, al parecer: si volvemos a hallar un equilibrio entre la ciencia y la filosofía, entre nuestros modelos y la oscuridad del “hay”, será menester que sea un equilibrio nuevo. Nuestra ciencia ha rechazado tanto las justificaciones como las restricciones de campo que Descartes le imponía. Ya no pretende deducir de los atributos de Dios los modelos que ella inventa. La profundidad del mundo existente y la del Dios insondable ya no se sobreponen a la trivialidad del pensamiento “tecnicizado”. La ciencia prescinde de la desviación a través de la metafísica, que Descartes efectuó al menos una vez en su vida: comienza en el que fue su sitio de llegada. El pensamiento operacional reivindica, con el nombre de psicología, el ámbito del contacto consigo mismo y con el mundo existente, contacto que Descartes reservaba a una experiencia ciega pero irreductible. Dicho pensamiento es fundamentalmente hostil a la filosofía como pensamiento en contacto y, si llega a recuperar el sentido de éste, será por el exceso mismo de su desenfado, cuando, habiendo introducido toda clase de nociones que para Descartes harían parte del pensamiento confuso —cualidad, estructura escalar, solidaridad del observador y de lo observado— caerá de pronto en la cuenta de que no es posible hablar sumariamente de todos esos seres como de *constructa*. Entretanto, es en contra de él como la filosofía se mantiene, al sumergirse en esa dimensión del compuesto de alma y de cuerpo, del mundo existente, del Ser abisal que Descartes abrió y volvió a cerrar de inmediato. Nuestra ciencia y nuestra filosofía son dos prolongaciones fieles e infieles del cartesianismo, dos monstruos nacidos de su descuartizamiento.

A nuestra filosofía no le queda más que emprender la exploración del

mundo actual. Nosotros somos el compuesto de alma y cuerpo; es menester, por tanto, que haya un pensamiento: a este saber de posición o de situación le debe Descartes lo que él dice, o que dice algunas veces, acerca de la presencia del cuerpo “contra el alma”, o de la del mundo exterior “en el extremo” de nuestras manos. Aquí el cuerpo ya no es un medio de la vista o del tacto, sino su depositario. Nuestros órganos están lejos de ser instrumentos; al contrario, nuestros instrumentos son órganos relacionados. El espacio va no es aquel del que habla la Dióptrica, tejido de relaciones entre objetos, tal como lo vería un tercero testigo de mi visión, o un geómetra que la reconstruiera y la mirara de lo alto: es un espacio contado a partir de mí como punto o grado cero de la especialidad. Yo no lo veo según su envoltura exterior; lo vivo desde dentro, estov inmerso en él. Al fin de cuentas, el mundo está alrededor de mí, no frente a mí. Se vuelve a hallar la luz como acción a distancia, y no ya reducida a la acción de contacto o, en otros términos, concebida como podrán hacerlo quienes no ven. La visión recupera su poder fundamental de manifestar, de mostrar más que la mera vista. Y puesto que nos han dicho que basta un poco de tinta para hacer que se vean bosques y tempestades, es menester que la vista tenga un imaginario propiamente suyo. Su trascendencia ya no queda delegada en un espíritu lector que descifre los impactos de la luz-cosa sobre el cerebro, espíritu que podría muy bien llenar su cometido sin haber habitado jamás un cuerpo. Ya no se trata de hablar sobre el espacio y sobre la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí. Pregunta interminable, puesto que la vista, a la cual se le plantea, es pregunta también ella misma. Vuelven a abrirse todas las investigaciones que se creían clausuradas. ¿Qué es la profundidad, qué es la luz, *τι το όν* —qué son, no para el espíritu que se aleja del cuerpo, sino para aquel del que Descartes decía que se hallaba disperso en éste— y, finalmente, no sólo para el espíritu sino para sí mismas. puesto que nos atraviesan, nos abarcan?

Pues bien, esta filosofía que está por hacerse es la que anima al pintor; no cuando manifiesta sus opiniones sobre el mundo sino en el instante en que su visión se hace gesto, cuando, como lo dirá Cézanne, “piensa en pintura” (18).

I V

Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo por desprenderse del ilusionismo y por adquirir sus propias dimensiones, tiene una significación metafísica. Hay que prescindir de demostrarlo. No por razones relativas a los límites de la objetividad en historia, y de la inevitable pluralidad de las interpretaciones, la cual impediría vincular una filosofía y un acontecimiento: la metafísica en que pensamos no es un cuerpo de ideas separadas para el cual habría de buscar justificaciones inductivas en la empirie; además, hay en la carne de la contingencia una estructura del acontecimiento, una virtud propia del argumento, las que no impiden la pluralidad de las interpretaciones, las que son incluso su razón profunda, las que hacen de él un tema durable de la vida histórica y tienen derecho a un estatuto filosófico. En cierto sentido, todo lo que ha podido decirse y lo que se dirá acerca de la Revolución Francesa ha

(18) B. Dorival, *Paul Cézanne*, ed. P. Tisne, Paris, 1948. Cézanne par ses lettres et ses temoins, pp. 103 ss.

estado siempre, está desde ahora en ella, en esa ola que se proyecta sobre el fondo de los hechos parcelarios con su espuma de pasado y su cresta de futuro, y siempre al mirar mejor cómo se hizo es como se hacen y se harán de ella representaciones nuevas. En cuanto a la historia de las obras, en todo caso, el sentido que se les da retrospectivamente procede de ellas. Es la propia obra la que abre el campo para que se la mire a una luz distinta, es ella la que se metamorfosea y se convierte en su prolongación; las reinterpretaciones interminables, a las cuales es legítimamente susceptible, no la cambian sino en sí misma, y si el historiador vuelve a hallar, bajo el contenido manifiesto, el exceso y el espesor del sentido, la textura que le preparaba un largo futuro, tal manera activa de ser, tal posibilidad que él revela en la obra, tal monograma que encuentra en ella sirven de fundamento a una meditación filosófica. Pero ese trabajo exige una larga familiaridad con la historia. Nos hace falta todo para llevarlo a cabo: tanto la competencia como el tiempo. Simplemente, ya que el poder o la generatividad de las obras supera a toda conexión positiva de causalidad y filiación, no resulta ilegítimo que un profano, al dejar hablar sus recuerdos de unos cuadros y unos libros, diga cómo la pintura interviene en sus reflexiones y consigue el sentimiento de una discordancia profunda, de una mutación en las relaciones del hombre y del Ser, cuando confronta en forma masiva un universo de pensamiento clásico con las inquisiciones de la pintura moderna. Una especie de historia por contacto, que acaso no salga de los límites de una sola persona, y que sin embargo se lo debe todo al comercio con los otros

“Creo que Cézanne buscó la profundidad toda su vida”, dice Giacometti (19), y Robert Delaunay: “La profundidad es la nueva inspiración” (20). Cuatro siglos después de las “soluciones” del Renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, y exige que se la busque, no “una vez en la vida” sino durante toda una vida. No puede tratarse del intervalo sin misterio que yo vería desde un avión entre estos árboles cercanos y los más alejados. Ni tampoco del escamoteo de las cosas, la una por la otra, que se me presenta vivamente en un dibujo perspectivo: estas dos visiones son muy explícitas y no plantean cuestión alguna. Lo que es un enigma en su nexo, lo que está entre ellas —y que yo vea las cosas cada una en su sitio precisamente porque se eclipsan una a otra—, el que sean rivales frente a mi mirada precisamente porque cada una de ellas está en su lugar. Es su exterioridad, conocida en su envoltura, y su dependencia mutua, en su autonomía. De la profundidad así entendida no puede decirse ya que sea “tercera dimensión” Primero, si lo fuera, sería más bien la primera: no hay formas, no hay planos definidos a menos que se estipule a qué distancia de mí se hallan sus diferentes partes. Pero una dimensión primera y que contenga a las otras, no es una dimensión, al menos en el sentido ordinario de una cierta relación de acuerdo con la cual se toman las medidas. La profundidad así entendida es más bien la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una “localidad” global donde todo es a la vez, en la que altura, ancho y distancia son abstractos, de una voluminosidad que se expresa con una palabra al decir que una cosa está ahí. Cuando Cézanne busca la profundidad, lo que busca es este

(19) G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 176.

(20) R. Delaunay, *ed. cit.*, p. 109.



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

estallido del Ser, el cual está en todos los modos del espacio, y también en la forma. Cézanne sabe ya lo que el cubismo va a repetir: que la forma externa, la envoltura, es segunda, derivada, que no es lo que hace que una cosa tome forma, que hay que romper esta caparazón de espacio, romper el frutero, y en cambio, pintar ¿qué? ¿Cubos, esferas, conos, como una vez lo dijo? Formas puras que tienen la solidez de lo que puede ser definido por una ley de construcción interna y que, en su conjunto, rastros o cortes de la cosa, la dejan aparecer entre ellas como un rostro entre los juncos? Esto sería poner a un lado la solidez del Ser y al otro su variedad. Cézanne hizo ya una experiencia de este género en su período intermedio. Se fue derecho al sólido, al espacio, y verificó que en este espacio, caja o continente demasiado amplio para ellas, las cosas se ponen a darse color, a modular en la inestabilidad (21). Es, pues, juntos como hay que buscar al espacio y al contenido. El problema se generaliza; no es sólo ya el de la distancia y de la línea y de la forma, sino también el del color.

Este es “el lugar en el que se reúnen nuestro cerebro y el universo” dice en ese admirable lenguaje de artesano del Ser que Klee gustaba de citar (22). En provecho suyo hay que triturar la forma-espectáculo. No se trata, pues, de colores, “simulacros de los colores de la naturaleza” (23), se trata de la dimensión de color, aquella que crea de sí misma a sí misma identidades, diferencias, una textura, una materialidad, alguna cosa. Sin embargo, no hay, decididamente, una receta de lo visible, y el solo color, igual que el espacio, es sólo una receta. El retorno al color tiene el mérito de conducir un poco más cerca del “corazón de las cosas” (24): pero está más allá del color-envoltura, así como del espacio-envoltura. El *Portrait de Vallier* introduce entre los colores, blancos; éstos en lo sucesivo tienen la función de moldear, de perfilar un ser más general que el ser-amarillo o el ser-verde o el ser-azul, igual que en las acuarelas de los últimos años el espacio, del cual se creía que era la evidencia misma y que al menos respecto a él no se planteaba la pregunta del dónde, irradiaba alrededor de planos que no están en ningún sitio asignable, “superposición de superficies transparentes”, “movimiento flotante de planos de color que se recubren, que avanzan y que retroceden” (25).

Como se ve, ya no se trata de añadir una dimensión a las dos dimensiones de la tela, de organizar una ilusión o una percepción sin objeto cuya perfección sería aproximarse lo más posible a la visión empírica. La profundidad pictorial (así como la altura y la anchura pintadas) llegan, no se sabe de dónde, a colocarse, a germinar sobre el soporte. La visión del pintor ya no es mirada sobre un fuera, relación “físico-óptica” (26) solamente con el mundo. El mundo ya no está ante él por medio de la representación, es más bien el pintor quien nace entre las cosas como por medio de la concentración y de la llegada a sí de lo visible, y el cuadro, finalmente, no se relaciona con ninguna entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todo “autofigurativo”, no es espectáculo de alguna cosa sino al ser “espectáculo de nada” (27), al

(21) E. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938.

(22) W. Grobmann, *Paul Klee* trad. francesa. Paris 1954, p. 141.

(23) R. Delaunay ed. cit., p. 118.

(24) P. Klee v. su *Journal*. trad. p. Klossowsky, Paris, 1959.

(25) Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, p. 21.

(26) P. Klee, *op. cit.*

(27) Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, Paris, 1959, pp. 86 y 99.

rasgar “la piel de las cosas” (28) para mostrar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo. Apollinaire decía que en un poema hay frases que no parecen haber sido creadas, que parecen haberse formado. Y Henry Michaux, que a veces los colores de Klee parecen nacidos lentamente sobre la tela, emanados de un fondo primordial, “exhalados en el sitio justo” (29), como una pátina o una mancha de humedad. El arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo del afuera. Es en verdad el “grito marticultado” de que habla Hermes Trismegisto, “semejante a la voz de la luz” Y, una vez allí, despierta en la visión ordinaria potencias adormecidas, un secreto de preexistencia. Cuando veo a través de la espesura del agua la cuadrícula al fondo de la piscina, yo no la veo a pesar del agua, de los reflejos; la veo precisamente a través de ellos, por medio de ellos. Si no hubiera esas distorsiones, esas raya al sol, si yo viera sin esta carne la geometría de la cuadrícula, es entonces cuando dejaría de verla como es, allí donde está, a saber: más lejos que todo lugar idéntico. El agua misma, la potencia acuosa, el elemento dulzón y lleno de reflejos, no puedo decir que esté en el espacio: no está en otra parte, pero no está en la piscina. La habita, se materializa en ella, mas no está en ella contenida, y si alzo los ojos hacia la pantalla de cipreses donde juega la trama de los reflejos, no puedo negar que también el agua la visite, o al menos que le envíe su esencia activa y viviente. Es esta animación interna, este fulgor de lo visible lo que el pintor busca bajo los nombres de profundidad, de espacio, de color.

Cuando se piensa en ello resulta asombroso que a veces un buen pintor haga también buenos dibujos o buenas esculturas. Como no son comparables ni los medios de expresión, ni los gestos, es la prueba de que hay un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas, de las luces, de los colores, de los relieves, de las masas, una presentación sin concepto del Ser universal. El esfuerzo de la pintura moderna ha consistido no tanto en escoger entre la línea y el color, o incluso entre la figuración de las cosas y la creación de los signos, como en multiplicar los sistemas de equivalencias, en romper su adherencia a la envoltura de las cosas, lo cual puede exigir que se creen materiales nuevos o nuevos medios de expresión, pero que a veces se hace por medio de la recapitulación y de la reinversión de los que ya existían. Hubo, por ejemplo, una concepción prosaica de la línea como atributo positivo y propiedad del campo trabajado o de la pradera tenidos por presentes en el mundo, en una línea de puntos por la cual el pincel no tendría más que pasar. Dicha línea es negada por toda la pintura moderna, probablemente por toda pintura, ya que Vinci en el “Tratado de la pintura” hablaba de “descubrir en cada objeto la manera particular como se dirige a través de toda su extensión cierta línea fluctuante que es como su eje generador” (30). Ravaissón y Bergson percibieron allí algo importante sin atreverse a descifrar del todo el oráculo. Bergson no busca el “serpenteo individual” sino en los seres vivos, y es con mucha timidez como anuncia que la línea ondulada “puede no ser ninguna de las líneas visibles de la figura”, que “no está ni aquí ni allá” y que sin embargo “da la clave de todo” (31). Está en el umbral de ese descubri-

(28) Henry Michaux, *Aventures de lignes*.

(29) Henry Michaux *ibid.*

(30) Ravaissón, cit. por H. Bergson, *La vie et l'oeuvre de Ravaissón, La pensée et le mouvant*, Paris, 1934.

(31) H. Bergson, *ibid.*, pp. 264-265.

mento sobrecogedor, ya familiar a los pintores, de que no hay líneas visibles en sí, que ni el contorno de la manzana, ni el límite del campo o de la pradera están aquí o allá, que están siempre más acá o más allá del punto adonde se mira, siempre en medio o detrás de aquello que se escruta, indicados, implicados, e incluso exigidos muy imperiosamente por las cosas, pero no cosas por sí mismos. Se suponía que circunscribían a la manzana o a la pradera, pero la manzana o la pradera “se forman” por sí mismas y descienden en lo visible como venidas de un antemundo pre-espacial. Luego la negación de la línea prosaica no excluye en manera alguna toda línea de la pintura, como acaso lo creyeron los impresionistas. Se trata sólo de liberarla, de hacerle revivir su poder constituyente, y es sin contradicción ninguna como se la ve reaparecer y triunfar en pintores como Klee o como Matisse, quienes creveron más que nadie en el color. Porque de ahora en adelante, según la frase de Klee, ya no limita lo visible: ella “vuelve visibles”, es el plano de una génesis de las cosas. Quizás nunca antes de Klee “se había dejado soñar a una línea” (32). El comienzo del trazado establece, instala un cierto nivel o modo de lo lineal, una cierta manera para la línea de ser y de hacerse línea, “de ir en línea” (33). Con relación a él, toda inflexión que siga tendrá valor diacrítico, será una relación a sí de la línea, formará una aventura, una historia, un sentido de la línea, según ésta decline más o menos, más o menos rápido, más o menos sutilmente. Al caminar en el espacio, ella sin embargo roe el espacio prosaico y el partes extra partes, desarrolla una manera de extenderse activamente en el espacio, la cual sub-tiende tanto la espacialidad de una cosa como la de un manzanar o la de un hombre. Simplemente, para dar el eje generador de un hombre, el pintor, dice Klee, “tendría necesidad de una maraña de líneas hasta tal punto embrollada que ya no podría ni pensarse en una representación verdaderamente elemental” (34). Ya decida entonces, como Klee, atenerse rigurosamente al principio de la génesis de lo visible, de la pintura fundamental, indirecta o, como decía Klee, absoluta —dejando al título la función de designar por su nombre prosaico el ser así constituido, a fin de dejar a la pintura que funcione más libremente como pintura— o que, al contrario, como Matisse en sus dibujos, crea poder insertar en una línea única tanto el señalamiento prosaico del ser como la sorda operación que en él componen la molicie o la energía y la fuerza para constituirlo en desnudo, rostro o flor, esto no crea mayor diferencia entre ellos. Hav dos hojas de muerdago que Klee pintó de la manera más figurativa, y que ante todo son rigurosamente indescifrables, que hasta el final siguen siendo monstruosas, increíbles, fantomáticas a fuerza “de exactitud”. Y las mujeres de Matisse (recuérdense los sarcasmos de sus contemporáneos) no eran inmediatamente mujeres, sino que llegaron a serlo: fue Matisse quien nos enseñó a ver sus contornos, no a la manera “físico-óptica”, sino como nervaduras, como los ejes de un sistema de actividad y de pasividad carnales. Figurativa o no, la línea en todo caso ya no es imitación de las cosas ni cosa. Es un cierto desequilibrio conseguido en la indiferencia del papel blanco, es un cierto sondeo practicado en él en sí, un cierto vacío constituyente que, como lo muestran perentoriamente las estatuas de Moore, es portador de la pretendida positividad de las cosas. La línea va no es, como

(32) H. Michaux, *id.*

(33) H. Michaux, *id.*

(34) W. Grohmann, *Klee, op. cit.*, p. 192.

en la geometría clásica, la aparición de un ser sobre el vacío del fondo; es, como en las geometrías modernas, restricción, discriminación, modulación de una especialidad previa.

Así como creó la línea latente, la pintura se ha dado un movimiento sin desplazamiento, por medio de la vibración o del fulgor. Lo requería ya que, como se dice, la pintura es un arte del espacio, que se hace sobre el papel y que no tiene el recurso de fabricar móviles. Pero la tela inmóvil podría sugerir un cambio de lugar, como el rastro de la estrella fugaz en mi retina me sugiere una transición, un moverse que no está en ella. El cuadro daría a mis ojos más o menos lo que a él le dan los movimientos reales, vistas instantáneas en serie, convenientemente enmarañadas y, si se trata de un ser vivo, con actitudes inestables en suspenso entre un antes y un después, en suma, la exterioridad del cambio de lugar que el espectador leería en su rastro. Es aquí donde la famosa observación de Rodin toma su importancia: las vistas instantáneas, las actitudes inestables petrifican el movimiento, como lo muestran tantas fotografías en que el atleta quedó detenido para siempre. No sería posible descongelarlo al multiplicar las vistas. Las fotografías de Marey, los análisis cubistas, la *Mariée* de Duchamp no se mueven: son una ensoñación zenoniana sobre el movimiento. Se ve un cuerpo rígido como una armadura, el cual hace funcionar sus articulaciones; está aquí y está allá, mágicamente, pero no va de aquí allá. El cine consigue el movimiento ¿pero cómo? ¿Es, como se cree, al copiar más de cerca el cambio de lugar? Puede presumirse que no, ya que el movimiento en cámara lenta muestra un cuerpo que flota entre los objetos, como un alga, y que no se mueve. El movimiento se obtiene, dice Rodin (35), es una imagen donde los brazos, las piernas, el tronco, la cabeza están tomados cada uno en un instante distinto, imagen que, por lo tanto, figura al cuerpo en una actitud que en ningún momento ha tenido, e impone entre esas partes relaciones ficticias, como si este confrontamiento de incompatibles pudiera, y sólo lo pudiera él, hacer brotar en el bronce y sobre la tela la transición y el movimiento. Los únicos instantes logrados de un movimiento son aquellos que se aproximan a esta disposición paradójica, cuando por ejemplo el hombre que camina ha sido tomado en el momento en que sus dos pies tocaban el suelo: porque entonces se tiene casi la ubicuidad temporal del cuerpo que hace que el hombre abarque el espacio. El cuadro hace ver el movimiento por medio de su discordancia interna; la posición de cada miembro, justamente por lo que tiene de incompatible con la de los otros de acuerdo a la lógica del cuerpo, está fechada de manera distinta, y como todas permanecen visibles dentro de la unidad de un cuerpo, es éste el que se pone a abarcar el tiempo. Su movimiento es algo que se premedita entre las piernas, el tronco, los brazos, la cabeza, en algún núcleo virtual, y sólo se despliega después de un cambio de lugar. ¿Por qué el caballo fotografiado en el instante en que no toca el suelo, en pleno movimiento, pues, las patas casi replegadas debajo ed sí mismo, tiene el aire de saltar en un mismo sitio? Y ¿por qué, en cambio, los caballos de Géricault corren sobre la tela, en una postura que, sin embargo, nunca ha adoptado un caballo al galope? Porque los caballos del Derby de Epsom me dejan ver la acción del cuerpo sobre el

(35) Rodin *L'art*, entrevistas recopiladas por Paul Gsell, Paris, 1911.

suelo y, según una lógica del cuerpo y del mundo bien conocida para mí, estas acciones sobre el espacio son también acciones sobre el tiempo. Rodin tiene sobre esto una frase profunda. “El veraz es el artista y la engañosa es la foto pues en la realidad el tiempo no se detiene” (36). La fotografía mantiene abiertos los instantes que el empuje del tiempo vuelve a cerrar en seguida, destruye la superación, la vinculación, la “metamorfosis” del tiempo, las cuales en cambio se hacen visibles en la pintura, pues los caballos poseen el “dejar el aquí, ir al allá” (37), porque tienen un pie en cada instante. La pintura no busca las exterioridades del movimiento, sino sus cifras secretas. Las hay más sutiles que las mencionadas por Rodin: toda carne, incluso la del mundo, resplandece fuera de sí misma. Pero, ya que según las épocas o las escuelas, se consagre más al movimiento manifiesto o al fundamental, la pintura no está jamás enteramente fuera del tiempo, puesto que siempre está en lo carnal.

Se siente acaso mejor ahora todo lo que acarrea esta breve palabra: ver. La visión no es un cierto modo del pensamiento o de la presencia hacia sí: es el medio que se me ha dado de estar ausente de mí mismo, de asistir desde dentro a la fisión del ser, tan sólo al término del cual me cierro sobre mí mismo.

Los pintores lo han sabido siempre. Vinci (38) invoca una “ciencia pictorial” que no hable con palabras (y mucho menos con números), sino por medio de obras que existan en lo visible a la manera de las cosas naturales; pintura que, sin embargo, por intermedio de esas obras, podrá comunicarse “a todas las generaciones del universo” Esta ciencia silenciosa que, como lo dirá Rilke a propósito de Rodin, hace pasar a la obra las formas de las cosas “sin estrenar” (39), procede del ojo y se dirige al ojo. Hay que entender al ojo como “la ventana del alma” “El ojo por medio del cual la belleza del universo se revela a nuestra contemplación, es de tal excelencia que quien se resignase a su pérdida se privaría de conocer todas las obras de la naturaleza, cuyo espectáculo le permite al alma permanecer contenta en la prisión del cuerpo, gracias a los ojos que le representan la infinita variedad de la creación: quien los pierde abandona esa alma en una oscura prisión donde cesa toda esperanza de volver a ver al sol, luz del universo” El ojo efectúa el prodigio de abrirle al alma lo que no es alma, el ámbito dichoso de las cosas y su dios, el sol. Un cartesiano puede creer que el mundo existente no es visible, que la única luz es la del espíritu, que toda visión se hace en Dios. Un pintor no puede consentir que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, que lo que vemos no sea el mundo mismo, que el espíritu no se ocupe sino de sus pensamientos o de otros espíritus. Acepta con todas sus dificultades el mito de las ventanas del alma: es menester que lo que carece de sitio esté sujeto a un cuerpo y, más aún, que por medio de un cuerpo se inicie a todos los otros y a la naturaleza. Hay que tomar al pie de la letra lo que la vista nos enseña: que por medio de ella tocamos el cielo, las estrellas, estamos al mismo tiempo en todas partes, tan cerca de las lejanías como de las cosas cercanas, y que incluso nuestro poder de imaginarnos que estamos en otro lugar —“Estoy en

(36) *Id.*, p. 86. Rodin emplea el término, citado mas adelante, de “metamorfosis”

(37) Henry Michaux.

(38) Citado por Robert Delaunay, *op. cit.*, p. 175.

(39) Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150.

San Petersburgo en mi cama: en París mis ojos ven el sol” (40)— de apuntar libremente, dondequiera que estén, a seres reales, es tomado en préstamo a la vista, y emplea poderes que ella nos ha dado. Ella sola nos enseña que seres diferentes “exteriores”, extranjero el uno al otro, están sin embargo absolutamente juntos: la simultaneidad, misterio que los psicólogos manejan como un niño manejaría explosivos. Robert Delaunay dice sucintamente: “El ferrocarril es la imagen de lo sucesivo que se aproxima a lo paralelo: la paridad de los rieles” (41). Los rieles que convergen y no convergen, que convergen para quedarse allí equidistantes, el mundo que es de acuerdo con mi perspectiva para ser independiente de mí, que es para mí a fin de ser sin mí, de ser mundo. El quale visual (42) me da, y es lo único que me la da, la presencia de lo que no soy yo, de lo que es simplemente y plenamente. Lo hace porque, como textura, es la concreción de una universal visibilidad, de un único espacio que separa y que reúne, que sostiene toda cohesión (e incluso la del pasado y del futuro, ya que ésta no sería si los dos no fueran partes del mismo Espacio). Cada cosilla visual, por individual que sea, funciona también como dimensión, ya que se da como resultado de una dehiscencia del Ser. Esto quiere decir finalmente que lo propio de lo visible es tener un doblez de invisible sentido estricto, al cual hace presente como un cierto tipo de ausencia, “En su época, nuestros antípodas de ayer, los impresionistas, tenían toda la razón al establecer su residencia entre las sobras y las malezas del espectáculo cotidiano. En lo que hace a nosotros, nuestro corazón late para llevarnos a las profundidades. Estas extrañezas se convertirán en realidades. Porque en lugar de limitarse a la restitución diversamente intensa de lo visible, ellas guardan allí todavía la parte de lo invisible ocultamente percibido” (43). Hay lo que toca al ojo de frente, las propiedades frontales de lo visible —pero también lo que toca de abajo, la profunda latencia postural en que el cuerpo se levanta para ver— y hay lo que toca a la visión por encima, todos los fenómenos del vuelo, de la natación, del movimiento en que ella participa, no ya en la pesantez de los orígenes, sino en las culminaciones libres (44). El pintor, pues, por intermedio de ella, toca los dos extremos. En el fondo inmemorial de lo visible algo se ha movido, se ha encendido, algo que invade su cuerpo, y todo cuanto pinta es una respuesta a esta suscitación, su mano es “sólo el instrumento de una lejana voluntad” La visión es el encuentro, como en una encrucijada, de los aspectos del Ser. “Algún fuego, pretende vivir, se despierta; al guarse a lo largo de la mano conductora, llega hasta el soporte y lo invade y luego, chispa saltarina, cierra el círculo que debía trazar: regreso al ojo y al más allá” (45). En este circuito no hay ninguna ruptura: imposible decir que aquí concluye la naturaleza y comienza el hombre o la expresión. Es pues el Ser mudo el que allí llega a manifestar su propio sentido. He aquí por qué el problema de la figuración y de la no figuración está mal planteado: es a la vez verdadero y sin contradicción que ningún racimo de uvas ha sido jamás lo que es en la pintura más figurativa, y que ninguna pintura, incluso abstracta, no puede eludir al Ser, que el racimo de Caravaggio

(40) Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 y 110.

(41) Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 y 110.

(42) Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 y 110.

(43) Klee, *Conférence d'Iéna 1924*, en W. Grohmann, *op. cit.*, p. 365.

(44) Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, en G. di San Lazzaro, Klee.

(45) Klee, citado en W. Grohmann, *op. cit.*, p. 11.

es el racimo mismo (46). Esta precesión de lo que es sobre lo que se ve y hace ver, de lo que se ve y hace ver sobre lo que es, es la visión misma. Y, para dar la fórmula ontológica de la pintura, apenas hay que forzar las palabras del pintor, puesto que a los treinta y siete años Klee escribía estas palabras que fueron grabadas sobre su tumba: "Soy inalcanzable en la immanencia" (47).

V

Porque profundidad, color, forma, línea, movimiento, contorno, fisonomía son ramas del Ser, y que cada una de ellas puede arrastrar toda la planta, no hay en pintura "problemas" separados, ni caminos verdaderamente opuestos, ni "soluciones" parciales, ni progreso por acumulación, ni opciones irrefutables. Nunca puede prescindirse de que el pintor vuelva a adoptar uno de esos problemas que había desechado aunque, por supuesto, lo haga hablar en forma distinta: los contornos de Roualt no son los contornos de Ingres. La luz —"sultana vieja", dice Georges Limbour, "cuyos encantos se marchitaron al comenzar este siglo" (48)—, expulsada primero por los pintores de la materia, reaparece por último en Dubuffet como una cierta textura de la materia. Nunca hay certeza contra estos retornos. Ni contra las convergencias menos esperadas: hay fragmentos de Rodin que son estatuas de Germaine Richier, porque ambos eran escultores, es decir, ligados a un solo e idéntico tejido del Ser. Por la misma razón, nada se consigue nunca. Al "trabajar" uno de sus problemas bienamados, ya fuese el del terciopelo o el de la lana, el verdadero pintor trastorna a pesar suyo los datos de todos los demás. Incluso cuando parece ser parcial, su búsqueda es total. En el momento en que acaba de adquirir una cierta habilidad, se da cuenta de que ha abierto otro campo donde todo lo que pudo haber dicho antes tendrá que decirse de otra manera. De tal suerte que lo que ha hallado, él no lo tiene todavía, tiene que seguirlo buscando, el hallazgo es lo que suscita otras búsquedas. La idea de una pintura universal, de una totalización de la pintura, de una pintura completamente realizada carece de sentido. Aunque durara millones de años aún, el mundo, para los pintores, si los hay, estaría todavía por pintar, concluirá sin haber sido terminado. Panofsky muestra que los "problemas" de la pintura, los que imantan su historia, se resuelven a veces de soslayo, no dentro de la línea de búsqueda que inicialmente los planteó sino, al contrario, cuando los pintores, en el fondo del callejón sin salida, parecen olvidarlos, se dejan atraer a otros sitios y, de pronto, en plena diversión, los vuelven a encontrar y superan el obstáculo. Esta historicidad sorda que avanza en el laberinto por medio de giros, transgresión, superposición y súbitos empujones, no quiere decir que el pintor no sepa va lo que quiere, sino que lo que quiere está más acá de los fines y de los medios, y dirige desde lo alto toda nuestra actividad útil.

Estamos en tal forma fascinados por la idea clásica de la adecuación intelectual que este "pensamiento" mudo de la pintura nos deja a veces la impresión de una vana algarabía de significaciones, de una palabra paralizada o abortada. Y si se responde que ningún pensamiento se desprende totalmente

(46) A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, 1959, y Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, Paris, 1960.

(47) Klee, *Journal*, op. cit.

(48) G. Limbour, *Tableau bon levain a vous de cuire la pate; l'art brut de Jean Dubuffet*, Paris, 1953.

de un soporte, que el único privilegio del pensamiento parlante es haber logrado que su soporte sea manejable, que, al igual que las de la pintura, las figuras de la literatura y de la filosofía no están verdaderamente conseguidas, no se acumulan en un tesoro estable, que incluso la ciencia aprende a reconocer una zona de lo "fundamental" poblada de seres espesos, abiertos, desgarrados, zonas que no hay ni que pensar en tratar exhaustivamente, como la "información estética" de los cibernéticos o los "grupos de operaciones" matemático-físicos, y que en fin, en ninguna parte estamos en situación de hacer un balance objetivo, ni de pensar un progreso en sí, que es toda la historia humana la que en cierto sentido está estacionaria, cómo, dice el entendimiento, como Lamel, ¿no es más que eso? ¿El punto más alto de la razón es verificar ese deslizarse del suelo bajo nuestros pasos, denominar pomposamente interrogación un estado de continuo estupor, y búsqueda una marcha circular, Ser a lo que nunca es enteramente?

Pero esta decepción es la de la falsa imaginación, la cual reclama una positividad que llene exactamente su vacío. Es el pesar de no serlo todo. Pesar que ni siquiera está enteramente fundado. Porque si, ni en pintura ni en otros campos, podemos establecer una jerarquía de las civilizaciones ni hablar de progreso, no es porque algún destino nos mantenga atrasados, sino más bien porque en cierto sentido la primera de las pinturas iba hasta el fondo del futuro. Si ninguna pintura termina la pintura, si ninguna obra, incluso, queda absolutamente terminada, cada creación cambia, altera, ilumina, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea por anticipado todas las otras. Si las creaciones no son algo adquirido, no es sólo porque, como todas las cosas, pasen, sino también porque tienen frente a ellas casi toda su vida.

Le Tholonet, julio-agosto de 1960.