

inmolación, como regeneración de fuerzas creadoras con una finalidad purificadora, es rematada por un estallido de violencia encarnada por dos pistoleros que acribillan al protagonista mientras se consume en el fuego.

El viaje arquetípico que define *Contravida* se inicia como un descenso a los infiernos (fuga del prisionero por los túneles) para llegar, ahondando en el fondo del caos, a la irrealidad o fantasía; fantasía que constituye una vía de acceso a lo otro, o desplazamiento para llegar a un conocimiento de la verdad. Y la figura fantástica que puede solucionarle el enigma de su persona es su maestro Gaspar Crisaldo quien en el espacio mágico de Manorá podrá revelarle la «última sabiduría» (p. 283). Por esto en *Contravida* juega un papel importante el espacio fantástico, dimensión donde el plano extratextual no se pierde ya que ambos se confunden, como sería, por ejemplo, el caso del pueblo real (Iturbe) y el mítico (Manorá). A esta dimensión misteriosa, intuitiva o soñada, la define el protagonista como realidad: «La verdadera realidad no es para mí sino lo real de lo que todavía no existe. Lo que debe ser descubierto en sus caras más oscuras» (p. 97)<sup>7</sup>. Lo fantástico introduce otro orden de causalidad, de formas de existencia, y un esquema simbólico que contiene un humanismo liberador como se evidencia en el trasfondo de crítica social que permea todo el relato. Quizá el elemento más emblemático de la dimensión fantástica en *Contravida* sería el portón de la casa donde el protagonista pasó sus años juveniles; puerta como pasaje entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, puerta que invita a ser franqueada para adentrarse en el misterio de la existencia. El máximo exponente del humanismo liberador sería Crisaldo, el neonato adulto («yo nazco todos los días y al anochecer muero», p. 194) dueño de una cueva donde habitan personajes de la imaginación que, como el propio Crisaldo, luchan contra unas estructuras racionales que han institucionalizado la represión.

*Contravida* es, como todos los relatos de Roa Bastos, un texto subversivo que transgrede la regla y la convención, introduciendo la angustia del hombre moderno que trata inútilmente de encontrar su raíz en un mundo que se desmorona sin solución.

**José Ortega**

## El pensamiento silencioso\*

«¿Puede una meditación del silencio ser, en sí misma, silenciosa?» A lo largo de la dilatada, dúctil escritura de este libro asistimos a una retracción del pensamiento y la palabra hasta las orillas invisibles del silencio. Silencio primordial, silencio de la epifanía del ser, lugar ausente hacia el que se dirigen todo paso, toda mirada, toda escucha. Nada puede decirse tal vez de ese imposible espacio entreabierto, de esa extensión o esa nada que brillan más allá del lenguaje y la conciencia, y, sin embargo, viene a decirnos el ensayista argentino Santiago Kovadloff, la palabra del hombre apunta incesantemente hacia ese silencio que la sobrepasa y, aún más, la posibilita. La presión de lo imponderable, el peso ingravido de ese afuera silencioso, la ausente presencia del rostro-más-allá-de-todos-los-rostros, deja siempre una huella invisible, una secreta tensión en la palabra, en esa palabra que mientras se dice a sí misma dice también, sin saberlo, el silencio. Pues los ojos de esa palabra miran siempre hacia adentro y hacia afuera de sí mismos, y en uno y otro lugar, al final del viaje inmóvil de la mirada, encuentran una única e irreal realidad, ese *germinal Nunca* en el que Paul Celan cifró el misterio de la humana palabra.

El propósito de Santiago Kovadloff en este libro es estudiar ese fondo irreductible del silencio en algunas de sus manifestaciones esenciales. Siete actitudes o

<sup>7</sup> «Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla», A. Roa Bastos, en «Augusto Roa Bastos», *Anthropos*, 115, 1990, p. 5.

\* Santiago Kovadloff, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1993.

experiencias del hombre son, pues, convocadas aquí en lo que tienen de esencialmente inapresable. La poesía, el psicoanálisis, la música, las matemáticas, la pintura, la fe religiosa y el amor, como nuevas *siete noches* del sentido, hablan en estas páginas de su modo siempre diverso de enfrentarse al silencio primordial, pero también de la unidad esencial que conforman en lo que tienen de ciegos acercamientos al centro único de lo indecible. No es gratuita, creo, la alusión a la obra de Borges. No sólo es un autor que aparece citado en varias ocasiones a lo largo de estas páginas, sino que la tensión y la pasión que caracterizan la escritura del maestro argentino proyectan secretos resplandores sobre el libro de Kovadloff. También aquí escribir es el «fruto de un raptó. Es vocación, respuesta a un llamado». La cábala, la *Divina Comedia*, las pesadillas, *Las mil y una noches*, la poesía, el budismo y la ceguera fueron para Borges los *lugares de la pasión* que lo condujeron a la escritura de sus *Siete noches*. Santiago Kovadloff habla ahora también desde esa ceguera de la voz que tantea en lo oscuro. Lámparas de fuego, sus palabras, hacia el resplandor de lo indecible, en las cavernas del sentido.

El primero de los ensayos, «La palabra en el abismo: poesía y silencio», plantea la necesidad de distinguir dos tipos fundamentales de silencio: el «silencio de la oclusión» y el «silencio de la epifanía». El primero es sobre todo el resultado de un acallamiento, de una prescindencia de las palabras que sólo busca hacer olvidar la imponderabilidad última que nos constituye. Ese silencio, el silencio de la oclusión, se relaciona estrechamente con el imperio de la subjetividad y de la razón pretendidamente omniabarcadora. También el recinto de lo convencional, de lo dogmático, del ruido incesante del que se hablará en el tercero de los ensayos, «El silencio musical», recluye al hombre en esa oclusión silenciosa y profundamente estéril. El silencio de la epifanía, por el contrario, es el silencio liberador, la superación de todo límite, el rayo oscuro de la escucha lanzado a las regiones incógnitas: «Hablo de la orilla del mundo que ha escapado al espejismo de la determinación; de ese otro rostro del paisaje que mediante la imprecisión de sus rasgos denuncia la unilateralidad de sus facciones tercamente familiares e insinúa una alteri-

dad posible, una incógnita esencial.» La poesía, para Santiago Kovadloff, es un incesante ir y venir entre estos dos silencios. Ninguno de ellos puede acogernos por mucho tiempo. Su demorada presencia nos destruye. Sólo el movimiento acordado, la asunción del ritmo indetenible del mundo, son fecundos (y soportables) para el hombre.

«El silencio en la cura» se enfrenta a la relación entre el paciente y el psicoanalista desde el concepto lacaniano de *semblante*: aquello que aparece o se manifiesta en el transcurso de la sesión es siempre signo de otra cosa. Pero es precisamente el silencio del psicoanalista, la ausencia de su voz, lo que constituye el signo más poderoso en este contexto. La ausencia casi tangible de su voz no sólo posibilita la irrupción de lo que en el paciente yacía acallado desde tiempo inmemorial, sino que se revela como el signo del fondo irreductiblemente silencioso del enfermo. La superación de la enfermedad, la cura, será sobre todo la asunción de ese abismo interior, de ese sentido ausente que no deja de interrogarse a sí mismo, la comunión con el propio misterio. Pero esta comunión que libera al hombre de todo trastorno y toda contingencia, es también el centro del tercero de estos ensayos, «El silencio musical». Para Kovadloff «las raíces de la música parecieran hundirse en el sentimiento del tiempo; en el hombre que se sostiene en su transcurrir. Allí, en el dominio de ese sentimiento que lo afirma y lo avasalla, el hombre ya no es lo que le pasa o lo que le ha ido pasando o lo que le podría llegar a pasar.» Y la música, así, es una prolongación o una metáfora del silencio. La extrema reducción a que se ve sometida en ella la materia, de tal modo que se diría casi un arte inmaterial, permite que el silencio sople en el interior de los sonidos, como si toda vibración soportase un vacío, un hueco que la destruye y la sostiene. El ensayista argentino analiza también en este ensayo las implicaciones de las pausas (silencios también) musicales, así como el sentido del aplauso que corona la audición de una obra y reconoce la imposibilidad de proferir palabra alguna ante (o tras) lo inconmensurable.

También en el campo de las matemáticas hay que saber escuchar el silencio. Para Kovadloff, es el cero la representación numérica de ese espacio originario: «El

cero proclama que la conciencia ha tenido acceso matemático a lo incalculable; a lo real como escenario de deslumbrada incompreensión. Es por ello que el fondo al que remite el cero con su forma es el vacío.» Y, en efecto, Kovadloff no sólo tiene en cuenta la deslumbrante trayectoria etimológica del *cero*, sino que lo relaciona con el *hsü* de los taoístas y con el *sunyam* de los hindúes. Conceptos del vacío ambos, el cero de las matemáticas se relaciona más con ellos que con el concepto también matemático de infinito, pues mientras éste «consigna el carácter inagotable de la sucesión», el cero «denuncia una ausencia, encarna una falta sin remedio, un silencio intransponible.» También en el ensayo siguiente, «El silencio monástico», el silencio se relaciona con el vacío, con el despojamiento del espíritu que ha de llevarse a cabo antes de la oración. La espera infatigable, el establecimiento de un espacio para la recepción: son éstos los rostros del silencio en el ámbito de la fe religiosa.

Klee, Picasso. Sus cuadros, pero también sus palabras, son convocados en «El silencio en la luz: la pintura». Kovadloff concibe su búsqueda pictórica como un deseo de transfiguración. El alejamiento de la naturaleza y de las formas convencionales que tiene lugar en la pintura de este siglo es un proceso que conduce al encuentro con lo irrepresentable. Signos visibles de lo invisible: es éste el diseño de la pintura contemporánea, representada aquí por dos de sus más altos exponentes. El don de los pintores ciegos: la entrevisión, el color gris, manchas o hebras indescifrables. Oigamos a Kovadloff: «Se quiere pintar lo que no puede ser reproducido para que se alcance a presentir lo que no puede ser contemplado. Un haz de luz, en suma, donde vibre el eco de una presencia sin rostro.»

Finalmente, «El silencio amoroso» es una meditación sobre el encuentro con el otro, con la alteridad radical. El ser amado es el lugar de una transubstanciación. Cuando nos acercamos a él, vamos hacia lo que incesantemente se aleja para acercarse más a nosotros y desvelarnos. Por eso, para Kovadloff, la caricia «es la incomparable voz del silencio amoroso». Y más adelante: «Acariciar es acatar desde la ternura el silencio extremo encarnado por la amada en lo que ese silencio tiene de inexpugnable». Como a lo largo de todo el

libro, Kovadloff dialoga en este ensayo final con las ideas irradiantes de, entre otros, Rilke, Kierkegaard, Fichte o Levinas. Sólo de este modo, acogiendo el pensamiento de los otros, puede el pensamiento propio interrogarse a sí mismo. Y es esta, tal vez, una de las virtudes del libro de Kovadloff: el incansable cuestionamiento de todo, la espiral de la palabra reflexiva que vuelve siempre sobre los orígenes y se alimenta de su propio vuelo en la precariedad y de su propia proyección hacia el espacio sin límites.

**Rafael-José Díaz**

## Viaje a la mala vida\*

**P**or aquello de que toda demanda genera su oferta, a finales del siglo XVI los *consellers* de Palma de Mallorca, a instancias de la Corona, se decidieron a ampliar la mancebía de la ciudad. Estudiadas las distintas posibilidades, se vio que era necesario aprovechar el espacio cercano ocupado por algunos campesinos, de modo que se llegó a un acuerdo con los lugareños: o abandonaban sus campos para marchar a un lejano baldío o pasaban a formar parte del negocio, regentando algunas de las nuevas instalaciones. Es decir, se propuso a cada uno de ellos que dejase su campo y se dedicase a gorrón de prostitutas.

\* Emilio Temprano, *Vidas poco ejemplares*, eds. El Prado, Madrid, 1995.