

anunciar el comienzo de algo nuevo, confirma que todo sigue igual. Silencio reconcentrado que acaba por atrofiar grotescamente a los seres de un mundo donde se han «cerrado las ventanas»¹³.

En el mismo sentido, en la pintura del siglo XX encontramos un buen número de obras que expresan el silencio que estamos analizando. Silencio metafísico que se condensa en las plazas deshabitadas y las calles sombrías de algunas obras de De Chirico; silencio concentrado en las habitaciones de hotel pintadas por Edward Hopper, como única compañía de unos personajes anónimos que esperan inútilmente a la memoria y meditan, ensimismados, sobre fragmentos de unas vidas de olvido y desolación; silencio de los espacios desamparados y desérticos del sueño surrealista, angustiosamente interrumpidos por la espesa y larga sombra de un objeto diminuto o por la escuálida figura de un árbol famélico; silencio óptico y mecánico como efecto de una provocación visual que despierta una estructura de repetición o por una variación cromática seriada ante un *responsive eye*¹⁴.

Lo que interesa aquí señalar es que en los ejemplos citados, el silencio no trasciende la propia realidad que la misma obra ha creado. Se trata de un silencio prosaico (Vermeer) que no va más allá de los objetos y, posado en lo puramente cotidiano, no tiene ninguna vocación simbólica. En esa misma rutina germina el silencio de Solana que, aunque contribuye en la conformación de un mundo y unos seres grotescos, no presenta, sin embargo, la dimensión ciertamente siniestra que el silencio puede alcanzar, al modo como late, por ejemplo, en algunas obras de De Chirico. Silencio, en todo caso, tan apegado a realidades particulares (Hopper) que carece de la potencia necesaria para poder insinuar la experiencia de una realidad distinta de la que está ahí. Silencio inmanente en todos los casos. Demasiado sujeto a la experiencia profana del mundo por lo que, incapaz de toda transgresión, no deviene silencio sagrado. Pero tampoco silencio siniestro ya que, demasiado atento a las cosas, no consigue apresar y retorcer las entrañas del tiempo.

Silencio sagrado, silencio siniestro

Acabamos de aceptar la posibilidad de la expresión plástica de ese silencio que consideramos profano porque, aunque él mismo no se presenta como un puro objeto que pueda ser representado, sin embargo no es capaz de provocar una experiencia que nos abra a dimensiones distintas de la realidad inmediata, ni produce significados que construyan simbólicamente otra.

¹³ La expresión es utilizada por Eugenio d'Ors en Mi salón de Otoño.

¹⁴ Esta expresión dio título a la exposición sobre arte óptico celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1965.

No obstante, vimos al comienzo de este trabajo cómo en la poesía y en la literatura en general, el silencio adquiere un valor sagrado cuando al significar lo inexpresable, se muestra como la única vía de renovación del mundo; o un carácter siniestro cuando, al contrario, anuncia la imposibilidad de verdadera creación y la aceptación de un mundo sin metáforas.

Sabemos, por otra parte, que el silencio es una de las expresiones más profundas de la experiencia religiosa y que el vacío es el reverso de la plenitud. Así ocurre en la pintura china¹⁵ —sobre todo en la tradición más vinculada al taoísmo— donde el vacío constituye tanto una noción filosófica y religiosa como un mecanismo que regula la práctica artística, ya que es un elemento dinámico ligado a los alientos vitales y «lugar» donde se operan las transformaciones del universo. En tanto espacio no pintado, es expresión del mundo invisible y del misterio, pero en la medida en que el vacío originario se manifiesta, es representado como valle, porque es hueco, y como agua, que se hace nube, espacio libre donde se produce el movimiento circular entre el agua y la montaña, y se palpan las pulsaciones del mundo. Vacío necesario para poder interrumpir la pincelada, aunque no el aliento, poner en práctica el arte de no mostrarlo todo (*yin-xian*) y cumplir, a la vez, con la regla tradicional de «en un cuadro, un tercio de lleno, dos tercios de vacío». Sólo así, cuando el cuadro esté concluido y afirmado como microcosmos, se habrán completado los cuatro niveles que señala la teoría de la pintura (pincel-tinta, yin-yang, montaña-agua, hombre-cielo) y se podrá acceder a la quinta dimensión donde todas las cosas vuelven al vacío originario y supremo (*dao*), en el que uno de los dos movimientos del mundo, vacío-plenitud, cerrará el círculo. Entonces, en la calidad de alma (*yijing*) podrá escucharse la resonancia divina (*shenyong*).

Resonancia de una experiencia sagrada del mundo que puede no necesitar de la iconografía cristiana para ser expresada plásticamente, tal y como lo ha estudiado Rosenblum¹⁶. Según él, es posible detectar una corriente en la pintura moderna, complementaria a la de París, que se inicia con Caspar Friedrich y John Turner y otros románticos del norte y, discurriendo por toda suerte de expresionismos (Munch, Van Gogh, el grupo El Puente), por Kandinsky, Klee, Ernst y otros, alcanza al expresionismo abstracto americano y deja trazado el rastro de esa nueva espiritualidad. *Monje mirando al mar* de Friedrich y los «cuadros de nada» de Turner, representan una forma de expresar la relación enigmática del hombre con una Naturaleza que se muestra violenta y misteriosa, caracteres que, como en la experiencia de lo sagrado, provocan en el hombre un sentimiento ambivalente de rechazo y fascinación. El hombre romántico, escindido respecto de sí mismo, su época y la propia naturaleza, es arrastrado

¹⁵ Estos conceptos son magníficamente analizados por François Cheng en su libro *Vacío y plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid 1993.

¹⁶ Nos referimos a su obra *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Alianza Forma, Madrid 1993.

hasta el borde del abismo¹⁷ desde donde podrá contemplar la profundidad del mundo. El rumor del mar, el murmullo del viento y los gritos intermitentes de las gaviotas, cercan el silencio sacral de la figura lejana de un monje anónimo, vuelto de espaldas, que concentra e irradia un fortísimo sentimiento de soledad y misterio. De manera semejante, en algunas pinturas de Turner asistimos a la desaparición fantasmagórica de los seres y los objetos, velados por una bruma cegadora que parece tantear la forma de la nada y logra condensar mágicamente el tiempo. Vacíos y silencios que se extienden por los lienzos de otros pintores de esa tradición, pero que se hacen patentes en la obra de Mark Rothko. Aquí los objetos ya han sido retirados —él decía que sus cuadros eran objetos— y las superficies de color, inmensas y flotantes, emiten un resplandor que trasciende la pura materia y nos coloca al margen de cualquier acción o cualquier gesto que pudieran poner en peligro la intimidad de la experiencia. Ésta sólo se realiza en el interior del cuadro, cuando uno penetra en su luz y deja de tener conciencia de que está frente a él. La singularidad e inmanencia en la que están atrapados los objetos de nuestro mundo, ha sido destruida y el lienzo ya no representa nada —por eso precisamente puede considerarse un objeto que, en realidad, funciona como campo de experiencia interna. En él, el espíritu queda cogido, consigue ocupar la totalidad del mundo, «detener el eterno movimiento, y así poder establecer un contacto personal con la eternidad estática»¹⁸. Por esto, los grandes lienzos, las simetrías y la reverberación que se produce en los bordes donde se abren los campos de color, y la tensión entre éstos y las formas. Vacío resonante, como el que desprenden los trípticos de la capilla de Houston, que provocan un espacio y un silencio sagrados pero ecuménicos. Como anunciando que, si este mundo quiere seguir siendo sagrado, está obligado a imaginar formas que acojan también a lo profano.

Resonancia siniestra, en cambio, cuando, apagadas las voces alegres de la pradera de San Isidro, cae la oscuridad de la noche y la romería adquiere el aspecto de un aquelarre. El mundo ha sufrido una profunda transformación y lo siniestro emerge como la forma de un cosmos fracasado, en el que no queda lugar para la utopía ya que las fuerzas están demasiado agotadas para intentar dar sentido al mundo. El hombre ha perdido la voluntad de poder reinventarse a sí mismo y lo que antes le era familiar se le vuelve ahora transfigurado y torcido hasta provocarle terror¹⁹. La realidad se repite como una absurda pero inquietante pesadilla y todo intento de transgresión y de renovación desemboca en una mueca grotesca. Un mundo que, en una conjura siniestra, ha quedado finalmente en las manos sangrientas de un dios que devora brutalmente a sus hijos, donde el propio tiempo aniquila mecánica y prematuramente sus propias

¹⁷ Este es el concepto central con el que Rafael Argullol articula su exposición sobre la pintura romántica en *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona 1991.

¹⁸ Texto de Graham escrito en 1937 a propósito de la abstracción en la pintura de Rothko (tomado del catálogo antes citado).

¹⁹ Esta es la definición que Eugenio Trias establece sobre lo siniestro en su fascinante libro *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona 1988.

creaciones y en el que no cabe ya ni un fugaz atisbo de esperanza. Silencio siniestro que acaece en los violentos desmontes y en los páramos solitarios de los *Desastres* y que parece salir del gemido angustioso de un perro agonizante y semihundido. Silencio semejante al que sentimos, paradójicamente, al contemplar *El Grito* de Munch, como expresión de una violencia —interna y externa— que oprime y deforma el rostro humano, distorsiona el medio y asfixia al mundo. Silencio siniestro patente en la *Gran cruz gruesa* de Malévich o el de algunos personajes de Francis Bacon que aparecen, no ya con el rostro deformado y embrutecido como en Goya, sino con el rostro agitado y descompuesto hasta su desaparición, tal y como conviene al «hombre atrapado» y anónimo de nuestra sociedad tragicómica. Extraño silencio también cuando el arte, conceptualizado en la forma de *body art*, deviene acto de masoquismo (Gina Pane, Tim Ulrichs, etc.) y en prueba de tortura (Günter Brus), o cuando Nitsche, en clara referencia religiosa, dispone su *Color negro echado sobre tela* como gran fondo tríptico para un altar. Silencio y vacío de unos objetos que han sido retirados de sus vitrinas y de los cuales sólo resta el cerco de polvo que recuerda una ausencia (Wurm). Este último es un buen ejemplo para ilustrar la situación límite a la que han llegado algunas corrientes del desarrollo artístico de nuestro siglo. La fuerte desmaterialización, el hondo proceso de conceptualización y la función irónica han puesto en peligro, en este caso, la propia significación y se han vuelto contra la misma identidad del quehacer artístico, situándolo en una posición en extremo ambigua. No resulta extraño, por tanto, que la vieja profecía hegeliana de la «muerte del arte» cobre en nuestros días un gran interés, aunque obviamente con un sentido nuevo y alimentada por factores de procedencia distinta (mercantilización, sociedad de masas, *mass-media*, etc.). Si no muerte, al menos tenemos la sospecha de que el arte puede acabar en farsa, toda vez que el cuadro se ha convertido en un muro perpendicular e inexpressivo, donde toda transgresión opera en el vacío y acaba por ser un simulacro. Los signos, a la deriva, «olvidados de sí mismos» (Adorno), han perdido su función de representación y su silencio comienza a dejar de ser creativo. El arte, agotado de tantas rupturas formales y lingüísticas, habría perdido su capacidad de creación, olvidado hace tiempo de su vocación utópica y su raíz mítica. Entonces —sólo entonces— quedaría fatalmente confundido como una más entre las muchas actividades que nutren nuestra sociedad de consumo y mantienen la inercia de la vida cotidiana.

José Juanco