

tro tiempo en su propio reflejo, en el continuo despiece de su quiebra, se revela, finalmente, en la forma de una vida.

Plantear el problema de una forma —la cuestión del problema de una forma— es ya en sí renunciar a resolverlo. Se trata aquí, al contrario, de crearlo (si esto es posible) más allá de sí —y más allá de sus determinaciones—. Plantear el problema de una vida —la cuestión del problema de una vida— es ya en sí resolverse a renunciar.

Geografía de la tristeza

JOSÉ MARÍA BONACHERA

«... yo te conozco, extraño mundo»

Juan Gil-Albert

La superficie del agua es también la superficie del aire, pero tan clara evidencia se oculta a nuestra mirada tendenciosa, permanece casi siempre acallada por la tiranía erótica de lo visible, que reclama para sí nuestra atención, ebria de sinrazón y desseo.

El lenguaje se amana en lo visible. Modela y dice una realidad por él mismo establecida; de ella se sirve y sobre ella intima y coquetea consigo. Al lenguaje le conviene una realidad dócil, de clara y azogada mansedumbre, en la que se mira y se remira. Necesita el lenguaje un correlato así en el que cebarse, afirmación narcisista de su propio ser propiciada por la exuberancia de un entorno espejeante. Gusta el lenguaje de redundar en su ejercicio, de subrayar su presencia en histriónica afirmación y sometimiento de las cosas, porque el nombrar no es sino enfrentamiento y esperanza de un eco. Lenguaje, pues, receloso y guardián de su rutinaria hegemonía.

La metáfora es el vértigo al que tiende algunas veces el lenguaje. A sus acantilados se acerca de cuando en cuando para sentir su atracción, aunque no sea más que para constatar —pero allí— su dominio sobre la potencia silenciosa de unos acontecimientos anónimos donde se fundan las propiedades autorreflexivas de la palabra. No es mucha la intensidad que el lenguaje precisa de sus referentes para lucirse; más bien su ostentación requiere de ellos la trivialidad más absoluta, la más austera y liviana complicación de los sucesos, la simple contundencia de las cosas,

que con sólo ser cumplen su cometido y en su ser abundan si tienen la dicha de convenirle al lenguaje, si, al decirlas, incrementa el lenguaje su fulgor insaciable y complaciente. Ningún riesgo. Todo atrevimiento es temerario y repudiable cuando está en juego el eco del lenguaje, el brillo que siente como suyo en ese nivel constitutivo y sanguíneo en el que cada letra es transmisora de la savia vital y los sonidos se orquestan en fraternal sinfonía. Soberbios. Superiores. Dando a entender que en ellos vive toda importancia pensable, que toda posible emoción habrá de pagar el tributo de la contingencia y contribuir mansamente a intensificar el resplandor que las anima, ya sea en las bocanadas invisibles del habla, ya en las azuladas venas de la escritura. Y para esta realidad feudataria, las cosas no son más que potenciales aspirantes a conjurar su mudez, candidatas a la gracia del lenguaje, merecedoras posibles del antídoto contra la indiferencia. El lenguaje jerarquiza entonces la realidad en virtud de su rendimiento especular, según un sistema de fuerzas que se conduce con el abandono irremediable y exacto de un río: rápido y acróbata en su descenso, afectado y sereno en la adulta lentitud agónica del llano. Allí donde el lenguaje se oye a sí mismo, recalca e insiste; ahí donde siente gozo, se exhibe sin pudor. Extensas regiones de la poesía se asientan sobre este exceso del lenguaje gobernado por el regusto y la sonoridad, por el vacío artificioso. Es aquí el lenguaje embaucador y libertino; actúa por cuenta propia, hace y deshace a su antojo y a espaldas de la corte, con la parcialidad abusiva de la autoridad colonial, fingiendo que la parte es el todo y disimulando con seducción lo que no es otra cosa que una impostura subversiva. Pero la metáfora le recuerda al lenguaje lo fraudulento de su actitud. La metáfora desconcierta, confunde al lenguaje, lo aturde, lo ensombrece (o lo asombra, más bien), y en todo caso lo destituye de su ficticio endiosamiento y le interrumpe su trocillo de andarín campestre ensimismado y jocoso. La metáfora se le aparece al lenguaje como un escalofrío concitador, como promoviendo un encuentro con algo. Y el arte es, por tradición, uno de los lugares donde se producen estos enigmáticos encuentros. El arte es tierra de nadie porque es sólo eso: un lugar para el encuentro. Allí el lenguaje se honra a sí mismo porque convierte lo irremediable en una lucha que es una síntesis de tentación y amenaza, una lucha que el lenguaje luego no olvida y que lo dignifica y advierte. Al constituirse en lugar común, el arte ofrece al lenguaje la posibilidad de acudir allí en cualquier momento a provocar el encuentro, aunque es muy frecuente

que la única intención del lenguaje no sea entonces otra que la de representar allí su farsa de siempre, la de nombrar la superficie del agua para mirarse en ella sin más.

El lenguaje busca el encuentro por mediación de unas gentes que suelen llamarse artistas. Los artistas suelen conocer mil trucos y artimañas para hacerse valer en su cita con esa extraña presencia que la metáfora precede, como la brisa anuncia el mar. Los artistas batallan a menudo con encargos y contratas, o bien ofrecen sus invenciones y ocurrencias a imaginarios clientes que, cuando aparecen, naturalmente desconfían porque nadie se fía de los mercaderes. Pero el encuentro con eso que, por ponerle algún nombre y no dar más vueltas, se llama arte, nadie se lo encarga al artista; es simplemente un brote en su interior que, a poco que sepa distinguir, sabrá por dónde encauzar. De sus más o menos frecuentes comparecencias a orillas de ese océano que tanto lo desasosiega, el artista hace por dejar un hermoso recuerdo que aproveche además a quienes nada juegan en ellas. Y así es como el artista puede llegar a hacerse querido y entrañable y digno de quedar en la memoria de los demás. Aunque lo verdaderamente inquietante de los artistas, lo que interesa de veras es su existencia misma, algo en lo que no solía repararse de manera inmediata (ni falta que hacía) pese a la indiscutible soledad de las artes, que un día se abrazaron en un interrogante abstracto y común que las dejaba para siempre como en suspensión, con la deuda permanente e incómoda de lo no consumado. Los trabajos del arte son un símbolo del deseo inextinguible. El artista italiano Miguel Ángel Buonarrotti, que vivió hace ya unos cuatrocientos años, fue una de las primeras personas en poner el acento en estos interrogantes de los trabajos del arte. Su obra, en cierto sentido muy especial y aparte, carece de importancia, es poca cosa. Él sí quiso nombrar la superficie del aire, obligar al lenguaje a posarse en otro sitio y escatimarle su complacencia, infligirle un revés a su conciencia totalitaria. Pero, al contratarlo, tampoco eran éstos los planes de esa gran detentora de la palabra y fabulosa factoría de términos de precisión que es la Iglesia, que en un alarde de ingeniería semántica, con la sagacidad del científico y la frialdad del psiquiatra, logró elaborar una aleación terminológica que asegurase el monopolio de las expectativas en la imaginación de todo lo que pudiera exceder el reino de este mundo y mantuviese a raya todo prurito de expansión espiritual que tratara de eludir sus imposiciones arancelarias. La misma iglesia que confirió a la

moral rango preventivo bajo la consigna del *por si acaso* y mediatizó la imagen de Dios y lo dio por escrito para rebozar las faltas en la gravedad de lo meramente legal y agarrarlas como puro y simple valor de cambio. Y, en fin... cosas del Estado.

Así, separados quirúrgicamente dos mundos con una proyección imaginaria que cobra dimensiones geográficas en la doméstica materia del lenguaje, las cosas de *allí* (que es también arriba) tienen el claro sentido de condicionar las conductas de *aquí* (que también es abajo, y, en un sentido extremo, los ínferos, y el infierno, dibujado por Dante en el centro de la tierra, donde nos precipita el peso, la fuerza de nuestros pecados), y ello sin que el merecimiento del *más allá* implique el más mínimo deseo de abandonar nuestro constatable y familiar *acá*, y aun anhelando que el momento del tránsito permanezca indefinidamente aplazado. ¿Cómo pudo la Iglesia proponer un lenguaje en el que dirigirse a Dios y cumplir penitencia se hace con las mismas palabras, las de aquí, las del agua, las que se empeñan en sí mismas, diferenciando imploración y castigo por una exigua cuestión de cantidad o reiteración machacona (aceptación previa de la potestad prescriptiva del ministro? La Confesión es un pago en palabras. La Iglesia de alimenta de energía moral, y en la Confesión se entregan, se dicen y, por fin, se carburan los pecados, dolorosa transmutación para quienes experimentan en ese trance la química del lenguaje frente a una negra figura que parece decir: «no queremos verte, son tus palabras lo que queremos a cambio del visado de tu inocencia; el arrepentimiento es cosa tuya»; secretísimo trueque de traficante apariencia que subraya que quien tiene la palabra tiene el poder.

El lenguaje tiene una parte carnosa donde viven, como enterrados, los misterios de la palabra, que son el miedo, el dolor, el placer; y tiene también otra parte que se abre al infinito y que es como un litoral escarpado y marino y siempre cambiante. Miguel Ángel fue acaso el artista más firmemente enfrentado a ese fondo carnal del lenguaje, a esa palabra erótica e inundatoria que cierra oídos a la voluntad. Grande es en él la voluntad como para dejarla olvidada entre la carne sollozante de la palabra. Tan grande y poderosa, que hizo estallar todas las arquitecturas de ritmo y de música en cuyos cimientos no hay más que la babeante laxitud de unas pocas sílabas.

Y, sin embargo, la embriaguez de carne es evidente en la obra de Buonarrotti. Y aun ostentosa —quién podría negarlo—. Señalada con

insistencia, tal vez, como lugar necesario para todo sentir, pero como parte, tan sólo, de alguna totalidad, alusión empedernida a una Belleza que es obligación suya desplegar. En su obra está también el arrebatado oscuro y ambiguo del deseo cristalinamente sucio de los cuerpos, la sacudida confusa de los sentidos, que ignoran la distinción de los sexos. Afirmación entusiasta de la fusión de las anatomías, cada figura de Miguel Ángel es en sí misma la representación de una cópula, es a un tiempo mujer y hombre sorprendidos por el artista en pleno coito. ¿Por qué iba a ordenar el papa que se cubrieran las impúdicas figuras del Juicio sino para decir: «Recuérdalo bien, la carne la administramos nosotros»; para qué si no para traficar con la amenaza y el miedo bajo la divisa de la debilidad de la carne? Ni el lenguaje carnicero ni los especuladores de un imposible más allá detuvieron la mirada inconformista del florentino al fijarse en las cutáneas ondulaciones del agua, en el algo más de ese movimiento revelador de un territorio remotamente inmediato e inquietantemente próximo en su lejanía sin sonido. Al negarle al lenguaje la holgura de una realidad acomodaticia que se adapta a la palabra, se estaba negando la autoridad despótica de lo parcial en el mismo campo en que Leonardo perdió la batalla tomando a la Naturaleza por el todo. Todos los proyectos que Da Vinci puso a los pies de la ciencia fueron heredados por el arte cuando el lenguaje y la naturaleza vieron desvanecerse su poder totalitario, consolidado hasta entonces por la virtualidad de un recurrente empíreo que representaba juntos a la esperanza y al miedo.

A partir de Miguel Ángel, el arte no volvería a ser el mismo. Pudiera decirse que era la primera vez que los artistas quedaban legitimados para proponer una concepción del mundo. Era como decir que incluso el infinito comienza en algún sitio. Forzoso era, pues, aspirar a una totalidad verdadera, no fingida; asumir la parcialidad como tal. Los artistas podían negarla, pero para ellos había sido desterrado todo disimulo capaz de obviarla de corazón, lo que complicaba seriamente las cosas a la más mundana de las instituciones, la Iglesia, en su ancestral vocación de poner el arte a su nombre.

En el después de la vida se detiene exhausta, cae de rodillas la imaginación de los hombres; Miguel Ángel arrastró la búsqueda de la Belleza hasta ese lugar donde la voluntad de aprehensión del Todo se difumina y disgrega impotente; desde ese momento, el arte hizo suyo ese sitio extremo donde conviven su esplendor y su impotencia; para unos, ese

esplendor significaría un retórico preámbulo; para otros sería la impotencia misma la que haría regresar, airada y violenta, a la imaginación y fundar el arte como un campamento donde se trabaja para mantener el estado de sitio al desengaño, a la divinidad negada. El correlato divino de los trabajos del arte se hace entonces inevitable, sea por desafío y afirmación rencorosa de lo carnal, sea por agotamiento y entrega de la voluntad en el esfuerzo por dilatar el conocimiento. En ambos casos acaece, irremediable, la sublimación de lo artístico, pero uno alberga en su seno la conciencia de lo transitorio, sin menosprecio del erotismo, y el otro erige por investidura una deidad cuidadosamente respuntada sobre la fantasmal silueta de una entequeia. Es la diferencia entre una concepción constructiva del arte —donde forma y contenido fraguan en uno, y siendo cada cual lo que es no pueden por sí solos ser—, y otra, teleológicamente huérfana, abocada a resolverse en los textos espirales de un vitalismo cualquiera encharcado en la morbidez del lenguaje de la carne, de la carne del lenguaje. La primera puede llegar a un planteamiento conscientemente preambular —que en una ascunción tan severa como la de Miguel Ángel hace aflorar la tristeza—; la segunda es incapaz de digerir su deambular sin objeto y, arroyo abajo, entre peñas, a golpe de necesidad, avanzaría hacia los pantanos del existencialismo: la filosofía de los muertos en vida.

Es también la diferencia entre el arte como silencio elocuente y el discurrir de la locuacidad hueca, en la que contenido y forma han de ser recíprocamente presentados antes de iniciar su gélido aparcamiento. Pero la gran lectura humanista de Miguel Ángel es la implantación del arte en la vida de las personas, naturalezas dotadas de la insólita cualidad de contemplar su resolución en la vida, ciudades donde conviven lo eterno y lo carnal, donde la soledad se destila en aromáticas esencias.

Hubo tristeza en Miguel Ángel. Hubo en él la soledad de un artista. Callada. Difícil. La soledad del silencio agudo que envuelve a quien se sustrae súbitamente al ruido. De híbrido silencio hablan sus figuras y, sobre todo, el suelo que parecen pisar, pero no hay rastro alguno de angustia. ¿Qué suelo pisan las figuras de Miguel Ángel? Nadie creería que el Moisés tiene bajo sus pies el suelo del sepulcro de un papa. La estatua es una cápsula de silencio suspendida sobre el ronroneo decrepito de un millar de pontífices. Estatuas y figuras que viven en un puente de idas y venidas cuyo más profundo valor está en el ánimo y en el trasiego mismo. Aún queda en la retina del aire el nocturno y solitario

perfil de un florentino que se obstinó en traer en brazos a los habitantes de ese mundo que emergía a su alrededor de la abstracta fusión de lo divino y lo sensible; en retener, siquiera, el aliento de las imágenes que esa fusión le brindaba.

Las figuras que el artista logró traer en su furtivo acarreo son, para el mundo, su obra. Pero, a diferencia de los místicos, Miguel Ángel quiere mostrar lo que ve, no contar lo que siente. No es la suya una concepción extática del arte. Quiriendo que todos viéramos por sus ojos, logró transportar unos pocos seres que flotan por su rareza en el agua de nuestro lenguaje sin terminar de integrarse, como figuras recortadas de una fotografía y pegadas en un papel: despojadas de una atmósfera que podemos sólo imaginar. En la reconstrucción de esa totalidad que la figura forma con su fondo está la esencial integridad de la obra de Buonarroti. Mientras no sepamos dónde pisan el Moisés y los cuerpos del Juicio, cuál es el espacio real que rodea a los personajes del techo sixtino, qué ve el David, de dónde salen los Esclavos o cuál es el verdadero entorno del que fue arrancada al asalto la escalera laurentiana, nada sabremos fuera de una admiración tan sincera como ciega.

No hay angustia en Miguel Ángel; hay la soledad irreparable de la oración del artista. Hay la tristeza de estar atrapado en la espera: «¿Quién verá y cuándo el mundo que yo he visto? ¡Qué imagen tan fraccionada la que de él he traído!». Desde lejos, sin que sea posible determinar el instante preciso en que ha aparecido, un hombre que trae a la espalda imágenes nunca vistas camina hacia nosotros. Avanza deprisa, cansado ya, los ojos puestos en el campamento, donde pondrá a resguardo su carga. Lo ha hecho otras veces. Vendrá, descansará algún tiempo y marchará nuevamente. Siempre lo hace. Nadie lo sigue cuando se va, sin decir palabra. Nadie sabe con certeza cuánto tardaremos en divisar su parda, escualidez. Miguel Ángel vio en el arte el último asentamiento antes de cada viaje y el más inmediato para la emergencia de sus regresos. El lugar estratégico para dejar provisionalmente sus objetos. No tuvo tiempo suficiente para traer la tierra que pisaban, el cielo que veían sus figuras; por eso, allí, en el campamento, les dio un espacio mínimo, provisional que, a pesar suyo, habría de resultar definitivo. Todo lo que transportó es hoy fuente y erario, pero aún queda por desentrañar por dónde anduvo su tristeza para que su obra haya cobrado la deliciosa pequeñez que con los años toman las cosas que pasaron en la breve inmensidad de la infancia.