



A. Es la primera letra del alfabeto occidental, hija de la letra «alfa» de los griegos y, en consecuencia, signo de todo origen y comienzo. Así pues, bueno será que con ella comencemos y nos pongamos a su disposición. Nada en cada una de nuestras letras es indiferente y cada una de ellas tiene su poder, su campo de bondades y su tierra maldita. Si ellas son las unidades mínimas con las que el espíritu se petrifica, algo han de ser.

Tampoco es infrecuente que las artes elijan, como motivo o excusa, un comienzo, porque los comienzos suelen ser agradables: un nacimiento, una primera desdicha, un o una joven que ama o muere por primera vez, el Do mayor, la primavera... Casi todo lo que se encuentra en el origen es simple y su propia sencillez lo hace muy popular. Puede decirse que los comienzos son como los niños y los pobres, quienes, al no dar miedo, son fáciles de amar sin contrariedad. Por similares razones, las artes prefieren representar comienzos.

La historiadora de la filosofía Anne Cauquelin descubrió que las leyendas de los artistas suelen presentarlos en sus comienzos garabateando sobre la arena del parque o sentaditos al piano cuando aún no saben hablar; en cambio, las leyendas de los filósofos sólo cuentan sus tremendas y edificadoras muertes. Se dice de Giotto que era un pastorcillo analfabeto cuando Cimabue, arcaico defensor de los paseos campestres, lo descubrió en medio de un monte dibujando distraídamente sobre una piedra con la punta de un leño quemado. La oveja que había pintado la criatura era tan perfecta que Cimabue se llevó el niño, el rebaño y la piedra a su taller, en donde hizo de todos ellos un solo y único Giotto.

En cambio, de Empédocles sabemos que se arrojó al Etna de cabeza, de Crisipo que murió de un ataque de risa, de Sócrates que se bebió un dedal de cicuta, de Heráclito que murió cubierto de excrementos, de Diógenes el Cínico que lo devoraron unos perros, de Aristóteles que se ahogó tratando de llegar a la isla de Eubea, de Epicuro que murió de retención de orina, de Espeusipo que se lo comieron las lombrices, de Pitágoras que lo mataron unos soldados porque no osó atravesar un campo de habas (eran sagradas para él) cuando ya casi había logrado escapar, y así sucesivamente.

Si bien el pensamiento aparece unido al crepúsculo en todas esas leyendas populares que narran la vida de los pensadores, la vida de los artistas en los cuentos y las leyendas populares sólo aparece unida a lo prístino y auroral. Si el pensamiento, como el búho de Atenea, alza el vuelo al anochecer, las obras de arte aparecen al amanecer, cubiertas aún de rocío e iluminadas por un sol casi verde. En la imaginación popular, el arte es un niño que juega con el fuego divino ante un espejo, en tanto que el pensador es un anciano que mira apagarse la tarde sobre un cementerio de quebradas lápidas. Las artes parecen destinadas a representar comienzos.

Habría que decir, sin embargo, que las artes *preferían* representar comienzos. Las actividades modernas han concebido una pronunciada inclinación por los finales: las agonías, los últimos amores y desdichas, los enfermos terminales, el invierno, la atonalidad, los delictos, las desembocaduras... Queda con ello patente que a las artes clásicas les importaba darnos agrado, en tanto que a las artes modernas, a pesar de su precio, nuestro agrado les importa bien poco. Otro será, por tanto, el fin que persigan (más próximo, quizá, al pensamiento que al arte propiamente dicho), y a lo largo de este diccionario trataremos de averiguarlo.

Tal peculiaridad, a saber, que los orígenes se hayan alejado mucho de nosotros en los últimos años y que nos hayamos ido acercando cordialmente a los finales, se advierte por ejemplo en la ambigüedad de la letra A, la cual, hoy por hoy, ya nadie sabe de qué color es. El poeta Arthur Rimbaud afirma que la letra A es de color negro y que está plagada de moscas:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirais quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre.¹*

La poesía, y sobre todo una clase muy especial de poemas como el citado, no puede traducirse, sólo puede transcribirse, y así lo hacemos:

*A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales,
Algún día diré vuestros nacimientos latentes:
A, corsé negro forrado de magníficas moscas
Que zumban en torno a crueles hedores,
Golfos de sombra*

Como puede comprobarse, la letra A es *negra*, según Rimbaud. El poema no es ni mucho menos claro, pero sobre ese punto no cabe la menor duda.

Sin embargo, el mnemonista «Ch.» (los enfermos mentales carecen de nombre en los libros que les immortalizan), analizado por el eminente neurólogo Alexandr R. Luria, asegura que la letra A es *blanca*. Su autoridad en este terreno no es menos respetable que la de Rimbaud, pues la memoria de Ch. era tan excepcional que conservaba todos los recuerdos de cada segundo de su existencia, almacenados sin pérdida alguna, y podía traerlos al presente a voluntad. Así, Vigotski, su primer analista de la época rusa, le preguntó por el número de un billete de tranvía utilizado por Ch. quince años antes, y Ch. lo recordaba con toda exactitud. *No podía no recordarlo*. El billete se encontraba entre las páginas de un libro infantil guardado por la madre de Ch. desde hacía quince años y Ch. nunca había vuelto a verlo. Una memoria semejante ha de conocer asuntos que a los hu-

1. A. Rimbaud, «Voyelles», soneto publicado por primera vez en 1883 (hay trad. cast.: *Obra poética completa*, DVD, Barcelona, 2008).

manos en general nos están prohibidos. Por eso Ch., el mnemonista, es hermano de Rimbaud, el visionario.

Pues bien, con respecto a la letra A, el mnemonista Ch. dijo:

La letra A es blanca y larga, la I se mueve sin cesar, la E es colosal, es tan grande que puedes tumbarte encima de ella.²

Lo que contradice a Rimbaud de un modo escandaloso. Así pues, no sabemos de qué color es la letra A, si es blanca o si es negra. Pero tampoco sabemos qué colores *específicos* son ese negro y ese blanco. Según Lévi-Strauss, el negro de Rimbaud es un matiz muy denso del granate, una tonalidad inseparable del mobiliario del Segundo Imperio: aquellas pesadas piezas de caoba y nogal, los espesos cortinajes de terciopelo, la escasa luz solar, la dramática iluminación de aceite y de gas, la nula aireación, la abundante ropa interior femenina, la inexistencia de cuartos de baño con sus modernas comodidades... En fin, la infancia de Rimbaud en Charleville. Quizá por eso mismo: moscas. Respetamos mucho a Lévi-Strauss y abundamos en su opinión; para Rimbaud, la letra A es la alcoba donde nació.

El color blanco del mnemonista Ch., en cambio, debemos ir a buscarlo a la inmensa tundra asiática, ya que el enfermo almacenaba recuerdos que de allí le asaltaban sin que él los pudiera eliminar. Millones y millones de metros cuadrados blancos fueron concebidos como el comienzo absoluto por el mnemonista, frente a los tenebrosos cortinajes y armarios roperos del Segundo Imperio asumidos como origen por Rimbaud. Tanto el poeta como el mnemonista vieron en la letra A su propio origen. Y esto es así porque los recuerdos, las emociones, las fantasías, imponen significado al color. Para los grandes artistas, cada color es un ser viviente; para los pequeños, un pigmento que se vende en establecimientos especializados.

Pero obsérvese que en ambos casos la A comparece como una extensión informe e indiferente, a veces en blanco, a veces en negro. La A de Rimbaud es una oscuridad que impide distinguir los bordes

2. A. R. Luria, *The Mind of a Mnemonist*, Basic Books, Nueva York, 1968.

y las esquinas de los muebles hasta anegar incluso las lunas y espejos; la de Ch. es un resplandor que todo lo borra, renos, trineos, abedules y ermitas de acebollada cúpula. En ningún caso el origen y principio aparece como algo variado, diverso, múltiple.

Ahora bien, para Hesíodo, en el origen hay Kaos, a saber, un bostezo, una apertura o ámbito *sobre* el que se dispondrá el orden o Kosmos. Subrayo que el orden se dispone «sobre» Kaos y no «en su lugar». El orden es una disposición que *reposa* sobre Kaos, el cual permanece en la ocultación, pero activamente presente como lo subsistente *bajo* el Kosmos. El orden del Kosmos tiene en su origen, como base y fundamento, la variedad, la riqueza, la apertura y el desorden de Kaos.

Podemos concluir, por lo tanto, que el negro de Rimbaud y el blanco del mnemonista Ch. son, en ambos casos, el puro Kaos clásico, concebido por dos modernos, no como sustento y apertura de todo orden posible, sino como opacidad intolerable y fenomenal en la que es imposible distinguir nada. O sea, como final. El origen aparece como final.

En veintitantos siglos, la letra A se ha pervertido en su opuesto y aunque la inercia de nuestro hábito siga considerándola como la primera letra del alfabeto, en realidad ahora es la última. El origen ya no es la apertura de todo orden posible, de los múltiples órdenes venideros, sino la ceguera de un acabamiento.

Procuraremos escapar a esta delicada confusión moderna de los orígenes y los finales, evitaremos pronunciarnos sobre la incógnita de si somos el acabamiento de algo o el comienzo de otro algo (o mejor aún: propondremos sucesivamente que somos el acabamiento de algo y el comienzo de otro algo, pero que a lo mejor ese «algo» es lo mismo), y lo haremos instalando al lector en la ternura de Kaos bajo la forma de un recorrido alfabético a través de una misteriosa actividad humana. Más misteriosa que el cálculo y que el odio. Tan misteriosa que pudiera no ser, ni siquiera, humana.

ABSTRACTO. Vasili Kandinsky entró en su taller de Munich, como de costumbre, a última hora de la tarde, tras una jornada de duro

trabajo. Un resto de luz mortecina iluminaba vagamente el recinto. En la esquina más alejada de la puerta, llamó su atención una pintura de escalofriante belleza. Avanzó con cautela tratando de recordar cuándo había pintado aquella obra maestra y qué había querido representar en ella, pero a sus ojos sólo llegaba una confusa tempestad cromática desprovista del menor significado. Él mismo lo cuenta en sus memorias tituladas *Mirando hacia el pasado*:

Era una pintura de inaudita belleza, de la que emanaba un fulgor íntimo. Permanecí unos minutos extático y luego avancé a zancadas hacia aquella misteriosa tela sobre la que sólo alcanzaba a ver formas y colores sin motivo ni tema. De pronto se resolvió el enigma: era uno de mis últimos trabajos, pero no estaba derecho; había quedado apoyado contra la pared sobre uno de los lados.³

A la mañana siguiente intentó recuperar el estremecimiento del día anterior, pero sus esfuerzos fueron inútiles. Ahora reconocía los objetos pintados sobre la tela, las cosas, los personajes, y su presencia le turbaba. Kandinsky acababa de descubrir la esencia misma del arte abstracto, a saber, que a la pintura le incomodan los objetos.

Ya lo había sospechado, tiempo atrás, peleándose contra su propia incapacidad para ver los colores *en sí mismos*. Si veía un verde, o bien era el de un cuenco de guisantes, o bien el de las botellas de vino, o el de las ranas cazadas durante los veraneos infantiles. Si veía un azul intenso y pastoso, se le aparecía una lejana pariente de la familia que utilizaba afeites bizantinos sobre los párpados. Y así sucesivamente. Kandinsky vivía en el perpetuo desasosiego de que entre su ojo y el color siempre se interpusiera un objeto, un ente sólido, una cosa concreta.

Lo cual era doblemente grave porque, para él, cada uno de los colores poseía una personalidad tan acusada como la que distingue a los animales entre sí. Del mismo modo que el lince avanza con una

3. V. Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922 (Jean-Paul Bouillon, ed.), Hermann, París, 1974 (hay trad. cast.: *Mirando hacia el pasado*, Otra Dimensión, Madrid, 2008).

suave ondulación elástica y el grillo a saltos espasmódicos, diferencia evidente para todo el mundo, así también el *comportamiento* del verde veronés se distinguía del comportamiento (e incluso de la moralidad) del amarillo girasol con total claridad en la aguda percepción del pintor ruso. Es un testimonio escrito en *De lo espiritual en el arte*:

Las sensaciones que me proporcionan los colores sobre la paleta o en los tubos, los cuales se asemejan a hombrecillos de irrelevante apariencia pero poderoso intelecto, capaces de mostrar su fuerza oculta cuando es preciso, esas sensaciones, digo, son puras experiencias espirituales.⁴

En los tubos de su caja de pinturas, veía Kandinsky una reunión de diminutos caballeros, como una tertulia de café moscovita. Pero aquellos hombrecillos de aspecto inane eran capaces, si la época lo propiciaba, de convertirse en el Estado Mayor del partido bolchevique. Simplemente, estaban esperando su hora.

Tras la desconcertante experiencia del cuadro mal apoyado, en 1910 y a sus cuarenta y cuatro años de edad, pintó Kandinsky su primera obra «abstracta». Que sean los colores, ellos mismos, y sus caprichosas formaciones, lo que se manifieste en la pintura; que el alma de los colores se revele; que se desoculten las luces teñidas que yacen tras las cosas disfrazándose de objeto. Eso pretendía Kandinsky: liberar el espíritu cromático esclavizado en los entes del mundo y que los colores se agitaran fuera de cualquier sustento. Un disparate.

En el año 1915, otro ruso, sin la menor relación intelectual con Kandinsky, expuso una pintura en un salón de Petrogrado. La noticia se extendió por la ciudad como un incendio voraz, pero todos los que acudieron a admirarla se sintieron súbita e irremisiblemente abatidos. Levantaban y bajaban los brazos como pingüinos, miraban al suelo, suspiraban y salían del salón arrastrando los pies.

«Hemos asistido al fusilamiento del espejo de la Naturaleza. La Naturaleza ha muerto petrificada por los ojos de una Gorgona

4. V. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Piper, Munich, 1912 (hay trad. cast.: *De lo espiritual en el arte*, Península, Barcelona, 1996).

masculina. Hemos visto pinceles de los que aún gotea la sangre del sol.» Así se manifestaban los visitantes mientras salían del salón. Sobre el muro colgaba la terrible pintura: un cuadrado blanco sobre fondo negro. Sólo eso: un cuadrado blanco sobre fondo negro.

Compasivo, Malévich despedía a los visitantes, según iban saliendo, como quien despide un duelo con un apretón de manos y unas palabras de consuelo para los más abatidos. «Tenga usted en cuenta que éste es sólo el primer caso de *sensibilidad inobjetiva*», parece que dijo. Y también: «El cuadrado negro es la Sensibilidad, el fondo blanco es la Nada; el arte va derecho hacia el suprematismo. ¿No le alegra a usted que el arte vaya como un rayo hacia el suprematismo?». Algunos ciudadanos de Petrogrado asentían educadamente, pero ya en la calle comentaban: «Nunca más veremos las orillas de un lago en agosto, ni los cuerpos de bronce reluciendo a la luz del mediodía».

En efecto, Malévich consideraba un atraso que la pintura tuviera la pretensión de reflejar el mundo y las cosas. Una artificiosidad tan *naïve* la tenía por cosa infantil. ¿A quién se le ocurre *imitar* un paisaje con vacas? Cuando Malévich miraba un paisaje de Poussin, experimentaba un rencor incontenible, porque allí, de nuevo, se había reproducido el rostro de Dios.

En 1922 publicó un panfleto con el título de *El trono de Dios permanece incólume*, en donde advertía a sus conciudadanos del peligro espantoso que corrían: el rostro de Dios estaba en todas partes, disimulado tras los bodegones, los grupos de familia y los paisajes con trineo.

Decidido a borrar el rostro de Dios de la nueva Rusia bolchevique, Malévich se dedicó a la enseñanza. Durante muchísimos años no tocó un pincel, pero en el último quinquenio de su vida, antes de morir en 1935, tuvo un fortísimo ataque estético y pintó un centenar de telas. Son casi todas idénticas entre sí. En ellas aparece un busto seguramente humano, pero la cabeza carece de rasgos. No hay ojos, ni nariz, ni boca, nada de nada. Son cien rostros sin rostro en una blanca desolación sin objetos. Rostros ideales para la ideal sociedad estalinista.

Siempre que se presentaba la ocasión, el pintor holandés Piet Mondrian mostraba su carnet de miembro de la Sociedad Teosófica, a la que pertenecía desde 1909. A Mondrian, hijo de padres rigurosamente calvinistas, la presencia del Espíritu en el mundo le era de

una familiaridad notoria. En el mundo había muchos espíritus y también un Gran Espíritu, pero las gentes comunes no eran capaces de establecer relaciones con el Espíritu, así que los iniciados (dicho esto sin la menor pretensión, con la modestia y la capacidad de servicio de un enfermero) debían *corregir* los errores mundanos.

El mayor, con mucho, de los errores mundanos era la existencia. Pero no contentas con existir, las gentes querían, además, tener *personalidad*, ser sujetos individuales reconocibles, voluntades de poder acérrimas y cosas similares. Los pintores, por ejemplo, daban pinceladas y brochazos, dejando de ese modo huellas *personales* en la tela. Mal hecho. Hay que elevarse hasta alcanzar una pintura totalmente plana, decía Mondrian, sin rasgos ni huellas, como si hubiera sido pintada por una máquina. Una pintura cuya pureza no dé el menor atisbo de existencia del cuerpo de un pintor.

Lo mismo podía decirse de las formas. Todas las formas acaban por remitirte a algo, incluso las más abstractas o geométricas: una escalera, un paraguas, la luna, las bicicletas... No. Hay que esforzarse por encontrar formas incapaces de sugerir la menor idea. Formas neutras, insignificantes, mudas. Valga un ejemplo.

Durante su juventud, Piet Mondrian se había sentido poderosamente atraído por los molinos de viento, tan abundantes como pintorescos en su tierra. Pero por fin, en una ocasión que relata el propio pintor, se percató con horror de la oculta razón por la que le seducían: ¡era la forma en cruz de las aspas! Inmediatamente abandonó la contemplación de los molinos. Éste es su comentario personal:

Desde el punto de vista de la pureza plástica, las aspas son muy defectuosas: esa cruz que forman... ¡es tan fácil caer en una interpretación literaria!⁵

Similar y heroica cruzada, en un terreno más espinoso, es la que emprendió contra los colores. En primer lugar, hay demasiados colores. Distraen y molestan. Son guiños sensuales, como las provoca-

5. P. Mondrian, *Natuurlijke en abstracte realiteit*, De Stijl, Leiden, 1919-1920 (hay trad. cast.: *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1975).

ciones de las gitanas en las ferias bohemias. Únicamente debemos tolerar la gama *pura* (rojo, azul, amarillo) y la ausencia de color (blanco y negro). Pero si los aceptamos, es con la única finalidad de *reducir y controlar* los colores puros hasta conducirlos a la inexpresividad, a la atonía, a la impotencia.

Tras un ferocísimo combate contra el rojo, el más irreductible de los colores, Mondrian comenzó a cosechar sus primeros triunfos sobre la Naturaleza hacia 1912. Para celebrar esas primeras pinturas que no representan nada, cuyas formas nada sugieren, y cuyos colores son inexpresivos, Mondrian, que hasta entonces se había llamado Mondriaan, entusiasmado, se quitó una «a» del apellido.

Emigrado a Estados Unidos en 1940 y ya totalmente desenfrenado, Mondrian pasó los últimos cuatro años de su vida bailando sin cesar el boogie-woogie.

Ésta es la historia verdadera, sin el menor añadido imaginario, del origen del Arte Abstracto, el cual tuvo lugar, con la contundencia de una explosión, entre 1910 y 1915. Es la historia de una magnífica ascesis contra los excesos de la Tierra que tuvo como protagonistas a unos cuantos artistas abrumados por la abundancia del mundo y angustiados por la indiferencia de la Naturaleza.

Es la historia de la batalla emprendida por un puñado de místicos, teósofos y esotéricos, obligados a dar un alivio a su iconoclastia para distraer la locura que les amenazaba. Hombres persuadidos de que la inmortalidad nos persigue como el tábano a Io, y que basta con despojarse del cuerpo y de todo cuanto nuestro cuerpo produce (como la totalidad de los objetos y las cosas orgánicos e inorgánicos) para alcanzar de inmediato la pureza de los inmortales. La pureza de la abstracción.

Lo que en aquellos primeros artistas fue pasión y sacrificio *contra la realidad* se transformó milagrosamente en el símbolo de un arte tecnológico y racional. Por una de esas perversiones a las que nos tiene habituados la Historia, lo que había sido un refugio de iconoclastia para enfermos de alma arrasada por una locura religiosa ha acabado convirtiéndose en la representación misma de la Razón.