

*Amador Vega*

TENTATIVAS SOBRE EL VACÍO

ENSAYOS DE ESTÉTICA Y RELIGIÓN

FRAGMENTA EDITORIAL

Publicado por FRAGMENTA EDITORIAL  
Plaça del Nord, 4  
08024 Barcelona  
www.fragmenta.es  
fragmenta@fragmenta.es

Colección FRAGMENTOS, 81

Primera edición JUNIO DEL 2022

Dirección editorial IGNASI MORETA  
Producción gráfica ELISENDA SEVILLA I ALTÉS  
Correcciones ANDREA ROMERO, NICOLE HEIGL  
Y ANA ORENGA

Sistematización bibliográfica  
e índice de autores SERGI CASTELLÀ MARTÍNEZ

Ilustración de la cubierta *Bodegón con cacharros*, de Francisco  
de Zurbarán (*vid.* p. 701)

Impresión y encuadernación ROMANYÀ VALLS, S. A.

© 2022 AMADOR VEGA ESQUERRA  
por el texto

© 2022 FRAGMENTA EDITORIAL, S. L. U.  
por esta edición

Depósito legal B. 7.901-2022  
ISBN 978-84-17796-63-1



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

Con la colaboración del Departamento  
de Cultura de la Generalitat de Catalunya

PRINTED IN SPAIN

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

*A Elizabeth Sarah i a Amador Lucian*

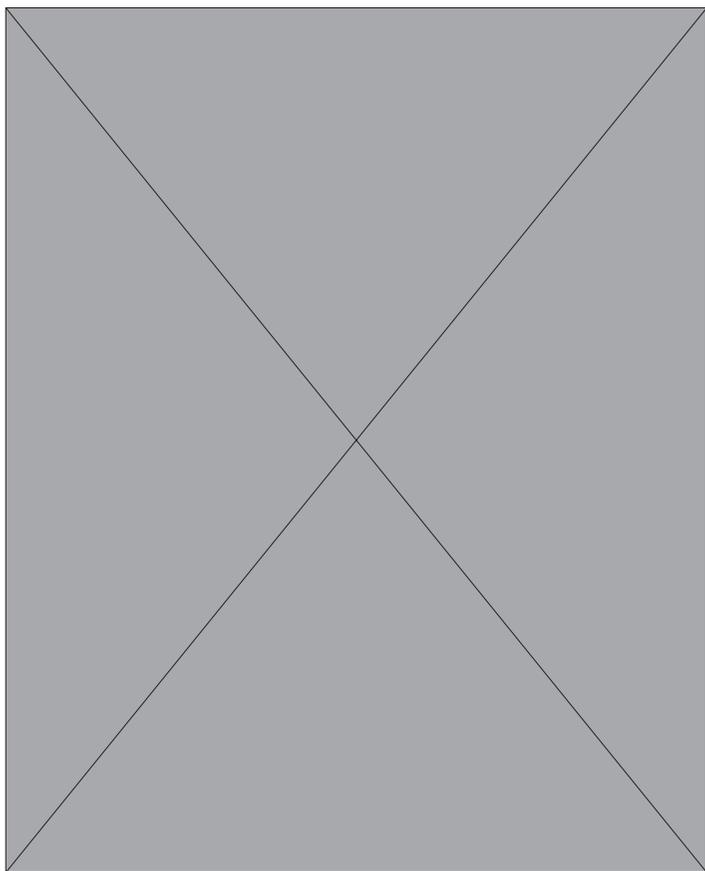
## ÍNDICE

<i>Introducción. La tentación de lo negativo</i>	9
1 En los jardines de Kioto. De camino a la filosofía	33
2 La tumba vacía o el fundamento de la experiencia religiosa	77
3 Ambigüedades de lo sagrado en el arte: nuevos elementos de estética y religión	107
4 Hacia una hermenéutica de la negatividad	131
5 La irrupción de la invisibilidad en la pintura de Rothko	153
6 Desnudar la imagen: materiales para una estética apofática en el Maestro Eckhart	181
7 Anish Kapoor y la herida que cura	229
8 Mark Rothko y Pierre Soulages: escenarios de lo invisible	247
9 Imaginación nocturna y contemplación estética: Bill Viola, lector de San Juan de la Cruz	277
10 Jorge Oteiza con las manos vacías	301
11 Imperceptible analogía en el arte: las metáforas forestales de Ramon Llull y Perejaume	337
12 Conversaciones extáticas: Llull con Dalí	363

13	Lenguaje y destrucción	403
14	Miguel de Molinos: post scríptum	439
15	El grano de mostaza: una poética del nacimiento	449
16	El lenguaje excesivo de Angelus Silesius	481
17	Paul Celan. Lección de tinieblas	505
18	Rilke y el final de la Elegía	537
19	El teatro de Valère Novarina: vías negativas	591
	Parte I: La reversabilidad del espíritu	591
	Parte II: Dramaturgia del hálito en seis actos	611
20	Epílogo bizantino	627
	<i>Nota a la edición</i> , por Sergi Castellà Martínez	649
	<i>Bibliografía</i>	657
	<i>Índice de autores</i>	687
	<i>Índice de figuras</i>	701

## INTRODUCCIÓN

### LA TENTACIÓN DE LO NEGATIVO



Kurt Tucholsky, *Eine Treppe* ['Una escalera'] (1935).

*Do words make up the majesty  
Of man, and his justice  
Between the stones and the void?*

¿Son las palabras la majestad  
del hombre, y su justicia  
entre las piedras y el vacío?

GEOFFREY HILL

EN LA PÁGINA de un manuscrito inédito de Kurt Tucholsky, el escritor y defensor de la República de Weimar dibujó una escalera de tres peldaños en la que bajo cada uno de ellos, y en ritmo ascendente, se lee: *Sprechen, Schreiben, Schweigen* (hablar, escribir, callar). En unas líneas aparte, Tucholsky añadió: «Se ha alcanzado el nivel superior —el silencio. El camino de regreso a la escritura está bloqueado. El siguiente paso conduce al vacío.»<sup>1</sup> Cuando comencé a escribir esta introducción, me acordé de aquella imagen que tiempo atrás me había enviado desde Berlín mi amigo Siegfried Zielinski. Ahora, cuando la observo en toda su

<sup>1</sup> El dibujo con el texto de Tucholsky se encuentra en el archivo de la Akademie der Künste Berlin, bajo el registro «KS Mus Sig 39».

desnudez, me doy cuenta de hasta qué punto muestra bien lo que quiero transmitir con este libro: una recopilación y selección de mis ensayos de estética y religión, que en algún momento pensé en titular «Excesos de silencio».

Los excesos de silencio son los pasos dados en el vacío cuando se intenta abandonar el silencio como forma extrema de expresión, sea lingüística o plástica. La escalera de Tucholsky me sirve para dar un primer paso hacia una definición del título que acabaré por abandonar. Pero para hacerlo, no puedo evitar acudir a quien, también por la misma época, introdujo la mayor tensión en estas cuestiones. En una carta de 1917 dirigida a su amigo Paul Engelmann, a propósito del poeta romántico Ludwig Uhland, escribe Wittgenstein (1980: 78): «si uno no se empeña en expresar lo inexpresable no se pierde *nada*. ¡Porque lo inexpresable está *contenido* —inexpresablemente— en lo expresado!»<sup>2</sup> Es la época de redacción del *Tractatus logico-philosophicus*, una de cuyas últimas proposiciones dice: «Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se *muestra* a sí mismo; esto es lo místico» (6.522).

Mi afición al pensamiento de Wittgenstein se remonta a mis años de estudiante en Alemania, cuando intentaba llevar de la mano el silencio místico de los teólogos medievales junto al del filósofo que enseñó en Cambridge. Un empeño tal podría parecer falto de rigor arqueológico, incluso frágil co-

<sup>2</sup> Carta de Wittgenstein a Engelmann (9 de abril de 1917): «Das Uhlandsche Gedicht ist wirklich großartig. Und es ist so: Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht *nichts* verloren. Sondern das Unaussprechliche ist, —unaussprechlich— in dem Ausgesprochenen *enthalten!*» La edición mencionada (Wittgenstein 1980) recoge el poema de L. Uhland al que hace referencia la carta. Hay traducción castellana de la carta y del poema en Wittgenstein / Engelmann (2009).

mo método de estudio, descabellado en una combinatoria que propone juntar los registros del alma humana, en sus momentos más exaltados, con los escuetos análisis del lenguaje forjados en los tratados de lógica. Lo que no puede ser expresado señala los límites del lenguaje, que es centro neurálgico de una filosofía que no quiso hacer concesiones a la oscuridad y no atribuía ningún significado a lo que sobrepasara aquellos límites. Sin embargo, como creo entender de la carta del filósofo a Engelmann, todo queda dicho ya, no se pierde nada, incluso lo que no puede ser dicho.

La manera en que el exceso, que defino como un sobrante o una acumulación asintomática del silencio, se manifiesta en el vacío, da cuenta de la tensión significativa que contiene, razón por la que, frecuentemente, su modo habitual de expresión es la negación y el de creación es la destrucción. Los excesos de silencio son modalidades del habla, de la escritura, del gesto artístico, que surgen como resultado de una contracción de los límites, sea a causa de la estricta observancia de unas reglas, normas o principios, que constituyen una ortodoxia de escuela, sea en virtud de un deseo inconmensurable que, a pesar de todo, es capaz de tensar aquellos límites, quebrando así un campo habitual de significación, dando nacimiento a nuevos modos de expresión, sin tener que lanzar precipitadamente la escalera que nos lleva hasta el tejado, continuando todavía con una conocida metáfora. En lo alto reina el silencio, pero sin la escalera del lenguaje no habríamos podido ascender hasta allí. Hasta aquí, todavía estamos con Wittgenstein.

Quienes han dado un paso más allá, en el vacío, han roto el silencio al crear un lenguaje nuevo, o quizás no tanto, unas «palabras nuevas», como decía Teresa de Ávila, imágenes poé-

ticas o plásticas, que apenas se sostienen sobre el abismo en un mero balbuceo, pero que se han hecho un lugar en la región salvaje del pensamiento. Pero quizás no habría que sacar tanta punta a las metáforas, que finalmente solo señalan un traslado, una peregrinación, algo así como una huida constante desde las regiones urbanizadas del pensamiento, donde los significados habitan una tierra estéril. Probablemente fue eso lo que quiso decir Robert Musil cuando en su *Elogio fúnebre de Rilke* (1927) se refería al «desplazamiento de sentido» como algo característico de aquella poesía y que, a mi modo de ver, expresa una actitud vital del poeta: la errancia como vínculo ineludible entre lenguaje y experiencia.

Los ejemplos que convoco en este libro se sitúan, de una manera u otra, sobre ese vacío que provoca el exceso, y en el fondo todos ellos son testimonios de un fracaso, ya sea expresado en las últimas pinturas oscuras de Rothko, ya sea en el abandono de la práctica artística de Jorge Oteiza o en las formas extremas de desprendimiento místico que transmiten la poesía del Maestro Eckhart, Ramon Llull, san Juan de la Cruz o Angelus Silesius (Johannes Scheffler). Son testimonios de un fracaso, porque al haberse situado expresamente sobre el vacío, se han expuesto a su desaparición como objetos artísticos o poéticos, entrando en un terreno inseguro del que solo pende la vida del artista. A pesar de todo ello, me propongo mostrar —mediante un método comparatista inspirado en el uso creativo de la analogía y sin renunciar al necesario contexto de las diferencias— hasta qué punto los excesos del lenguaje en las artes, la filosofía y la poesía han conseguido, en momentos tan distantes en el tiempo, la manera de hacerse un hueco en las proposiciones con sentido, emitiendo una luz constante en la selva del lenguaje, y sobre todo, no cediendo a

las tentaciones de todo exceso, siempre dispuesto a abandonar los límites de lo que puede ser expresado.

Si hablo de testimonios de un fracaso, en particular cuando se trata de obras de arte o de corpus poéticos, es porque al romper con el silencio en el que estaban, saliendo así (en éxtasis) del último peldaño de la escalera, que a pesar de todo les daba expresión, las obras han acabado por proponerse a sí mismas como interlocutoras de una posible experiencia estética en la que, de todos modos, la transitividad entre sujeto y objeto no queda garantizada. Pensemos en el último Rothko, tan impenetrable en su opacidad, tan invisible en su visibilidad;<sup>3</sup> se diría que nos quiere prevenir de cualquier intento de acceso a su pintura. Leo Bersani y Ulysse Dutoit (1993) han llamado la atención acerca del efecto de bloqueo que puede sentir el sujeto que desea apropiarse del contenido de la obra de Rothko, debido al hecho de que este tipo de obras muestran una fuerte resistencia a la interpretación. Tengo la impresión de que, en efecto, una presumible incomunicabilidad por parte de la obra está asociada más a una renuncia por parte del artista, lo cual las dota de un poder alternativo, que al hecho de que en unas telas oscuras no haya nada que ver.

El propio Rothko en alguna ocasión se había pronunciado acerca de la autonomía de sus cuadros una vez concluidos. Al pensar en ello, acto seguido me asalta la pregunta acerca del origen de la autonomía de la obra de arte: ¿tiene su origen en aquel desprendimiento por parte del artista, que deja el camino despejado para que el observador se enfrente libremente a la opacidad de la obra? ¿O es la obra de arte la que

<sup>3</sup> Acerca de la invisibilidad en la obra de arte, el libro de Hans BELTING, *The invisible masterpiece* (2001), contiene páginas muy esclarecedoras.

contiene un silencio que no responde a ninguna autoridad? Pienso en Pierre Soulages, un artista de nuestros días, que en su larga experimentación con el color negro acabó por llamar *silence plastique* —en analogía con el silencio necesario para escuchar música— a la situación que resulta del aislamiento de una obra determinada de entre un conjunto, o en su caso, del aislamiento del color negro, al que finalmente denominó *Outrenoir*, en un intento por situarse claramente en el exceso que, en nuestro caso, acompañaría al paso dado sobre el vacío. El silencio plástico que se instala en la obra de arte, y que para el observador se asocia de inmediato a su opacidad, Soulages lo atribuye a la transparencia del color, a la reflexión de la luz cuando atraviesa el lecho de pintura y que, en un movimiento reflejo, vuelve a ser emitida hacia el exterior. Es justamente el exceso de silencio y su consiguiente locuacidad en el vacío —el «Ultranegro» de las telas de Soulages—, lo que me permite continuar hablando de experiencia estética, sin que ello implique la total autonomía del sujeto, que está siempre bien acompañado de un paquete de proyecciones sentimentales.

Un caso muy singular es el del escultor vasco Jorge Oteiza, que reclama para su «estética negativa», como la denomina desde muy temprano, la herencia tanto de la teología mística como de la fenomenología moderna, debido al método de negaciones y eliminaciones con el que, en ambos casos, se pretende obtener una visión de lo real. Para intentar tomar algo de la distancia que me permita distinguir entre estos modos de proceder, me pregunto si el tipo de estética que propongo en este libro no queda más cerca de una crítica de toda fenomenalidad, al reconocer la impotencia de la apariencia por contener la cosa, en nuestro caso, su silencio. Me

oriento en esto a partir de los estudios que llevó a cabo Jean Baruzi sobre la obra de san Juan de la Cruz:

La experiencia mística implica una negación de todo lo que aparece. Toda fenomenalidad queda suspendida. La experiencia mística, en un sentido realista del término, no puede ser experiencia de un objeto. Ni tan siquiera es prueba de una presencia. Pues todo sentimiento de una presencia es todavía un fenómeno.

BARUZI 1985: 60

Al respecto de la obra de arte moderna, ciertamente nos encontramos en contextos históricos muy diferentes, pero no estoy seguro de que los problemas que se discuten en el orden de lo teórico, tanto en relación con el místico como con el pintor, no tengan un aire de familia. La experiencia mística no puede ser experiencia de un objeto, porque siendo experiencia de un sujeto siempre ausente, trasciende el fenómeno. El problema reside en el objeto, en su opacidad, en su oscuridad, en su aspecto aparentemente ausente. Las canciones que san Juan de la Cruz compuso durante su cautiverio son poemas, es decir, para nosotros son objetos artísticos; nos acercamos a ese producto como lectores de una poesía extática, pero poesía al fin en su objetualidad. Solo si captamos el aspecto pasivo que implica la experiencia mística, es decir, si recordamos que en este tipo de experiencias la voluntad subjetiva no juega ningún papel, entenderemos la conveniencia de tener a esos poemas como meros objetos o productos poéticos. La pasividad del espíritu contemplativo es fundamental para sentir el vacío y el silencio del misterio inexpresable. Pero es que en Rothko se da algo semejante, pues la opacidad se debe, a mi modo de ver, a que queremos ha-

cernos con la obra de arte en tanto que objeto y, así pues, en relación con un sujeto que la observa y la disfruta. Pero el tipo de experiencia estética a la que nos enfrentamos ante una tela negra no guarda relación con una comunicabilidad evidente. Quizá no se trata tanto del objeto como de la cosa, que entiendo aquí como aspecto previo a la condición de objeto, a su aparición fenoménica y a su relación mundana. Con la intención de distanciarme de los privilegios del sujeto estético, me sirvo de cierta crítica de lo que el llamado «realismo especulativo» denomina correlacionismo (Meillassoux 2006).<sup>4</sup> Sin querer posicionarme todavía sobre este asunto tan complejo, quisiera señalar que el tipo de dialéctica que se establece entre el silencio de la cosa, manifiesto y contenido en el objeto, y la perplejidad del sujeto, no permite ya ningún poder de este sobre la obra de arte, algo acerca de lo que Theodor W. Adorno escribió muchas páginas.

Al reunir estos trabajos me he dado cuenta de que también en ellos habitaba un discreto silencio que, sin embargo, a lo largo de los años se me ha ido imponiendo como motivo de reflexión ineludible: me refiero a la categoría de lo sublime. El historiador del arte Robert Rosenblum (1993) ya puso el énfasis en lo sublime romántico a la hora de abordar la pintura de Rothko, y Lyotard (2014: 81-90) ha dedicado muchas páginas a lo sublime kantiano, haciendo prospecciones, entre otros lugares, en la pintura de Barnett Newman (*Vir heroicus sublimis*). Hay incluso aspectos de la poesía de Rilke, provocados por un lirismo ascendente —así

<sup>4</sup> Cf., además, Graham HARMAN, *Object-oriented ontology. A new theory of everything*, especialmente el capítulo «Aesthetics is the root of all philosophy» (2018: 59-102).

en las *Elegías de Duino*—, que difícilmente se sustraen a esta categoría; pero también en la poesía mística de san Juan de la Cruz, o en los provocadores dísticos de Angelus Silesius, el impacto de las imágenes asociadas a la experiencia de la noche y del vacío están cargadas de tal tono que provocan melancolía y exaltación por igual, sentimientos que nos sitúan continuamente en la necesidad de entender lo sublime como un exceso o un límite de nuestro entendimiento (Saint Girons 1993; Oyarzún 2010).

Excepto en el ensayo sobre la pintura de Pierre Soulages, donde reflexiono explícitamente sobre lo sublime, en el resto la cuestión late en silencio, suspendida sobre el vacío que le da sostén y cuya formulación teórica he definido en estas páginas como «estética apofática o negativa». Las TENTATIVAS SOBRE EL VACÍO son ensayos que dan expresión a los silencios que, debido al exceso que los habitaba, se han visto tentados por un fondo continuamente desplazado, cuya figura visible ha dado lugar a un tipo de escritura que, al querer transmitir los fundamentales elementos de la peregrinación y de la errancia, se arriesga a un decir desposeído de principios hegemónicos, sin tener que renunciar por ello al sentido.<sup>5</sup>

Una estética negativa, en la medida que se resiste a hacer enunciados de identidad, no debería quedar lejos del pensamiento dialéctico de Adorno, e incluso de los estudios de Lyotard sobre la *Analítica de lo sublime*, ya que ambos plantean cuestiones acerca del estatuto de lo representacional de las que mis propias elaboraciones no pueden sino ser

<sup>5</sup> Me inspiró en esto en la obra de Reiner Schürmann, especialmente en sus libros *Des hégémonies brisées* (1996), *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir* (1982) y *Maître Eckhart ou la Joie errante* (1972).

afines. Pero lo que aquí denomino «estética apofática», para distinguirla de otros tipos de estética negativa (Böhrer 2002; Zima 2002; Menke 2011; Allen 2016), no hunde sus raíces directamente ni de forma inmediata en una crítica de la subjetividad estética moderna (entre Nietzsche y Adorno), pues en realidad se inspira en los auténticos creadores del lenguaje moderno de la negatividad, en los fundadores de una subjetividad elemental de la que, ya en el siglo XIV, Llull y Eckhart habían puesto los cimientos para una filosofía cuyas especulaciones y formulaciones conceptuales en lengua vernácula, debido a la radicalidad y a lo extremo de las experiencias en las que se hundían, continúan siendo contemporáneas.<sup>6</sup>

Hasta aquí el contexto problemático del que nacen estos ensayos reunidos en torno a la idea del vacío y al silencio místicos. Falta ahora ver en qué medida ese contexto, expresado en sus más diversos usos del lenguaje (filosófico, artístico y poético), apunta también a una comprensión de lo estético que asume como propia una dimensión religiosa en el ser humano. Pero para ello necesito remontarme, en mi propia trayectoria, a los años en que se fraguaron aquellos problemas y al modo en que me vi llevado a abordarlos.



<sup>6</sup> En este sentido, conviene tener presente lo que hace unos años escribió Alois M. Haas: «Está por descubrir una teoría en la cual la mística del más variado origen pueda ser reconocida y valorada en su mayéutica esencial para la estética moderna y contemporánea. La reflexión sobre su propia forma de pensamiento (negativa e hiperbólica), que precede a toda modernidad, puede facilitar, justamente en su carácter internacional, otra mejor comprensión» (Haas 2010: 63).

La selección de mis trabajos publicados a lo largo de un periodo de algo más de veinte años (1999-2021), abarca un arco de tiempo en el que creo haber dado una cierta cohesión a cuestiones que me ocupan desde mucho antes y que espero continúen haciéndolo después. En la NOTA A LA EDICIÓN se detalla la manera en la que el volumen ha sido organizado y los criterios con los que se ha hecho. Pero en estas pocas páginas quisiera relatar los motivos que me han llevado a realizar esta recopilación y selección de ensayos, así como decir algo más de su contenido. Para el autor, la mirada retrospectiva tiene interés en un sentido cuya ambigüedad no es fácil de acotar: por un lado, resulta tentador construir un relato que imponga algún significado a esa trayectoria; por el otro, la necesidad de mirar sobre unos materiales del pasado, al menos en mi caso, se debe a que continúan interrogándome, no están ahí con un significado unívoco y conclusivo, sino como unos visitantes que me salen al encuentro en la actualidad que habito. En una nueva publicación como esta, no se trata tanto de insistir sobre lo que ya se ha dicho, quizás con un nuevo estilo, o añadiendo nuevos datos y hallazgos, ni tampoco proceder a una actualización de temas o problemas que, entretanto, han alcanzado inevitablemente nuevos horizontes. El campo de estudio en el que me muevo desde los comienzos, para bien y para mal, es tan amplio y está tan lleno de minas que me veo obligado continuamente a revisar cualquier certeza adquirida, lo que no impide que la mirada sobre lo anterior incluya lo ganado en mi presente actual, y sobre todo, que pueda ahora transmitir lo que no quedó dicho al no haber podido acceder entonces al exceso que lo extrajera de lo que ya había sido expresado.

El libro se presenta como una reunión y selección de estudios sobre estética y religión, un campo de trabajo que dio co-