

# EL PUNTO DE PERFECCIÓN O EL MITO DEL PUNTO FINAL

**AL IGUAL QUE LEONARDO Y QUE TANTOS OTROS ARTISTAS EXCEPCIONALES, NOSOTROS TAMBIÉN CONCLUIMOS NUESTRAS OBRAS DEJÁNDOLAS INCONCLUSAS. PERO LEJOS DE SER ESTE FENÓMENO ENTENDIDO COMO UN “DEFECTO DE LA REALIZACIÓN”, SABEMOS QUE LA ÚNICA MANERA DE ACABAR UNA OBRA ES, JUSTAMENTE ASÍ, DEJÁNDOLA INACABADA, QUE, POR SUPUESTO, NO ES LO MISMO QUE NO TERMINARLA. POR ESTA RAZÓN, SABEMOS QUE NI AÚN CON LA ESCRITURA DE ESTE MISMO ARTÍCULO, SOBRE LA EXISTENCIA DEL PUNTO FINAL, PODREMOS DEFINITIVAMENTE PONER PUNTO FINAL A LA DISCUSIÓN DEL PUNTO FINAL.**

**Para la mayoría de los artistas alcanzar ese extraordinario, inabordable e incomprensible nivel de perfección que buscó Leonardo durante toda su vida es un sueño neurótico, teóricamente posible, aunque, por otro lado y al mismo tiempo, no deje de ser una realidad, prácticamente irrealizable.**

## 1

### La Gioconda leonardiana

Llegar a ese punto exacto en el que el artista tiene la infalible sensación de que su obra ya está terminada es, literalmente, imposible. Y lo es porque ese límite –que si bien existe-forma parte de una idea larga y utópicamente acariciada, creada, nada menos que por la romántica y siempre desmesurada ambición del propio creador. Como todos saben, Da Vinci dejaba sus obras casi siempre sin terminar, pues sabía perfectamente que la única manera de terminar una obra (o lo más parecido a una Obra de Arte) era así, “no–terminándola”; es decir, no pretendiendo alcanzar ese hipotético punto de perfección absoluta que se supone existe implícito en toda construcción artística, sino más bien, contentándose solamente con acercarse lo más próximo posible a él.

Leonardo fue dueño de un genio tan extraordinario como sutil, que lo llevó a vivir en un mundo maravillosamente irreal e infantil, y a permanecer encapsulado en un permanente estado de idealización con respecto a su modo de crear y de hacer con el arte. Esto solo podía significar una cosa: Leonardo estaba obsesionado con la idea de La Perfección. Y es posible que esta misma circunstancia haya sido

la fuerza motora detonante que lo impulsó a estar tan cerca de ese borde indefinido que muchos llaman “inspiración” y que provocó –según dicen algunos entendidos- el fenómeno de que “la sonrisa de la Gioconda del lienzo sea, absolutamente, la sonrisa de la Gioconda de carne y hueso”. ¡Ah! Pero, ¿qué significa esto?

Pues bien, si analizamos con atención esta cuestión específica de la finalización en las obras de arte, veremos que la decisión de poner un punto final a una pintura, escultura, escrito o la obra que fuere es en sí mismo un hecho decididamente subjetivo y arbitrario. Con respecto a la construcción de una obra de arte, ¿cuál es el principio y cuál es el final?. Y si uno como artista no decidiera terminarla, es decir, no concluirla, ¿no estaría, acaso, atado a ella de por vida? Llegaría a la vejez intentando terminarla. Llegaría, inclusive, hasta la muerte, intentando terminarla y, por cierto, jamás podría concluirla. Digámoslo de una vez y digámoslo de esta forma: “Toda obra es -en sí misma y por su propia naturaleza- *inconclusa*”.

Como artistas que somos necesitamos continuar realizando arte, creamos al final de nuestra obra no la conclusión, sino la *ilusión* de conclusión. Y la creamos así (en apariencia) únicamente para que no nos mate la eternidad y poder seguir creando indefinidamente hasta que nos sorprenda la muerte y nos diga: *finish, caput*, se acabó, ¡es el final! Es más fácil que la muerte ponga fin al creador material que el autor de la obra logre poner fin a su creación. Será muy cierto entonces el axioma que se desprenderá de aquí, y aunque a muchos les parezca de lo más extraño es perfectamente comprensible: “Las obras inconclusas *son*, efectivamente, las obras *terminadas*”.

Bajo esta nueva mirada estamos condenados de por vida a realizar obras inconclusas para poder ser libres, de lo contrario, estaríamos obligados a concluirlas hasta el final de los días. O mejor dicho, hasta el día de nuestra muerte. Como diría Aristóteles, la causa final es la realización de la causa formal de la idea que tengo en la mente. Cuando el artista dice: “punto final” es en verdad la concreción de la carencia de fin, porque el punto es en sí mismo –como ya lo ha demostrado el viejo Zenón- infinitamente divisible. El punto final es, en todo caso, la confirmación de que no lo hay; y esta misma posibilidad de dividir al infinito el punto demuestra que llegar a ese idealizado e hipotético punto “final”, a ese punto de máxima perfección posible que buscaba Leonardo es, verdaderamente, *un mito*, es decir, “un imposible pensado como posible”.

Como todos saben por experiencia el comienzo de una obra es posible, pero no así su final: se inicia, pero no se acaba; nace, pero nunca muere. Desde el momento en que uno empieza una obra cada palabra, cada pincelada, cada golpe de martillo sobre el cincel se vuelven matemáticamente *contables*. En teoría, un cuadro se inicia con la primer pincelada y supuestamente acaba con la última. En la escultura, por ejemplo, una obra comienza a tomar forma con el primer golpe de cincel y termina con el tan buscado mítico último golpe, que es en realidad el que le da “el acabado”, la forma definitiva o final a la obra. Desde el primer golpe en adelante comienza una serie de impactos numerables y al mismo tiempo innumerables. Cada vez que iniciamos una obra se abre virtualmente un infinito, una serie de números reales con apariencia de palabras, pinceladas o golpes de cincel. El problema es siempre el mismo: determinar cuál será la última pincelada que trazaremos, el último golpe que daremos o la última palabra que escribiremos sobre el papel.

Si como estamos empezando a vislumbrar el fin es verdaderamente imposible, cabe preguntarnos entonces, ¿cómo se significa el fin? Lo que habitualmente entendemos por La Gran Realización es la misma existencia de la obra, de la obra como tal, de la obra que conlleva vida, pero como su final es

tácitamente imposible de realizar, debemos en todos los casos justificarlo con su *invención*. Sí, debemos inventar el final: el creador debe inventar el final, y debe inventarlo como un final *posible*. El “punto final” es toda una verdadera *decisión* por parte del autor de la obra. Pero ¿decidir qué? Decidir no golpear más la estatua, decidir no poner otra mota de pintura sobre el lienzo, decidir no escribir otra frase, otra palabra, otra letra sobre la insaciable hoja en blanco.

Si continuamos con esta línea de pensamiento nos toparemos aquí con un verdadero dilema: si las obras terminadas son también las obras inconclusas, y para terminarlas hay que dejarlas justamente así, inconclusas, ¿cuál es entonces la diferencia que existe entre una obra terminada y una obra inconclusa?

Según vemos aquí bajo nuestra particular visión, una obra *nunca se termina*. Las obras están eternamente condenadas a quedar inconclusas. Desde el momento en que se inician están destinadas a quedar sin final. El creador es el único que puede creer que la terminó o no la terminó, pero de todas maneras, estará siempre sujeto a *creer* que existe un final y a *creer* que es posible alcanzarlo como tal. En apariencia, el comienzo es real, pero el fin, en cambio, una gran ilusión. En realidad se trata siempre de una decisión inconsciente, de la idea que uno tenga acerca del final al que quiere arribar y de la materialización de ese final como idea de final. En fin, de convertir en real la obra ideal.

Ahora digámoslo de este modo: como no hay un fin, hay que inventar adrede un final. Un final, por supuesto, lo más parecido a la idea que el autor ha tenido siempre de final. Un final que *sustituya* al “fin” -que no existe-. Un final construido deliberadamente ficticio y personal que ocupe el lugar y cumpla la función que ha de tener el fin verdadero. Es decir, un final que haga sustancialmente *apariencia* de fin, principalmente, para poder seguir creando y no morir en el intento de crear por siempre un fin -que no tiene fin-. Porque si no hay un final que supla al fin, vendrá al fin “el fin” tan esperado: vendrá la muerte. Pero el fin (la muerte) para el autor; no para la obra.

El fin, como muy bien lo sabían ya los antiguos griegos, no existe ni existirá a menos que sea inventado como tal por la decisión del artista. El problema es que lo que se introduce en el lugar del fin es siempre la partícula “más”, cuya representación imaginaria más apropiada es “una boca abierta hacia el infinito”. Una boca que nunca se sacia, que nunca se cansa de pedir un bocado más. Si uno como artista y como creador es devorado virtualmente por esa boca, se inicia entonces el camino de la sucesión infinita de más, donde la última pincelada o la última palabra o el último golpe de la gubia nunca llega, nunca aparece como tal, porque no hay un punto que la haga detener, porque no hay en sí mismo un fin que ponga fin a la obra, que la deje materialmente terminada para los ojos del que la mira pero, idealmente inconclusa, para el sentir del que la hizo.

Precisamente en este “punto” se encuentra partícula que identificamos como el *más* que tomará entonces la forma de “otra pincelada”, “otra palabra”, “otro mazazo”, y así, indefinidamente. Por eso es imprescindible construir un final; construirlo para no ser devorado por ese atrapante abismo que lo único que sabe es demandar ese encadenamiento infinito de “uno más”, y “uno más”, y siempre, “uno más”. O sea: “Otro”. Todos esos “unos más” son siempre la evocación extendida y multiplicada de un solo y mismo “uno”. De ese uno del principio que inicia la serie ilimitada de unos que, en la vuelta de la repetición, no hacen otra cosa más que intentar darle consistencia a ese otro Uno -que no existe- y que escribimos bien grande con mayúscula, para sostener la ilusión de su grandeza: Dios.

Podríamos ver como la máxima simplificación de esto el mínimo recorrido de la ejecución, esto significa, al revés: la abstracción absoluta sería fundar el fin no al final, sino *en el mismo comienzo*. Es

decir, comenzar y terminar una escultura con el primer golpe. Como lo haría el maestro Zen, que con una sola pincelada comenzaba un cuadro y con esa misma pincelada lo terminaba. Esto es lo que entenderíamos como el *summun* de lo abstracto. La simplificación idealizada sería la escritura de una sola palabra, el trazo de una sola pincelada, el golpe de un solo martillazo. En ese mismo un único acto estaría condensada toda la obra en sí.

Pero ¿quién puede decir que la mera escritura de un trazo (o un punto) no es –ya-, en sí mismo, toda una obra de arte? ¿Quién puede asegurar que esa mínima escritura posible no sea en sí toda una realización artística? ¿Quién puede saber si ese punto de inicio no es al mismo tiempo el punto final? El Alfa y el Omega de Jesús plasmados en un sólo punto: ¡el ojo del pez!.

Tal vez desde la absurdidad de esta novedosa perspectiva se pueda pensar el extraño sentido que tiene en esta postmodernidad el Arte Abstracto. ¿No será que el arte abstracto apunta –en su ridícula búsqueda de reducción absoluta-, hacia la escritura de ese único punto *impuntuable*, imposible de escribir? ¿Llegará el día en que un artista, haciendo gala de su excentricidad, genio o locura, ponga un punto sobre un lienzo en blanco (una minúscula partícula de pintura con la punta del pincel) y proclame al mundo entero que es toda una obra maestra del arte contemporáneo? ¿Por qué no? ¿No sería, acaso, la abstracción absoluta a la que puede arribar el arte abstracto en esta desquiciada manera de ver y entender la postmodernidad? ¿No sería entonces la máxima expresión de lo abstracto –y porque no también de lo absurdo- decir que toda la obra del artista ya está condensada en un sólo punto? ¿Acaso tenía razón Parménides cuando decía que en su “uno filosófico”, representado con la escritura de un punto, ya estaba contenido allí el universo entero? Y más aún; ¿podría ser la escritura de un punto el comienzo y el fin de todas las cosas?

Lo sabemos todos, un artista de la talla de Leonardo no copia, crea y recrea en el lienzo o en cualquier otro espacio plástico (plausible de crear y recrear) las cosas que están fuera de él. Bajo este extraño punto de vista, podríamos decir que para el artista florentino, la Gioconda de tela (es) lo más *parecido* que existe a la Gioconda de carne y huesos. ¿O será al revés?

Es sabido que para Leonardo, el retrato “perfecto” no se basaba en la fidelidad de la copia; él no pretendía hacer de la persona retratada un simple y vulgar calco de la persona real. Él buscaba darle vida a su obra. Lo que él quería era crear, ¡pero crear con mayúscula! Crear como creaba el Dios del Antiguo Testamento cuando ordenaba que hubiera luz ¡y la luz aparecía! Y por cierto, no sería él quien se conformaría con la pálida sombra de la similitud y la irrealidad. Él buscaba darle vida al retrato del lienzo y convertirlo en la misma persona que le sirvió de modelo. En todo caso, la quimera que sostuvo durante toda su vida como el gran objetivo de su arte fue siempre reducir el margen o la distancia que podía existir entre la persona de carne y la persona de tela, hasta lograr (como un ideal poético-pictórico), que la Gioconda de tela se convierta, efectivamente, en una réplica exacta de la Gioconda de carne. O mejor aún: pintar a una Gioconda *real*.

Desde los remotos orígenes del arte la idea fue siempre *copiar* a la madre naturaleza, imitarla en todas sus inconmensurables manifestaciones y detalles. Pero con la llegada del Impresionismo, los artistas se empeñaron en seguir el camino de Leonardo y superar, a su modo, con su estilo, la reproducción fotográfica y alcanzar –o *inventar* mejor dicho- lo que sería en estos términos la *reproducción real*. El artista moderno no se conforma ya con el calco o la duplicación; lo que él busca es *dar vida* a las cosas que pinta, que esculpe, que escribe... ¡Hacerlas real!

La gran ilusión leonardiana fue pretender realizar una hazaña super humana al transformar al hombre del barro y con su aliento vital darle vida y sentimientos. Leonardo quiere convertirse en un verdadero Creador. En este sentido, Leonardo quiere ser Dios. Quiere ser divino. Y quiere serlo por el solo hecho de que ama la perfección. Y la ama de la misma manera que ama y abraza a la naturaleza, ¡a la vida misma!. Aunque tanto amor por lo divino, por lo perfecto, lo lleve a despreciar con todas sus fuerzas la vulgaridad de la imperfección humana. Por eso su ambición más grande fue empardar a Dios en el arte de la creación, de la creación Suprema: la Creación del Hombre. Leonardo quería ser el Padre Creador solo para abandonar su ser imperfecto y humillante y morar en la eternidad y el recuerdo de los grandes héroes mitológicos. Leonardo es y será por siempre uno de esos poquísimos hombres que jamás serán olvidados por buscar en el hombre la trascendencia del hombre. Y si bien no tuvo descendencia que lo recuerde, vivirá por siempre en la memoria de todos los que adoran sus divinas creaciones.

Leonardo no tuvo hijos, pero de todos modos fue un Padre que dio vida a un Adán de gloriosa, bella y armoniosa estatura; con un diseño, dibujado a mano alzada, cuyos cánones y proporciones no expresan más que la perfección soñada del hombre que fue y que ambicionó superar. Es decir: su propia perfección. Leonardo se hizo a sí mismo como hombre (como hijo) y como creador del hombre (como padre). De allí que su labor como pintor y retratista haya consistido en hacer que la imagen bocetada con el lápiz que comienza siendo en un principio, sobre el lienzo, recobre vida al final con los colores de los óleos, y sea lo que su autor quería que sea, para que sea lo que en verdad debía ser: ella misma.

De poder alcanzarse ese punto mítico de perfección absoluta, entonces, tal vez ocurrirá lo que pasó cuando Miguel Ángel terminó el Moisés y, al contemplar la perfección a la que había llegado el genio de su arte, exclamó, fascinado con su propio logro:

-“¡Sólo le falta hablar!”

-¡Claro! –cabría agregar-: ¡Porque vida ya le diste!

Esta es la razón por la cual el punto de perfección será, para nuestra pobre y endiablada condición humana, una meta irremediabilmente inalcanzable. Insoslayable. Como diría un maestro del Zen: “Uno no se da cuenta que alcanzó el fin hasta que el fin lo alcanzó a uno por el centro”.

## 2

### El David miguangeliano

Antes de que las cosas lleguen a su culminación se dice que “están a punto de”, y cuando ya alcanzaron su punto exacto, se dice que están “a punto”, y no es en balde; pues, este minúsculo y negro redondel, representante del centro de toda circunferencia, es el lugar paradigmático donde todas las cosas se conforman y alcanzan sobre sí mismas justo el grado máximo de *identidad*. Este camino de acercamiento a que las cosas “sean lo que son” –y no otra cosa-, es el verdadero sentido de la escultura o cualquier otro arte o plástica o disciplina, siendo la escultura, especialmente, un medio, un camino para *liberar*. Para *dejar ser*.

Respecto de esto, hay una anécdota por demás interesante que pinta al genio de Miguel Ángel en todo su divino esplendor. Y es aquella en la que él se solaza explicándole a sus espectadores boquiabiertos que su David ya estaba encerrado en el bloque de mármol, cuando vio la piedra por primera vez y su trabajo fue relativamente “fácil” -según él-, puesto que su “arte” consistió únicamente en saber liberarlo de aquella cárcel de piedra. Del pensamiento de esta postulación auténticamente “miguelangeliana” deducimos que cada golpe de la gubia en la parte del mármol que “no-era” el David, lo acercaba más a ese borde imperceptible que “sí-era” el David. De hecho, el David lo había comenzado otro artista y cuando Miguel Ángel se pone a cargo de él, la obra estaba parcialmente empezada. Esto muestra que el final de la obra (la escultura tal como la conocemos hoy) es pura invención de Miguel Ángel y no del artista anterior.

Nadie sabe cómo era el David en sus comienzos o qué idea había concebido para él el autor original. Lo importante es que hoy, el David, es el David que *terminó* Miguel Ángel y no el David de quien lo inició. El verdadero autor no es el que comienza la obra, sino el que la concluye. El que “la da por terminada”, el que decide *dónde, cómo y cuando* ponerle punto final, como decíamos antes. Pues este punto, que en realidad es el último, es el que delimita y define la obra como tal. En fin, es el punto que la hace *definitiva*.

El artista florentino retiraba a golpes de cincel los pedazos de piedra que ya estaban adheridos a la preexistente figura del David con la misma simpleza y sencillez que cualquiera de nosotros puede sacar con el plumero el polvillo acumulado sobre una superficie. Qué es al fin y al cabo un pedazo de mármol sino ¡un montón de polvo solidificado! Esta forma de ver y concebir la obra fue posible gracias a que el gran escultor italiano encaró desde un inicio su trabajo físico desde una perspectiva puramente mental; es decir, al revés, dando por concluida su obra *antes* de haberla empezado. De este modo damos por cerrada nuestra idea de que la obra *ya existe antes* de haber sido creada. Porque ya existe en la *idea* misma, y en el momento preciso en que el artista la *concibe* en su cabeza. Por esa razón, “terminarla” no es otra cosa que llevarla hasta su estado original; es dejarla como estaba en un principio (en la cabeza del autor) antes de haberla empezado y querer luego concluirla. El artista que se precie de serlo, debe realizar su obra como al pasar, casi “sin querer realizarla”. Haciendo muy poco para que ello ocurra, casi nada, en realidad –como diría Miguel Ángel.

Si hurgamos un poco en los mismos cimientos del pensamiento oriental encontramos una lógica muy interesante que podemos articular ahora en relación a esta cuestión. Los budistas zen dicen que no es mejorando la técnica como se Hace, sino usando la no-técnica -que es mejor que la mejor técnica-. Tampoco es “haciendo” como se Realiza, sino “no-haciendo”, que es la manera correcta de Hacer y de utilizar como el verbo vacío de contenido, como una doble forma de “hacer-sin-haciendo”. Este es el sentido más profundo que nos ha dejado como legado la filosofía budista, como el mismo artista Zen propone: “hacer sin hacer”.

Esta fórmula zen en la que se basa esta misma enseñanza es una estructura gramatical muy peculiar, de ambivalente apariencia, que la lógica aristotélica por supuesto rechaza de plano por mantener su consistencia en dos niveles que se contraponen en una visible contradicción. Pero en realidad esta apariencia de “contra-dicción” es también una dialéctica de la dicción, en sí misma, (es “hacer, sin hacer” o “sin hacer, hacer”) y no es que a esto le falte alguna lógica, sino que estamos en presencia de una nueva lógica: La Lógica del Decir Zen.

Este punto de vista de corte netamente oriental es un modo muy particular de Ver y de Realizar la acción en el discurso. Un formato gramatical que, por carecer justamente de forma, puede también ser transformado en múltiples acciones, como ser: “pintar sin pintar”, “esculpir sin esculpir”, “escribir sin escribir”, “enseñar sin enseñar”, “pelear sin pelear”, etc.

### 3

## La última obra

El escritor que ha comprendido el auténtico sentido de la escritura deberá pasarse el resto de su vida soportando la pena de saber que es inútil intentar escribir la Gran Obra. La obra maestra está fuera de su alcance. Pues escribir “su última obra”, implica escribir también su propia muerte; su muerte como escritor. Si el autor no pudo olvidarse de la obra que acaba de escribir, porque en su interior cree que es *su mejor* obra, deberá pues olvidarse de la escritura y de todo lo que tenga que ver con la creación. ¿Porque? Por una sola razón: o se escribe obras perfectas o se escriben obras perfectibles.

La obra terminada es la obra que está muerta para el autor. Es simple: o muere la obra o muere el que la escribió. Lo peor que le puede pasar a un escritor consagrado es creer que por fin ha escrito su gran obra. Porque después de ella no habrá más vida, no habrá más nada que pueda escribir. El escritor debe ser lo suficientemente crítico con sus propias obras como para que ninguna de ellas le proporcione una satisfacción tan desmesurada que lo empantane en los abismos de la certidumbre absoluta y le impida con ello seguir escribiendo.

El escritor más lúcido es aquel que sabe que debe engañarse para poder escribir. Debe creer firmemente que es posible escribir grandes obras, aunque en su interior sepa muy bien que es un ideal bello y necesario, creado por su mente como una estrategia predeterminada. El convencimiento de que es imposible realizar obras perfectas es el único camino posible que podrá conducirlo a crear obras perfectas. Sólo negando la perfección puede un creador alcanzar la perfección. Creyendo que es posible alcanzarla, pero claro, sin alcanzarla jamás. Porque es así como se consigue llegar a la perfección; creyendo que nunca se llegará.

Miguel Ángel, por ejemplo, podría haberse detenido cuando terminó de tallar el Moisés y decirse a sí mismo: “Ya está. Esta es la más grande obra a la que puedo aspirar realizar”, y no esculpir nunca más. Pero no, siguió esculpiendo el mármol con el mismo fuego interno que enciende la pique talla. Luego llegó la Piedad, y con ella podía haberse detenido y decirse nuevamente: “Ya está. Esta sí es mi más grande obra”. Pero no, continuó trabajando tan duro como antes. Hasta que después vino el David, y ahí sí tranquilamente podría haber dicho otra vez: “Esta es la más grande de todas mis obras”. Pero no, ¡por todos los cielos! ¡Siguió trabajando con el mismo ímpetu y dedicación con que lo había hecho anteriormente! Pues siguió cinceland y pintando hasta que se hizo viejo y el cuerpo le dijo basta, michelánchelo, hasta aquí llegaste. Lo único que podía detener a un genio como el de Miguel Ángel era la muerte. En cuanto saliera de su boca un hálito de vida seguiría luchando denodadamente por alcanzar el Gran Sueño de todo creador: darle vida a una obra.

Todos los artistas desde el momento en que hacen sus primeros bocetos en el lienzo, dan sus primeros golpes en la piedra o garabatean las primeras estrofas de un poema sueñan con realizar alguna vez una

obra genial que no tenga par. Sin embargo, pocos son los que hacen de esta bella ilusión una imposibilidad concreta y real. Miguel Ángel hizo obras maestras con la pintura y con la escultura, sosteniendo en lo más profundo de su ser la convicción de que era imposible realizarlas. De allí su éxito fenomenal, respecto a la continuidad que tuvo en su incesante y prolifera carrera artística.

Con seguridad pensaba que la próxima obra sería mejor que la anterior. Y así sucesivamente. Sólo pensando así se puede trabajar creativamente toda la vida. La falla o la grieta que volvía imperfecta a las obras de Miguel Ángel (según su propia visión, porque para el resto de la humanidad sus obras son perfectas) es la causa que lo impulsaba a crear una después de la otra. Sólo un artista tan detallista y despiadadamente auto crítico como él podía ver, con su aguzado ojo de esteta, la imperfección en sus obras, y buscar con desesperación la perfección inexistente en la siguiente. Como creador se sabía un perfecto imperfecto, y pretendía que su alter ego de piedra adquiriera la perfecta perfección que él nunca poseyó. Vio la paja en el ojo del David, que fue como ver la viga en el suyo propio. Por eso dijo de él: “Sólo le falta hablar”. Que es una forma de decir: “No eres perfecto. Aún”.

El sueño dorado de todo escritor, poeta, músico o artista es llevar su arte a las alturas y encumbrarse en el mismo pedestal que Dios. Pero Miguel Ángel al lanzar su famosa expresión sobre el marmóreo coloso, no hace otra cosa que reconocer su limitación como hombre y como escultor. Por más que el artista pudiera en su genio inigualable equipararse mentalmente al mismísimo “creador divino” (pues de este modo lo llamaban, “El Divino”) no haría más que reconocerse impotente a la hora de brindarle a su garbo muchacho aquel misterioso aliento que le insuflara Yavé al primer hombre.

Miguel Ángel nunca pudo sacar al David del bíblico sopor y brindarle un alma cálida y trascendente a ese glorioso cuerpo de mármol. Para él, la imperfección del David radicaba en su imposibilidad para hablar (no olvidemos que en griego la voz es *aire*, y el aire, *alma*). Para decir, por ejemplo: “Eme aquí, Padre mío. Soy yo tu hijo; quien te habla”.

Tal vez la fundamentada frustración del artista florentino encuentre cobijo en el hijo que nunca tuvo, y en el deseo de que su más grande obra -literalmente hablando- hable, finalmente, para decir lo que todos los padres quieren oír de boca de su pequeño hijo: “Papá”, “mamá”. Por eso, como padre creador le reprocha a su hijo de piedra lo que éste no puede decirle, como progenitor, a su hijo de sangre: “Oh, bella criatura; tu eres carne de mi carne y hueso de mis huesos”.

Miguel Ángel inmortalizó en el mármol al hijo que jamás tendría con la esperanza que pudiera, al final, romper su frío semblante, agitar sus delicados labios y emitir un gemido gutural que lo humanice para siempre. Su interés porque el blanco gigante abandone su frío mutismo y suelte de sus pétreos labios los últimos destellos de *psujé* (alma), rebela su arrogante deseo de esculpir a su David del mismo modo en que Dios modeló a su Adán. Si Yavé formó al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, ¿por qué ahora no iba a poder el mismo Miguel Ángel, el más grande Creador humano, tallar a su dios de mármol -a su imagen y semejanza-, inspirarle en el rostro el mismo soplo divino y hacerlo así un ser animado?

Como una especie de síntesis y corolario de todo lo dicho anteriormente respecto a la conclusión de una obra, no podemos menos que citar aquí a nuestro querido Borges con aquel sabio consejo suyo: “Las obras no se terminan; se abandonan”.



HUGO CUCCARESE

HUGO CUCCARESE