

BARUJ SALINAS

o el lenguaje de las nubes

Por GERARDO MUÑOZ

Amás de medio siglo de la irrupción del abstraccionismo en el panorama del arte cubano, tendríamos que volver al pasado y ver cómo allí, en el origen donde reside la maestría de Sandú Darié y de otros, surgió esa corriente alterna que marcó distancia de una plástica nacional, saturada por la iconografía de bohíos y palmeras ofrecida por los miembros de la vanguardia. Ya Juan Marinello en su *Conversación con nuestros pintores abstractos*, veía en la abstracción no el gesto de la libertad creativa, sino justamente el momento de su desintegración, es decir, la forma en donde la Isla perdía su esencia y reincidía, dicho con las palabras del discurso marxista de entonces, en el armazón ideológico de la burguesía nacional.

En aquel texto, el cual merece la pena revisar, Marinello expresó en cuanto a la abstracción: “Este carácter nacional exclusivo es, por definición, el mejor antídoto del arte abstracto. El abstraccionismo es, por fuerza,

cosmopolita y extranjero. Y como lo cosmopolita no mira a transformar los jugos de la tierra, no necesita de raíces; por ello es también desarraigado, superficial e infecundo”¹. Ya en el discurso de Marinello, la abstracción se oponía al arte convencional, cuya finalidad vendría a definir la nueva cultura de la nación. Estos parámetros nacionales, por supuesto, solo se conciben si entendemos la nación como ha estudiado el ensayista Rafael Rojas en su historia intelectual cubana, en tanto una esencia territorializada, teleológica, y exclusiva. La abstracción, por el contrario, marca el grado cero de un arte que busca un lugar otro, fuera del imaginario homogéneo nacional o de la representación unitaria de ciertos ideales estéticos.

De ahí que cueste trabajo estudiar, por varias razones no ausentes del argumento nacionalista, la obra del pintor cubano-americano, y de origen judío, Baruj Salinas. No solo porque la mayor parte de su obra está construida desde la abstracción, sino porque su misma identidad es una marca que viene a confirmar, desde el nombre, la pluralidad que existe tanto en las artes de una nación como en sus subjetividades. El signo de la abstracción en Baruj es una salida doble de la ofuscación insular, sin no pocas incomodidades estéticas. Por una parte, la abstracción de este pintor se teje, paralelamente, durante los comienzos del grupo Los Once (Hugo Consuegra, Guido Llinás, Raúl Martínez, entre otros) y el desarrollo de esa nueva expresividad abstracta en el mosaico artístico del momento. Aunque el arte de Baruj Salinas se nutre no tanto de estos artistas, sino de experiencias al

margen de la Isla, y no necesariamente de la cultura visual².

Será en España donde, al entablar amistad con los poetas José Ángel Valente y Pere Gimferrer, la pensadora María Zambrano y los artistas Antoni Tapies y Eduardo Chillida, Baruj Salinas dé el paso adelante en la abstracción como síntesis personal, que asimila formas centrales de la plástica moderna y de la autonomía de los centros. O mejor: ir al centro para este artista, en el recorrido del aprendizaje, implica siempre un regreso hacia un espacio autónomo. La ruta del pintor, sin embargo, es otra: un ir y venir del Viejo Continente y forjar un modelo en donde la forma pictórica, desde la abstracción, coincida con el gesto de la escritura o con la cifra del trazo.

En *Tres lecciones de tinieblas* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980), uno de sus libros más bellos, en colaboración con el poeta José Ángel Valente, Baruj Salinas ilustra, a la manera de antiguos artesanos sefardíes del *Haggadah*, el abecedario hebreo. En cada letra, que ocupa el centro de la página, Baruj ha plasmado con un trazo la profusión de la letra que ha devenido en pintura, en cuerpo y en figura material. Creo que es allí, en aquella mínima colaboración con su amigo Valente, donde podemos encontrar una de las posibles “llaves” (¿qué es más judaico que la llave que acceda al misterio, forma secreta de la Palabra o del Nombre?), hacia el mundo de Salinas.

El sistema de Baruj ha consistido, en su mayor parte, en crear un inmenso vacío alrededor del manejo de la abstracción. Solo así es posible descifrar la letra hebrea “He”, a la cual Valente canta lo siguiente: “*El latido de un pez...antecede / a la vida: el hálito*”. La figura del hálito puede encontrarse, diseminada, alrededor de la obra plás-



tica de Salinas. No solo en los vastos círculos que aspiran al suspiro y al silencio, sino en la misma compenetración cromática de colores pálidos que se encierran más cerca del espíritu del *seijaku* de la pintura Zen, que del gesto destructivo que gobernó la abstracción occidental desde Malévich hasta Ad Reinhardt. En Baruj, y a esto regresaremos, el vacío no constituye una ausencia de presencia, sino la personificación de la cifra como huella expresiva de un lenguaje. Esta singularísima *ut pictura poesis* no busca invertir la palabra sobre la sombra del color o la forma, sino justamente colocarse en el espacio por el cual ambas esferas se han dilatado en su movimiento y aparición.

Estas palabras introductorias quizás valgan para advertir que durante estos primeros días del mes de marzo, y hasta finales de abril, el Museo José Luis Cuevas, de México, estará exhibiendo sus obras como parte de una exhibición personal que recoge los últimos 30 años de la labor de este artista cubano. Titulada *Caminos*, la muestra narra una trayectoria plástica que, precisamente al estar situada y curada en la Ciudad de México, sigue siendo una excentricidad.

Descentrada no solo de los centros Cuba y Estados Unidos, sino de un lenguaje plástico que gravita en el umbral de una orilla. Aún hoy resulta lamentable que la figura de Baruj Salinas no haya conseguido el reconocimiento merecido. Este descuido y “minoridad”, en la acepción que le otorga el filósofo Gilles Deleuze a lo menor, responde al hecho de que Baruj Salinas, como buena parte de otros artistas cubanos de su generación, emigró siendo muy joven a los Estados Unidos y su obra, como la de Marcel Duchamp o Roberto Matta, está construida a partir de sus desplazamientos y desde ámbitos híbridos. De ahí entonces el mar que se repite una y otra vez en las obras de Baruj, y que muchos han confundido con representaciones del Caribe o de su temprana fascinación por el mar habanero. En Salinas, el mar no es más que el sello del propio fluir en torno a la condición del exiliado: acicate de la desapropiación de la experiencia artística.



En todo caso, no es coincidencia que los comisarios de la exhibición de Baruj Salinas la hayan titulado *Caminos*. El arte de caminar y de abrir caminos no es del todo ajeno a la práctica estética de Baruj Salinas y es otra de las posibles llaves para entender las múltiples rutas del pintor. *Caminos* implica, como hemos visto anteriormente, no solo el traslado de Cuba hacia el exilio, sino también caminar *desde* un lugar *hacia* otro. Cruzar mares puede ser una ruta posible, aunque otro coetáneo suyo, Luis Cruz Azaceta, ha hecho de la deriva del mar y del melodrama del balsero, el eje central de su pintura.

Es el camino de un medio artístico a otro (estudió de muy joven arquitectura para luego trabajar la dimensión pictórica), de ciudades europeas a Miami, o de la primera etapa figurativa a las diferentes facetas de la abstracción. Los caminos de Baruj son también caminos entre la cifra y la forma, entre una penumbra que se deshace en claridad. Como lo ha visto María Zambrano en un ensayo donde invita a la contemplación del acto aurático frente a un cuadro del pintor: “Abren las puertas a este anhelo las pinturas de Salinas y ya con mirarlas ya se está pintando, a condición, eso sí, de estar libre del afán de posesión...”³.

En diálogo con el pensamiento estético-fenomenológico de Martín Heidegger, María Zambrano gusta ver en Salinas la obra como verdad (*ale-*

theia) y condición de libertad ante el espectador. De modo que el camino pictórico es, de cierta forma, relación de la obra como tal ante la mirada del espectador. Entre ese cruce, tradicionalmente articulado desde la posesión, como indica la Zambrano, es solo como Baruj Salinas puede salirse del cuadro, y hacer de la mirada misma la singularidad o la letra de su arte.

El acto de caminar, en efecto, nos puede conducir de vuelta al judaísmo de Baruj Salinas. Un judaísmo que no solo responde a los orígenes sefardíes del pintor, ni a su nombre propio, sino al mero hecho de hacer de la abstracción un accidente de la posibilidad, simple acto de crear luego del Segundo Mandamiento del Torah en tanto a la proscripción de las imágenes (*Éxodo 20: 4-5*). Según la exégesis tradicional de la ley judaica, fomentada por la historiográfica del arte moderno, como ha estudiado Margaret Olin, la proscripción de las imágenes en el origen de la Ley se ha interpretado como proscripción de la posibilidad de un arte judío⁴. El surgimiento de las diferentes corrientes de la abstracción a lo largo del siglo XX, solo confirmó que un arte judío era posible en tanto escapaba de los dos límites que definieron, desde Steven Schwarzschild a Cecil Roth, la categoría de un “arte judío”. El orden iconográfico y los objetos de práctica litúrgica reducían el estudio del arte judío a una particularidad étnica,

poniendo en movimiento la máquina antropológica que, desde entonces, concibiera el arte judaico dentro de una función específica o mero suplemento de la significación religiosa⁵. El mérito de Baruj Salinas, siguiendo la exhaustiva tradición de artistas judíos del arte moderno de la abstracción, es haber imaginado una salida espacio-temporal de la antropología del arte judío clásico. Hallar, si se quiere, una nueva relación entre forma, color, cifras, y lugar del espectador.

¿Cómo leer esta relación del movimiento en la obra de Baruj Salinas? En la historia de la filosofía no hay nada más cercano al judaísmo que el acto de caminar, o de hacer de la experiencia y la vida, sea ésta estética o no, un paseo en movimiento. En una entrada de su obra póstuma *Compendium grammatices linguae hebraeae* (1677), Spinoza intenta explicar la causa inmanente del cuerpo a través del acto de caminar. No es coincidencia, como ha recordado Giorgio Agamben, que el filósofo utilice el verbo reflexivo, en latino, *pasearse*, para explicar justamente la instancia en donde la causa coincide con el agente que la ejecuta y la hace indistinguible de la potencia al acto. La obra de Baruj Salinas, de la misma forma, es un paseo por los diferentes momentos donde la forma de la pintura coincide con la explosión, casi astronómica, del color. El recorrido más importante de Baruj Salinas –el cual he intentado estudiar en un trabajo más riguroso sobre la relación entre el judaísmo y el arte moderno– responde a la forma de la abstracción, si seguimos a Yves Alain-Bois, en tanto se traduce a la dimensión morfológica del color⁶. En sus cuadros, por lo tanto, siempre atendemos un momento en que la expresión abstracta comunica formas dentro de un sistema de lenguaje que, precisamente por su ósmosis cromática, niega una lectura de signos. En otras palabras, ésta se posiciona más allá de un contenido o de un referente particular o general.

La esfera donde el vacío del lenguaje pictórico y el morfológico coinciden es en la cifra. Para los teólogos de la mística judaica del

siglo XIII, la idea de la cifra (del árabe, *sifr*, que indica cero o vacío) presidía el sistema de correspondencias entre el número y el nombre, el susurro mesiánico de aquello que justamente resistía la representación. Los cuadros de Baruj Salinas son, en este sentido, ilustrativos: hacen de la cifra un orden expresivo desde lo inexpresivo, un vacío que ocupa el color en la ausencia del nombre. Y donde el vacío ha dejado su huella, es donde Salinas ha puesto, como leitmotiv que recorre su obra, la figura de la nube, elemento que viene a definir no solo el centro gestual de la plástica de Baruj, sino también el momento de mayor tensión y síntesis. He aquí dónde me gustaría darle la voz al propio artista: “...así, desarrollé el concepto del lenguaje de las nubes”⁷.

Una investigación futura sobre el grado de importancia de Baruj Salinas dentro de los lenguajes de la abstracción tendría que comenzar, en efecto, con entender la vasta empresa en desarrollar un lenguaje de nubes. Más allá de la figura como tal y del ejercicio cromático, en Baruj Salinas, la nube es, por sí misma, muchas cosas, entre la que se destaca el espacio de indeterminación entre el fin de la plasticidad y el comienzo de la cifra. El pintor recuerda que el comienzo de este método estuvo ligado a la inclusión de letras del alfabeto griego, hebreo y de anagramas chinos. Y a su vez, no se trata de ninguna forma, de transponer la letra al lienzo, sino de hacer del lienzo la deformación total y continua de la letra. Llevar a cabo una estética de tal envergadura es una dimensión que, tanto para el arte judío como para el cubano, suscita implicaciones no menores.

*Camino*s es el recorrido de 30 años en la pintura de Baruj Salinas. Y como he intentado señalar, un recorrido que marca el sello de un destino y que multiplica las bifurcaciones en cuanto a la expresión, la forma, los lenguajes, la grafía, los gestos y la gama de colores. Por eso complace (o nos complace, ya que creo que la satisfacción puede ser común) que haya sido México, un país

que ha querido tanto a Baruj Salinas, la sede de la retrospectiva de un artista cuya obra deja de ser un misterio de unos pocos amigos, para abrirse, en su llamado mesiánico, a la universalidad perceptiva que es el arte. Un arte que habita bajo la cifra del silencio y que comprende un derrotero de múltiples caminos, percepciones e iluminismos.



Notas:

1. Marinello, Juan. *Conversación con nuestros pintores abstractos*. Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, 1960. p.70
2. Bosch, Lynnette. "Identities: Conversation with Baruj Salinas". *Identity, Memory, and Diaspora*. New York: SUNY Press, 2008.
3. Zambrano, María. "En la pintura de Baruj Salinas" (1981). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
4. Olin, Margaret. *The Nation without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*. London, University of Nebraska Press, 2001.
5. Una importante excepción dentro de los discursos sobre el arte judío como práctica y substancia litúrgica fue la del filósofo Martín Buber, quien advirtió en textos como "Urdistanz und Beziehung" o "Die jüdische Bewegung", una alternativa que comprendía el arte judío en tanto la *relación* entre el artista y el trabajo como modelo de transmisión, siguiendo a Kant, a la esfera de lo sensible. Algo similar quizás tenía en mente Walter Benjamin cuando, en un fragmento escrito en 1936 sobre "El saber originario de la facultad mimética", escribió: "...el conocimiento que la primera huella de la facultad mimética fue el cuerpo humano debe ser explicado de otra forma. Debemos preguntar si las formas miméticas más antiguas no tienen que ver menos con la imitación que con la *relación* que el hombre establece con estos objetos" (*Gesammelte Schriften*, VI, p.127).
6. Bois, Yves-Alain. *Painting as model*. Cambridge: MIT Press, 1990.
7. Ídem, Bosch, p.10.