

## PENTIMENTO

---

*Daniel Samoilovich*

---

**"PENTIMENTO"** (arrepentimiento) es el término italiano con que entró en la historia de la pintura el cambio de idea de un artista respecto de lo que estaba haciendo o había hecho, y la consecuente corrección de su obra: esta descripción, que sigue más o menos la del diccionario de Bassano de 1787 mantiene un orden cronológico, colocando primero la decisión de corregir, luego su efecto. En rigor, para los observadores las cosas suceden en sentido inverso: existe un cuadro; con el transcurso del tiempo una capa de óleo se adelgaza, y deja aparecer detrás una más antigua; estos dos brazos se van volviendo brazos fantasmas, aquel rostro vuelto al cielo se desmaya, y van tomando forma otros dos brazos, una torva mirada dirigida al suelo. He aquí un monstruo de cuatro brazos y dos cabezas, un pentimento; de él concluimos que el pintor en algún punto cambió de idea: sufrió un pentimento. Nom-

brando a la vez un accidente pictórico y un evento de la vida del artista, revelados ambos por una inesperada transparencia, el pentimento contradice la opacidad que para la obra terminada soñaron tanto la crítica del siglo XVIII como la de la segunda mitad del XX: la primera, por un ideal de perfección, la segunda por su afirmación de la autonomía de la obra artística.

El pentimento contradice a la crítica clásica porque ella reservaba los tanteos formales para los aprendices, suponiendo a los maestros aquella mano segura simbolizada en la famosa O del Giotto, el círculo perfecto que el pintor trazó de un solo golpe para desafiar a los que dudaban de su pericia; y contradice a la crítica estructural y aledañas porque la figura del autor "biográfico", expulsada del paraíso de la inmanencia, retorna en el pentimento del modo más fuerte posible: como duda. Como quien no quiere la cosa, el pentimento se lleva por delante un tercer ideal, el romántico, pues revelando un error mostraría una conexión no directa, no espontánea, entre el alma del artista y su expresión. Ser incómodos para tantos a la vez no es el mérito menor de estos extraños seres, cuadrúmanos y bicéfalos, que giran el torso a la vez que están quietos, que callan a la vez que gritan.

### Clásicos y románticos

El arrepentimiento nunca tuvo buena prensa. De la misma raíz que "penitencia", la *poena* latina, en la iconografía que Ripa publicó en Padua en 1611 el arrepentimiento es un hombre vestido de negro, con un rostro sospechosamente achinado, que llora de rodillas mientras se golpea el pecho

con la diestra y lo flanquea a izquierda un pelícano, el ave infausta que devora a sus crías; con menos colorido, Spinoza considera que, dado que sigue a una falta, el arrepentimiento no puede sino ser una segunda falta. Tal descrédito se extiende al arrepentimiento del artista, a sus tanteos y caminos cancelados: "Non si volta chi a stella è fisso", no se da vuelta el que está unido a una estrella, dice Leonardo, y Miguel Angel, según cuenta Vasari, desesperado por aquello que "le venía a la imaginación y no podía expresar con las manos, y no queriendo ser conocido más que en su perfección", quemó antes de morir infinidad de pinturas y dibujos: vale decir, prefirió el arrepentimiento absoluto, extremo, que borrara de un solo golpe sus arrepentimientos y borroneos parciales.

Sin embargo, la postura renacentista ante la imperfección es menos homogénea que lo que estos testimonios sugieren; especialmente matizada fue respecto del dibujo, medio aceptado para el estudio y la experimentación. El mismo Leonardo aconseja dibujar sobre papel coloreado para que no sea posible borrar y "para hacer cosas nuevas con las viejas, y que todo sea cuidadosamente conservado, porque las formas son tan numerosas, e igualmente las acciones, que la memoria no puede guardarlas todas". Leonardo, que trabaja a veces sobre azarosas manchas de tinta, un método que le recordaba la ensoñación ante las nubes, aprecia la posibilidad de dibujar sobre lo dibujado y deja caer ante esa tentación su prejuicio contra el arrepentimiento. De hecho, la revelación de un pentimento en dibujo no depende del debilitamiento de los colores o de la aplicación de rayos X, como en pintura: se conocen cientos de dibujos renacentistas, algunos de ellos bocetos para cuadros, en que el artista ensaya inclinar una lanza en

diversos ángulos, o busca la postura adecuada para los pies de quienes sostienen el cuerpo muerto del Cristo, y el artista ha dejado todas estas lanzas y estos pies posibles a la vista, remarcando a veces con *sanguine* la versión preferida; otras veces, tras media docena de intentos, la misma figura es vuelta a dibujar, más pequeña, en un rincón de la hoja; otras más, un pedacito de papel es pegado sobre el rostro de la virgen para que, en vez de mirar amorosamente al Niño, deje flotar hacia adelante una mirada inescrutable. En el grabado, el pentimento toma forma singulares, acordes con su carácter intermedio entre el dibujo de estudio para el propio artista y el cuadro para el noble o la iglesia comitentes; sin valor comercial alguno, el grabado es en sus inicios un vehículo privilegiado de intercambio entre artistas que viven en ciudades diferentes, un modo de comunicar descubrimientos y sentar precedencia sobre ellos; atento a ese uso, el pentimento en el grabado ni queda a la vista ni se oculta de un modo demasiado prolijo: a menudo unos trazos paralelos generan una sombra somera que envía al fondo la figura que no sobrevivió o el miembro que cambió de posición.

Por supuesto, estas distinciones entre artes "de estudio", más o menos privadas, y otras públicas, pesa en el hecho de que en el dibujo y el grabado el pentimento no se oculte; sin embargo, el que los artistas se permitieran -e incluso, en el caso de Leonardo, recomendaran- el ensayo, el tanteo, el azar, el pentimento, puede ser visto como la primacía de una voluntad de investigación y de una tentación por las formas que se imponen sobre las ideas corrientes. Vasari, siempre enormemente claro y perspicaz, va a sintetizar la postura renacentista acerca de la perfección, que va a ser luego la base

de la postura clásica: la obra surge, para Vasari, de un equilibrio entre "furore" y "giudizio". En ese esquema, por ejemplo, las obras inacabadas de Leonardo son la prueba de una fantasía (variante ligada al "furore") que excede a lo que el juicio puede juzgar y la mano realizar: y son, por ello, un fracaso artístico. Aunque Vasari no escribió acerca del pentimento (la palabra recién va a aparecer con el sentido que le estamos dando en el XVIII) no es difícil darse cuenta que para él hubiera sido lo mismo, la muestra de un furor demasiado crudo, incapaz de aceptar el juicio y por lo tanto de hallar una forma, la correcta.

El punto de vista romántico, siendo simétricamente opuesto, va a tener efectos iguales: la corrección y el ensayo van a ser de nuevo mal vistos, pero ahora porque muestran la intromisión del juicio en aquello que debió fluir naturalmente, furor mediante, del alma.

### **Búsqueda y encuentro**

Nunca sabrá Ungaretti el mal que hizo con aquellos hermosos versos: "Cuando encuentro una palabra/ cavada está en mí como un abismo"; seguramente no fue su culpa. Pero tengo para mí que vinieron a coronar una nueva superchería, la de que cada idea, o sentimiento, o intuición artística tienen una única forma adecuada. Es notorio el paralelismo entre esta idea -que por comodidad llamaré romántica- y la idea clásica: otra vez hay una relación correcta, solo que ya no por estar más cerca del arquetipo platónico, sino por estar más cerca del sujeto, lo cual es, en realidad y bien pensado, mucho menos interesante todavía. El

sujeto no es la fuente de nada, sino, en todo caso, el resultado de sus búsquedas y sus descubrimientos, y la relación entre la intuición, o el alma, o lo que sea, y la obra, no es una relación natural sino construida.

Tal vez uno podría entender los versos de Ungaretti de otro modo: él dice "Cuando encuentro una palabra...", y no dice que no la haya tenido que buscar; y es perfectamente posible entender "cavada está en mí como un abismo" no como la expresión directa de la creencia en una única forma posible que ajusta con un abismo preexistente, sino como el instantáneo rebatirse del hallazgo sobre el sujeto: un abismo que allí mismo se cavara, algo así como esos sueños en que un ruido que el durmiente escucha crea instantáneamente su causa. Igualmente el célebre "Yo no busco, encuentro" de Picasso mal puede ser visto, tratándose de quien se trata, como un rechazo a la experimentación; más bien al revés, es la divisa que consagra su extraordinaria capacidad de dar entidad artística al ensayo y la aventura en los más variados terrenos técnicos y formales. Subyace, tanto a los versos de Ungaretti como al aforismo picassiano, la idea de una epifanía del encuentro: epifanía angustiosa en el caso del italiano, liviana y feliz para Picasso. El hallazgo, pensado como ajuste, ensamble, revelación: pero allí están nuestros monstruos de dos cabezas, los pentimentos, incluso los de Picasso, para dar fe de que ese ensamble y aún esa epifanía están fabricados, no fluyen naturalmente de ningún lado. Es muy propio del romanticismo que la piedra de toque de cualquier cosa fuerte sea la necesidad, la naturalidad: a ellas habría que oponerles, con Nietzsche, la villanía de la invención.

## La cuestión del estilo

Borges, siguiendo a Valéry, dijo alguna vez que publicaba para librarse de la compulsión a corregir: el remedio, si lo fuera, no resultó en su caso y, para bien o para mal, siguió corrigiendo sus poemas y relatos publicados durante toda su vida; a cada nueva edición impuso nuevas variantes, hasta que las últimas versiones conservaron a veces solo un aire de familiar y hasta a veces solo el título, de las primeras. Podría apuntarse que la comparación del pentimento con la variante literaria no es del todo ajustada, porque el pentimento implica superposición física de las variantes mientras que las variantes serían pentimentos desplegados en el tiempo y espacialmente separados; más estricto sería el paralelismo en el caso de los poetas concretos que trabajan con tachaduras que conservan las variantes anteriores, haciendo de la superposición un uso artístico fuerte y deliberado. Sin embargo, el recuerdo que el lector tenga de variantes anteriores de un poema, o cuadros anteriores de una serie, crea en la memoria un efecto de lectura similar al pentimento. Hay efectos de lectura similares, solo que posibilitados por factores diversos: en el caso del dibujo y el grabado, como en el de los poetas concretos, la apreciación del pentimento es posibilitada por el propio artista; en el caso del óleo que se adelgaza, por el tiempo; en el de las variantes, por la memoria del lector, o por el trabajo del editor cuando, en una edición crítica, facilita las variantes anteriores o posteriores a la canónica mediante notas al pie de la página o al fin del capítulo o el libro. En las ediciones anotadas de *Rojo y Negro*, las variantes que Stendhal anota junto a sus terribles comentarios denigrando su propia "sequedad de estilo" son, a la vez que una historia trágica parale-

la a la del protagonista, un festival del nacimiento del estilo. El arrepentimiento es, justamente, una vía regia hacia la cuestión del estilo.

En *Art & Illusion* Gombrich dice que la moderna enseñanza artística, al explicar perfectamente como cada obra se ajusta con las ideas, los conocimientos técnicos y las circunstancias sociales de cada época, desalienta a los estudiantes de preguntarse: "¿Podría haberse hecho de otro modo?"; y esta es para Gombrich precisamente la pregunta clave para entrar a la cuestión del estilo. Lo que es cierto para la relación entre la época y la obra, lo es también para la relación entre el sujeto y la obra: sugerir una relación unívoca, necesaria, es un exceso de la sociología en un caso, del espiritualismo o la psicología en el otro. Como en una nueva edición de la polémica entre el libre albedrío y la predestinación, el pentimento es un testimonio vivo de que sí "podría haberse hecho de otro modo"; en la práctica, a veces ni siquiera se trata de un modo titular y otro suplente sino que dos o muchos modos coexisten como apología de la libertad para buscar, para equivocarse, para cambiar, para volver sobre los propios pasos y pintar sobre lo que se ha pintado. Para un artista, una de las más sutiles limitaciones sería la de ser esclavo de su propia trayectoria, de la línea ya trazada, la obra terminada o el estilo que domina con maestría.

Contrapuesta a la etimología que atestigua la condena moral del pentimento, llevándolo hasta la *poena* y la penitencia, existe otra asociación, no culposa, del pentimento, que se hace más visible para nosotros en el término francés para pentimento, que es *repentir*: él sugiere la dimensión de lo que



sucede de repente, la de la iluminación súbita de una nueva intención que no reconoce con el pasado más lazo que la ruptura sorpresiva, y basada en ella toma por asalto el presente.

### Zonas a explorar

En Roma, existe tanto el sustantivo *poena*, pena, como el adverbio *repente*, súbito; hacia el año 1000, la segunda palabra se ha perdido. Dice Covarrubias: "No sólo es ajeno a los textos medievales y era totalmente ajeno al habla del siglo X (el glosador de San Millán se ve obligado a traducir *repente* por *lueco*), sino que todavía en 1490 Alonso Fernández de Palencia explica el latino *repente* por palabras castellanas muy diferentes, como si este fuera desconocido en romance". Poco tiempo después, en el Quijote, en Quevedo, en Góngora y en infinidad de textos del Siglo de Oro, la expresión "de repente" hace de repente su aparición. Es curioso que dos veces, separadas por más de doce siglos, la humanidad haya encontrado, perdido y vuelto a encontrar esta vertiente no moral del cambio: y si bien la palabra original que describe el fenómeno es la italiana, y su etimología casi segura es la que la lleva hasta *poena*, es sugerente que a su lado, como una sombra apenas velada, esté también la otra asociación, la de la decisión o el suceso súbitos, indeterminados. El arte contemporáneo, que ha descubierto como lidiar con las condiciones de su generación, exhibiéndolas, explotándolas artísticamente y reflexionando sobre ellas, está en condiciones de poner en valor el pentimento: al igual que los bocetos antiguos en general, hoy es posible pensar como "obra" aquellos dibujos en que un brazo seis o siete veces repetido en diversas posiciones generan *avant la lettre* un efecto de movimiento a la ma-

nera de las cronofotografías o la pintura futurista. Además, tal vez el territorio que señala el pentimento tenga enormes zonas a explorar: no conozco muchos ejemplos como el de Juan Pablo Renzi cuando pinta *Porto dos Ossos* encima de *La desesperación de Humboldt*, un cuadro en su momento terminado, catalogado y exhibido, que asoma ahora como fondo, con su furioso informalismo, en los resquicios de las grandes letras azules y amarillas y las geométricas nubes negras del cuadro nuevo. Hay un terreno abierto allí, una afirmación teórica y práctica de libertad y fe en la pintura, de desprecio por el mercado, un modo impaciente e inspirado de plantarse frente a lo antes hecho, haciendo el palimpsesto de la propia obra.

Por supuesto, también hay modos más latos, más abiertos de pensar el pentimento. Tal vez podría pensarse en relación con él la pintura de Pollock, cuya calidad casi performativa (por lo que el cuadro es plasmado en el tiempo sin lugar al retoque), parece muy lejana al pentimento. Sin embargo, el volcado de litros y litros de óleo en baldazos sucesivos podría ser pensado como una serie de pentimentos en cadena, cada uno de ellos fatal para el estado anterior y riesgoso para el conjunto, pero constituyendo la obra en ese riesgo y ese asesinato. Aún más latamente, toda obra es borrado de las condiciones en que es hecha y de la "vida real" del artista, las cuales asoman sin embargo fatalmente en ella.

## Originalidad

El pentimento es una astilla en la idea de una conexión espontánea, original, entre el artista y la obra: paradójicamente

es, desde hace siglos, una de las pruebas que los expertos consideran más seguras para atestiguar la originalidad de un cuadro. Si Pierre Ménard es verdaderamente el autor de *El Quijote*, es porque ha borroneado miles de cuartillas hasta llegar a él, encontrando de nuevo, para cada frase, la solución cervantina. Por otra parte, si Ménard hubiera escrito su libro en una computadora, su figura se empequeñecería hasta la del simple y ridículo plagario.

Hay condiciones en las que el pentimento puede aparecer, y otras en que no; la imprenta hizo proliferar el pentimento, desde las pruebas corregidas del *Ulysses* hasta esos típicos originales gráficos pensados para la impresión, donde el artista, sabiendo cuáles son los emparches que la imprenta disimula, no se preocupó por esconderlos en el original. La computadora, en cambio, parece técnicamente hostil al pentimento: el error, o más exactamente el testimonio del error, podría caer víctima de una nueva tecnología que, en su búsqueda de cierta eficiencia parece favorecer la multiplicación de las variantes, la inestabilidad perpetua de los textos en trabajo, pero es en cambio inflexible con la tachadura y la superposición de soluciones *en un mismo espacio*. Habría que esperar para ver cuán profunda es la pérdida que para el arte representa esta imposibilidad de guardar sus caminos cancelados, cuán pobre podría volverse un arte en las antípodas del que Ts'ui Pen practicó en el jardín de los senderos que se bifurcan ("En todas las ficciones -escribe Borges-, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta, simultáneamente, por todas. Crea así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan").

Sin embargo, si reivindicamos como fértil, siguiendo a Gombrich, la pregunta "¿Podría haberse hecho de otro modo?", más aún cabe plantearse: "¿Puede hacerse de otro modo?". Seguramente sí; aún cuando ciertas técnicas (llámense la computación o la pintura acrílica) no fueran en sí mismas favorables al pentimento, siempre sería posible recrear artísticamente esa enorme ambición que late tanto en Ts'ui Pen como en cualquier artista: todo, todo a la vez, también el supuesto error, para que tampoco el porvenir se fije en una única variante.

