

ISSN 2314-3630



Proa

FUNDACION INTERNACIONAL
JORGE LUIS BORGES



Nº 27

Proa

REVISTA LITERARIA

Nº 27

FUNDACION INTERNACIONAL
JORGE LUIS BORGES



Proa

DIRECTORA

María Kodama

SUBDIRECTOR

Fernando Flores Maio

CONSEJO EDITORIAL

María Adela Renard

Lucas Adur

CONSEJO CONSULTIVO

José María Álvarez

Marcos Ricardo Barnatán

Fernando Estévez

Mario Mactas

Elisa Calabrese

Cristina Mucci

Alina Diaconú

Carles Duarte

Carmen Riera

Cristina Piña

Abel Posse

Paul Auster

Carmen Iriondo

Rosa María Pereda

Elisa Salzmänn

Criselda Beacon

Nancy Viejo

ISSN 2314-3630

Revista Proa es una publicación propiedad de María Kodama,

Fundación Internacional Jorge Luis Borges

Anchorena 1660 - (1425) Buenos Aires

Tel.: 4822-8340 / Fax: 4822-4940

© 2021, Fundación Internacional Jorge Luis Borges

Registro de propiedad intelectual en trámite

Diseño y armado: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.

Humberto I 555, Buenos Aires

Índice

MARÍA KODAMA	
Relatos	5
John Hawkwood	7
FERNANDO FLORES MAIO	
La biblioteca de Borges	24
LUCAS ADUR	
El don del tiempo. Una meditación literaria	31
VICENTE J. LLAMBÍAS	
Eliot – (1888-1965) – <i>The Waste Land</i>	
– <i>La tierra baldía</i>	40
JULIO CRIVELLI	
El arte y la memoria	52

MARÍA KODAMA

Relatos

Este libro se origina a partir de una historia que, en principio, nada tiene que ver con la publicación de estos relatos. Nunca quise editar mis cuentos porque Borges y Girri querían escribir el prólogo. En una oportunidad regalé algunos de esos cuentos a un gran amigo, Fernando Flores, director del Foro Ecuménico Social, periodista y sociólogo, a quien conocí hace muchos años cuando entrevistó a Borges.

Poco después, Fernando me comentó que Alessandro Kokocinski —un amigo suyo que había donado a la Fundación un espléndido cuadro— se sentía muy deprimido porque estaba perdiendo la vista. Me preguntó si podía darle uno de mis cuentos para que se inspirara. Le dio “John Hawkwood”, quizá porque era el más acorde con su vena creativa.

Kokocinski generó una serie de obras sobre el cuento, que expuso con éxito en China y luego en Italia, donde su trabajo es muy conocido y apreciado. Al cabo de un tiempo, Fernando me contó que Kokocinski estaba muy enfermo y que le había expresado su deseo de ver esas obras plasmadas en un libro.

Me puse en contacto con Penguin Random House y pregunté si podían publicar un libro con las ilustraciones y ese cuento. Me respondieron que sí, aunque necesitaban algunos más, permitiendo con este gesto el nacimiento de *Relatos*, que fusiona la obra de Kokocinski con mis cuentos, aquellos que nunca quise publicar.

KER, el destino para los griegos, el que hasta los dioses acatan, así lo dispuso.

MARÍA KODAMA

John Hawkwood

Timor mortis conturbat me...

De toda la oración lo único que llegaba a sus oídos eran esas cuatro palabras. Sus pies lo llevaban por interminables corredores. El olor de los cirios ardiendo era casi tan intolerable como el abrirse paso entre la doble fila de dignatarios de Florencia que, de rodillas, oran por la buena muerte de John Hawkwood, su condotiero. Miraba esas caras suavizadas o alteradas por el resplandor de las llamas y oía las voces repitiendo con la monotonía de la inutilidad: *Ego te absolvo a peccatis tuis in nomine patris, filii et spiritus sancti, amén.* ¿Existía el arrepentimiento? Cuántas veces se lo había preguntado junto a lechos de muerte y en los campos de batalla, mientras sus dedos humedecidos en el óleo se extendían para trazar las cruces rituales que ungirían la frente, los ojos, las manos... Todas las entradas por las que el demonio había asaltado el alma debían recobrar la pureza del Paraíso antes de que el hombre lo perdiera para el hombre. Entonces él, el mediador de Dios en la Tierra, bajaba esos párpados, acomodaba las manos y oraba. Eso debía hacer, orar. Impedir que la soberbia lo adulara con la insidiosa idea de la entrega de ese hombre

que jamás se había hincado ante él y que ahora lo llamaba. De pie, frente a la puerta abierta que aguardaba su paso, oyó, lejana ya, la campanilla que precedía a los sagrados óleos. Se santiguó y entró.



Desde el otro extremo del cuarto, John Hawkwood lo esperaba impaciente. Sabía que la fiebre y el delirio no tardarían en volver. Se incorporó con esfuerzo en el lecho y vio,

entre los pesados cortinados, al hombre que avanzaba. Cerró los ojos. Con su naturaleza rápida para conocer el valor de aquellos que escogía para la batalla, supo que Juan no hubiera sido nunca uno de ellos.

¡Cuánto tiempo había esperado ese encuentro! Él había visto a los más duros de sus soldados, heridos de muerte, llamar a Juan con desesperada fe. Los había visto llorar primero y sonreír después que se marchaba impartiendo la absolución. ¿Qué oscura fuerza llevaba a esos hombres a abrir sus corazones antes de la batalla final? ¿Era el temor a lo desconocido, o era comprender esa suma de errores que eran todavía la vida de la que se desprendían y de la que tenían que arrepentirse por la esperanza de la salvación? De todo eso quería hablar con ese hombre al que nunca había visto de frente y del que ya sabe que nada puede esperar.

La garganta seca por la fiebre le duele. Sobre su frente siente el sudor que brota de los poros. Ese sudor que pronto será un río sobre su cuerpo. Un río helado anticipando la muerte... La muerte a la grupa de su caballo, delante de él, convertida en palabra que ordena ejecuciones, en espada, la muerte, su compañera, su piel. Después de todo era menos terrible que lo que su hermano le reveló aquella mañana hacía tanto tiempo. Cómo había sufrido entonces mientras las palabras, enroscándose como una serpiente, lo alcanzaban, habitándolo para siempre. No era el amor lo que había unido a sus padres para tenerlo, sino la necesidad de un heredero, ya que su hermano, el primogénito, había nacido débil y no aseguraban que llegara al año de vida. No era el deseo de sus padres de no dividirlos en el amor que les tenían, ni siquiera al llamarlos, lo que los llevó a ponerle el mismo nombre, sino la necesi-

dad de que el que tuviera la posesión de la casa, del bosque y de los halcones, se llamara como el legendario señor de esas tierras, John Hawkwood. Al cabo de los años no recuerda la causa que había desatado la crueldad en su hermano, como no recuerda en qué momento habían cesado las palabras. Sólo quedó como una sensación real, la tensión de su cuerpo ajeno al dolor, concentrado como ahora en detener la vida que se le escapaba. Entonces sus ojos vueltos hacia el cielo habían visto un halcón que volaba cada vez más alto hasta formar una línea recta con el pájaro que en vano trataba de escapar. Él sabía lo que eso significaba. Su padre, cuando lo llevó al bosque para iniciarlo en el arte de la cetrería, se lo había dicho en tres palabras: hambre, muerte, sobrevivir. Era la ley. En un instante un halcón, replegadas las alas, cayó vertiginosamente hasta rozar al pájaro que pareció serenarse y que, doblada la cabeza, comenzó su descenso lentamente, como los primeros copos de nieve en el bosque o como esas lágrimas que resbalan desde sus ojos por las mejillas hasta alcanzar la boca dejando el mismo sabor acre que siente ahora. Como entonces, se pasa el dorso de la mano por los labios agrietados por la fiebre, esa fiebre que le trae no a Juan, el mediador de Dios en la Tierra, sino a John, su hermano.

El murmullo casi inaudible de las voces se expandía a través de la madera de las puertas, golpeaba en el piso y hacía blanco en Juan que, detenido a mitad de camino, se repetía, moviendo apenas los labios, las palabras de la letanía que no lo abandonaban: *Timor mortis conturbat me...* Antes de que sus ojos vieran al moribundo le llegó la voz que guardaba la firmeza del mando:

—John, hermano, al fin. Siéntate. Te hice venir por la infancia... ¿Recuerdas?



Su cuerpo se estremeció. Como un latigazo, la pregunta derribó su escudo de oraciones, su investidura, su misión. Quedó desnudo con su ira ante aquel estratega que cambiaba de posición con una palabra, recuerdas. Ese atributo humano lo había abandonado cuando John Hawkwood instaló su cuartel general en Pisa para iniciar el asedio de Florencia, en el invierno del año del Señor de 1364. Desde entonces su vida, como la eternidad para Dios, fue un vasto presente donde se aferró a la conciencia de la repetición de cada acto

que fue transformándose en la conciencia de la repetición de un único acto, absolver. Absolver a los mutilados, a los moribundos, a los cadáveres, entre el fragor del combate y el hedor de la muerte, absolver entre los ayes de dolor y el golpe seco de los arcos que disparaban muerte, siempre la muerte. Hasta que perdió también la conciencia de ese único acto repetido y con él, el resto de su fe. Entonces, sólo fue un perro husmeando los despojos que dibujaban el vasto mapa de la marcha de ese nombre que, repetido sin cesar por amigos y enemigos con la misma intensidad en la veneración o en el odio, fue filtrándose a través de sus oídos y sin saberlo, poseyéndolo.

¿En qué tramo de esa parábola que creyó no iba a cerrarse nunca, tuvo conciencia de eso? ¿Cuándo pidió a Dios en el instante de la consagración, la muerte del hombre que sin piedad había ejecutado el juicio salomónico en una monja disputada por dos de sus arqueros, o cuando, deshecha su carne por el cilicio, rogaba a Dios el perdón por la sacrílega consagración y no la fuerza para perdonar? Esa fuerza que tampoco ahora era capaz de pedir.

Desde las lejanas islas que vieron su infancia John Hawkwood precedido por su leyenda, crecida y afianzada por los servicios a su rey, coronada en Crecy y en Poitiers no había necesitado un linaje para imponerse. Florencia, asediada primero, deslumbrada después, le ofreció su oro y fracasó. Esperó con pérfida paciencia ver cómo se degradaba al servicio de señores bestiales y fracasó. John Hawkwood, fiel a sí mismo, les enseñó la lealtad. Así, el viejo zorro, rotas las reglas y el orden de la traición, logró lo nunca imaginado, Florencia lo había llamado para apaciguar sus discordias internas.

Desde entonces fue suya y ella era ahora un solo dolor ante la inminencia de su muerte. Esa muerte que Juan aguardó como una araña en el centro de su tela, uniendo cuidadosamente cada hilo para la aniquilación. No encuentra en él rastro alguno de piedad cristiana. Camina la distancia que lo separa del lecho y queda frente a su obsesión. Ve el gesto de esa mano que le ordena sentarse junto a él. Entonces, repite la lección madurada en el rencor:

—No soy tu hermano. Soy Juan, el mediador de Dios en la Tierra. No estoy aquí para recordar sino para que tú recuerdes y te arrepientas e implores a Dios su piedad.

Espera con los ojos cerrados oír la voz que dirá las palabras rituales que serán su triunfo. *Yo pecador me confieso a Dios...*, las palabras largamente acariciadas, anheladas *Por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa...* lo acerca el silencio.

John Hawkwood siente que ese hombre que es su hermano mayor, esencialmente es él. Es como todos los él que encontró a lo largo de su vida. Se lo dice con la indiferencia con que alzó su espada tantas veces. Esa indiferencia generada en un remoto día de la infancia cuando supo la impiedad de que son capaces los hombres para salvarse. Deja caer la cabeza sobre algo que siente húmedo y blando. Cierra los ojos. Vuelven las imágenes de una antigua pesadilla de la que fue despertado o en la que lo sumergió para siempre, la presión de las manos de su hermano sobre sus hombros, sacudiéndolo. La voz anhelante, metálica, con un fondo de temor repite: “Levántate John, levántate, es hora”. Salen por la puerta de atrás a lo más intrincado del bosque. Ahí, donde se abre el atajo que lleva hacia un lugar todavía vedado para él por la madre. Piensa con orgullo que para su hermano ya es un

hombre, por eso lo lleva ese amanecer a ver como se cumple la justicia de los hombres. Se estremece, recuerda que no hace mucho, cerca de ahí, encontraron muerto, semioculto entre las hojas secas, al mejor halconero de su padre.



Quiere preguntar a su hermano si es la ejecución del culpable la que presenciarán pero lo siente tenso y sombrío. Calla. Para aliviar la opresión en su pecho se concentra en

otro amanecer antes de caer enfermo. Thor, el cuidador de caballos, lo había despertado. Tenía que acompañarlo. La yegua preferida de su padre se había escapado. Debían encontrarla, el potrillo nacería en cualquier momento. Necesitaba su ayuda. Miró en la penumbra a ese hombre que había llegado de otra isla que estaba después del mar. Nunca había aprendido del todo su lengua pero conocía el secreto de las hierbas que curan a los animales y a los hombres, el lenguaje de las bestias y también el mágico entendimiento entre un caballo y un hombre que hacen de él el mejor jinete. Por eso cuando dijo que el potrillo que llevaba en sus entrañas Nefisa, había sido engendrado para el segundo de los hijos de su señor, todos lo acataron como él ahora. Lo sigue a través del bosque. A medida que avanza oye su respiración jadeante confundida con el resollar, apenas audible al principio, de la yegua que los guía hacia el claro. Al llegar la ven echada junto al arroyo. Se aproxima. Sus ojos descubren sobre la hierba, a un costado, una masa todavía informe, palpitante. Ve, como saliendo de un sueño, una cabeza que se sacude y unas patas largas y delicadas que luchan para incorporar a eso, que es ya su potrillo. Corre para ayudarlo. Siente en la muñeca una presión que lo lastima, que lo arrastra. Es Thor, humedece la mano en el agua, la levanta a la altura de su rostro y le dice en voz baja e intensa: Detente, antes que la brisa del amanecer seque mi mano tendrá que ponerse de pie solo. Así sabremos si será un buen caballo. Para los animales y para los hombres esta es la ley. Solo, John Hawkwood. Recuérdalo.

Cuando por fin vio al potrillo de pie, se abrazó feliz a Thor. Este lo apartó de sí con firmeza, lo miró a los ojos y

le dijo: Ahora vete. Tendrás fiebre. Acuéstate. Me ocuparé de ellos y después iré por ti.

Volvió corriendo a casa. Sentía que su frente empezaba a arder. Al llegar vio a los hombres que rodeaban a su padre. Sobre los hombros traía al halconero. Se aproximó creyendo que estaba herido. La lasitud de los brazos y de la cabeza, le revelaron, antes que viera la ancha boca abierta por el acero en su espalda, que estaba muerto. Oyó la voz de su padre diciendo con la helada pasión que conocía tan bien: Sea quien sea el culpable, se hará justicia. Estas palabras lo estremecieron. Bajó los ojos y ya no pudo separarlos de esas costras que la sangre había formado sobre la ropa a los lados de la herida que sentía como propia sin saber por qué, mientras la cara de su padre, el cielo, los árboles, todo giraba confundándose en un torbellino cuyo centro estaba precisamente en esa herida oscura que lo arrastraba también a él hasta no ver nada.

Cuando volvió en sí, oyó el ruido de los cascos de un caballo que se alejaba al galope. La casa parecía desierta. Un instante después entró su hermano trayéndole agua y comida. Le dijo que había estado inconsciente varios días. El padre debió ausentarse. Como primogénito, las decisiones estaban a su cargo hasta que regresara. Si no volvía la fiebre irían juntos al día siguiente, al amanecer, a presenciar una ejecución.

Hubiera querido preguntar o simplemente contar a su hermano el nacimiento del potrillo, pero estaba muy cansado y todo le parecía irreal. Sentía que detrás de sus palabras latía la arrogancia de algo recién descubierto, el poder. Calló y respiró hondo. El aire frío lo arrancó de sus recuerdos, lo devolvió a su hermano que lo observaba de reojo mientras

avanzaban. El murmullo que crecía y el olor a la resina quemada de las antorchas le resultaban intolerables. Se apresuraron; de pronto vio al reo flanqueado por una escolta. Era Thor. Con la garganta seca, conteniendo la respiración gritó: No fue él, no fue él. Aquella mañana estaba conmigo... Antes que su hermano tratara de sujetarlo, la mirada le reveló que era el asesino. Corrió para llegar a tiempo hasta ser sólo un latido que desde el centro de su pecho le oprimía la garganta, los pulmones y que unido a los gritos de la gente lo aturdía. De pronto un silencio pesado lo envolvió, lo detuvo. Olvidó que su hermano lo perseguía, que debía salvar a Thor.

Desde lejos vio, como si estuvieran delante de sus ojos, las manos del verdugo. Ajenas a las pasiones que las rodeaban alzaban el hacha, indiferentes, concentradas en la precisión del movimiento que segaría sin dolor una vida. Hacia adentro lo abandonaron todas las máscaras de la realidad; perfecta y cruel en su desnudez, le revelaba el mundo que era desde el principio, sin que nadie reparara en él. En ese preciso instante, la cresta de esa ola detenida se quebró por el golpe seco del hacha y por el estallido de los gritos de la turba y por los golpes de su hermano en la nuca, en la espalda y por su propio grito inútil: “¡Es inocente, Dios!”. La sangre corría por su rostro y no sabía si era la suya o la de Thor, que había sido esa ola que cubriría todo el bosque, arrastrándolo lejos, para siempre, a salvo.

Apretó con fuerza los dientes hasta sentir que las mandíbulas crujían. Juró buscar a lo largo de su vida ese instante detenido hasta fundirse en él. Libre de toda pasión, de todo deseo, sería sólo el dócil movimiento repetido de las manos indiferentes que habían sostenido el hacha y que lo devolve-

rían a esa luminosa vastedad donde todo es lo que es. No le importaba sentir sobre sus hombros, alrededor de su cuello la presión de los dedos de su hermano. Vivo o muerto no volvería a la casa.



Juan no sabía en qué instante de ese tiempo fuera del tiempo que es la espera, había tomado a John Hawkwood por los hombros. Lo sacudía con una violencia que se estrellaba impotente contra la única palabra que en su ira había podido recoger de labios del moribundo: Inocente. Ese sonido se expandía, tapando la letanía, ahogando las preguntas, hasta que sintió que desde el centro del sonido un silencio pesado entró en él. El silencio lo despojó de oraciones de cilicios, de todas las costras que inútilmente habían cubierto sus pecados; lo obligó a retroceder hasta el amanecer de la

batalla librada junto a los pantanos. Desde su retiro, arrastrado por la curiosidad, había visto durante la noche movimiento de las líneas enemigas. Preparaban una emboscada. Pensó regresar para poner sobre aviso a las tropas que llegarían por ese camino al amanecer. Recordó que las comandaría John Hawkwood. Se detuvo. Una humedad viscosa sobre su piel lo estremeció. Entonces cobró conciencia de que había pasado la noche de pie, en el angosto camino que separaba los pantanos de la tierra firme. Juan vio avanzar, como emergiendo de un sueño, a John Hawkwood al frente de sus hombres. Presintió el peligro. Se detuvo. Alzó la mano. En silencio los jinetes desmontaron y condujeron los caballos hacia el límite con las tierras anegadas. Comprendió que ese hombre conocía palmo a palmo el terreno. Si la situación se tornaba difícil, media docena de sus hombres podrían cubrir la retirada de los otros, que a caballo cruzarían los pantanos por el único camino posible rumbo al bosque. Ahí se dispersarían. John Hawkwood se preparaba para la victoria y para la derrota.

Juan mira la figura que sola y a caballo proseguiría la marcha serenamente. Sus hombres, listos los arcos, se desplegaron en semicírculo. Ahí estaba ese hombre del que sus soldados repetían con orgullo que poseía sólo las espuelas porque su magnanimidad todo lo había dado. ¿Adónde lo conducía ese camino que seguía con fría lucidez? Juan no sospechaba que la respuesta iba a dejarlo inerme a sí mismo.

A la manera de un señuelo John Hawkwood atrajo sobre sí a las tropas enemigas. Los arqueros las diezmaron antes de que los rodearan. Entonces, frente a frente, se midieron los jefes.



Juan siguió el lento movimiento de la mano que desenvainó la espada. Entre el hombre y el arma no existía la frontera de la voluntad. Era un fluir, una continuidad inhumana que trazaba sola su propio camino indiferente. Juan alzó los ojos hasta ese rostro tantas veces imaginado. Desde la infancia, imprecisa, oscilante al principio, fue abriéndose paso entre los recuerdos, la expresión descubierta a través de los libros iluminados, de la penumbra de las iglesias, en la cara de los santos y de los mártires. Se superpuso a la de John Hawkwood hasta ser la de John Hawkwood. Entonces

lo vio, la boca entreabierta, la mirada vuelta hacia el cielo, ausente, en éxtasis. El brillo de su espada que segaba una vida le reveló en el abismo de su alma la inutilidad de las noches de oración y de penitencia detrás de lo que ahora sabía irreparablemente perdido. Se aferró a los hombros moribundos tironeándolo, hasta sentir que algo se desgarraba entre sus manos. Lo vuelve a la realidad el mismo grito de entonces que sale de sus entrañas repitiendo una palabra prohibida para sus labios consagrados al perdón. Maldito. La camisa de noche del moribundo, desgarrada, deja al descubierto el torso del condotiero surcado de antiguas cicatrices. Un brazo cuelga fuera del lecho, la cabeza inclinada, la mirada vidriosa y en los labios una sonrisa no tocada por el tiempo, pura.

John Hawkwood siente que el dolor en su cuerpo sacudido por ese hombre a quien ya no distingue, lo abandona. Agitado por el viento el pelo de su madre que huele a bosque le roza las mejillas. Otra vez en sus brazos es un niño que mira el cielo. La voz suave le llega, desde el rostro en sombras, en un susurro. Dice cosas que no comprende. Ese amanecer marca el tercer año de su vida y debe mirar la luna. Mientras, Thor en algún lugar del bosque elige un roble en el que grabará las runas de una incautación que lo protegerá de traicionarse y hará de él, por el más difícil y hermoso de los caminos, un hombre. Oye el ruido de los cascos de un caballo que se acerca. El corazón le late con fuerza. Su madre lo tiende hacia los brazos de Thor que lo acomoda en la montura delante de él y parte al galope. La luna ya no brilla en el cielo. El miedo se deshace en llanto al ver que el camino, una sucesión de manchas claras y

oscuras, se agita, es algo vivo. Thor lo calma. Es sólo la luz del amanecer entre las hojas de los árboles pero es también el secreto dibujo de la vida. Luz y sombra, sombra y luz. Sombra... Ahora están en la parte más espesa del bosque. A partir de ahí seguirá solo hacia el claro que será una luz enceguedora después de la oscuridad el camino. Esta es la primera prueba para ser un hombre. El miedo le hace confundir los cascos del caballo al galope con los latidos de su corazón. Son tan fuertes que le duelen en el medio del pecho, la voz de Thor le llega alentándolo en el murmullo de las hojas de los árboles: Tranquilo. No temas John Hawkwood, llegarás.

El dolor se atenúa. Las patas del caballo casi no pisan la tierra, su pecho se aquieta. Todo le llega de un modo cada vez más suave, más lento. Ya no siente dolor en el pecho y al final de la oscuridad el niño ve un resplandor, el sol que baña el claro hacia el cual se dirige a caballo, ya sin miedo mientras una sonrisa borra las lágrimas para siempre.

Juan ha retrocedido, olvidado de Dios, hasta apoyarse contra la puerta. Trata de ordenar sus ideas, de recobrar la serenidad. Piensa con salvaje alegría cómo comunicará a los dignatarios de Florencia la muerte de su condotiero. Su alma perdida para siempre en el fuego eterno. Con estrépito abre las pesadas puertas. Frente a él, sólo distingue bultos oscuros, los rostros más próximos ocultos por el resplandor de los cirios que alarga las figuras y las hace oscilar como si no fueran de carne y hueso. Siente un temblor que se adueña de su cuerpo. Su boca abierta para lanzar el anatema no puede articular un sonido. Las palabras giran en su cabeza impulsadas por la fuerza diabólica del miedo. Ante

su asombro las oye, ajenas, mientras sumen a su alma eternamente en el tormento: Con mi absolución y mi bendición, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, hace un instante el alma de John Hawkwood ha entrado al Gran Mar.



FERNANDO FLORES MAIO

La biblioteca de Borges

En la muestra sobre Borges “Centenario 1899-1999”, de la cual fui organizador, que se presentó en varios países, se exhibían libros de su biblioteca personal, con anotaciones escritas por él, y muchos que los veían quedaban fascinados y emocionados, algunos hasta lloraban. Lo mismo sucedió muchas veces en el Museo Borges en Buenos Aires (Anchorena 1660). Y también preguntaban si se podía ver más al respecto. Por eso cuando Patricio Binaghi propuso editar *La biblioteca de Borges* (Paripé Books, en colaboración con Fundación Internacional Jorge Luis Borges) me pareció una excelente idea, para acercar a la gente ese tesoro guardado por María Kodama en la fundación que preside, que lleva el nombre de ese escritor.

Por otro lado hay quien dice que la biblioteca de Borges se dispersó por varios lugares, y eso no es verdad. Los libros que él conservó hasta el final de su vida son esos, más de dos mil; son los que él guardaba en su casa, que leyó y luego hizo que le releyeran una y otra vez. Los otros, de los que él se desprendió, se han encontrado en otros lados. Pero —insisto— esos fueron los que él quiso conservar y

—afortunadamente— se encuentran resguardados en esa fundación.

Con este libro lo que esperaba fundamentalmente era continuar con un tema que me interesa mucho desde hace décadas: la filosofía de vida de Borges. La mayoría de los libros que se encuentran en la biblioteca de Borges tratan temas de filosofía y religión, y a través de esos autores es posible encontrar las claves de la filosofía de vida de este genio, que apunta a la felicidad.

No es nuevo este argumento, que ya tuve oportunidad de señalar como curador de la muestra “El Atlas de Borges”, cuyas fotos nos muestran a un hombre feliz. El autor de “El Aleph” nos ha dejado esa maravillosa biblioteca, de la cual sólo podrán ver en mi libro algunos ejemplares, que nos permiten descubrir las claves de esa felicidad. Las lecturas de esos filósofos y místicos son las que seguramente han tenido una decisiva influencia en una obra que nos da un camino en el arte de vivir.

Borges destacó que fue mereciendo amistades escritas que lo honraban, que se sentía cerca de esos escritores que él leía, y hasta agregó que en algún caso leerlos era como conversar con un cordial fantasma. Esas amistades —que él fue cultivando al leer a sus autores preferidos— podemos conocerlas y hacerlas propias a través de los textos que leemos de Borges. En ese sentido, debemos agradecerle que nos haya presentado a tantos genios, que quizá no hubiéramos conocido si no fuera por esas lecturas.

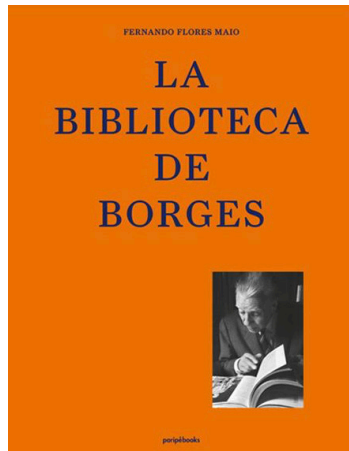
De manera que entrar en el lugar adonde está la biblioteca personal de Borges es encontrar a todos esos amigos. Y para este libro tomamos casi al azar algunos de ellos

(aunque como decía Borges, en realidad no hay azar, ya que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad, inspirado seguramente en Spinoza).

Los investigadores podrán seguir vinculando cada libro de esa biblioteca con las obras de Borges, y podrán continuar indagando cada una de esas anotaciones. Pienso que esas inscripciones nos dan claves para introducirnos mejor en sus escritos. Habrá que proseguir la investigación para descubrir qué relación tienen con su obra. El mayor atractivo considero que es que esa biblioteca quizá nos abre las puertas hacia la biblioteca infinita. Estar entre esos libros es una experiencia sobrecogedora, es como introducirnos en un espacio sagrado.

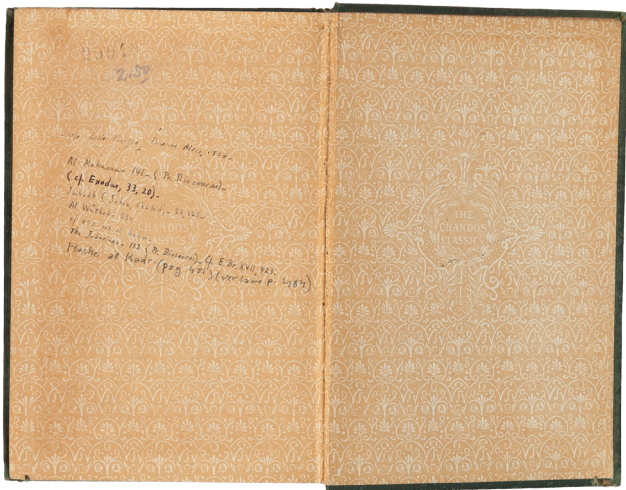
En estas páginas se pueden ver algunas fotos de ese tesoro, con un trabajo excelente del fotógrafo Javier Agustín Rojas.

El libro se presentó en la Casa de América, en Madrid, en 2018, con gran repercusión, y luego en la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, en Buenos Aires.





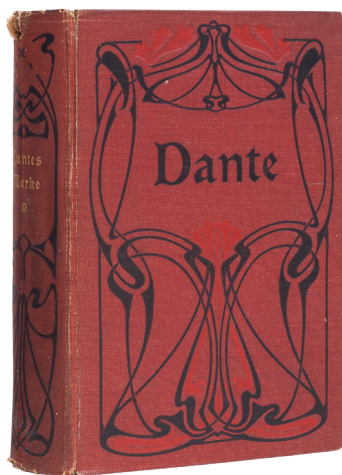
The Koran. Frederick Warne and Co. Dante Alighieri - int. Richard Boozmann.



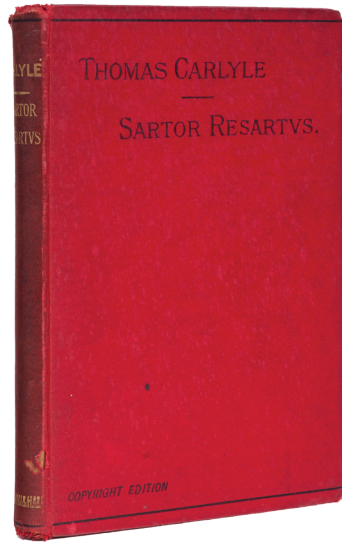
The Koran. Frederick Warne and Co. Dante Alighieri - int. Richard Boozmann.



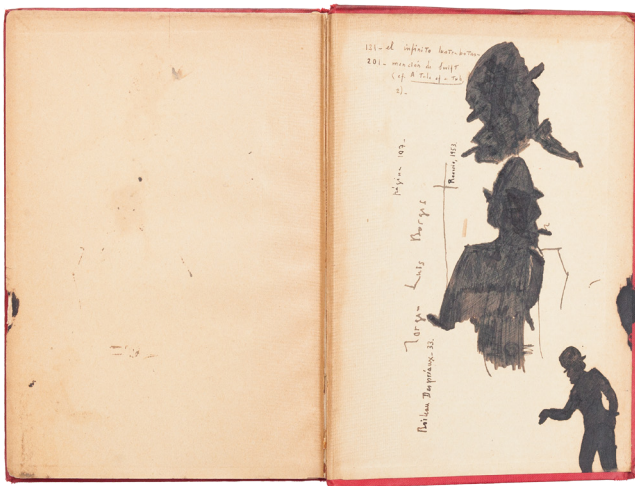
La Divina Comedia. Dante Alighieri.



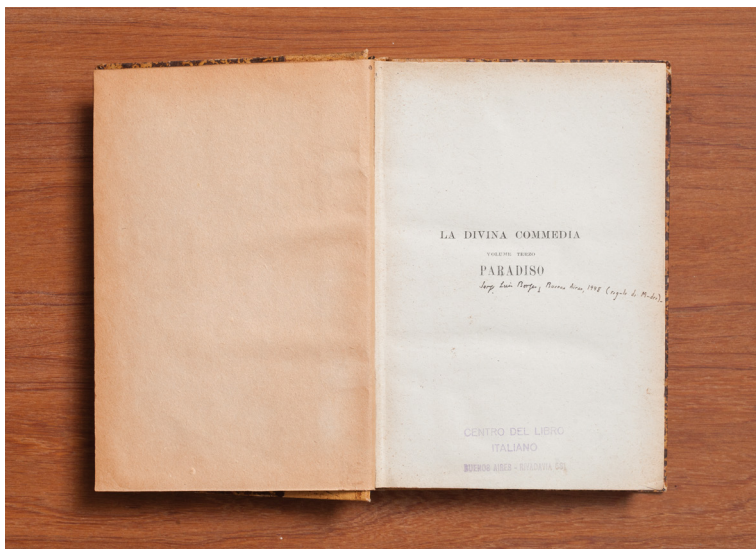
*Dantes Werke. Mar Hesses Verlag, 1906
Dante Alighieri - int. Richard Boozmann.*



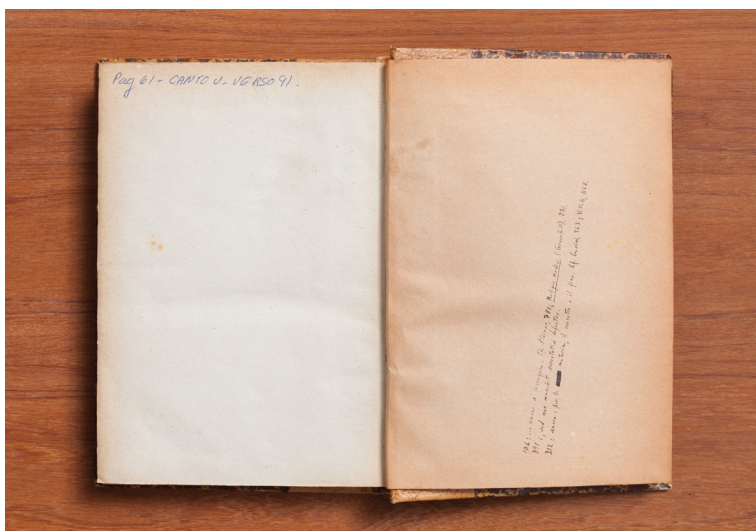
Sartor Resartus. Thomas Carlyle.



Sartor Resartus. Thomas Carlyle.



La Divina Comedia. Dante Alighieri.



La Divina Comedia. Dante Alighieri.

LUCAS ADUR

El don del tiempo. Una meditación literaria

“El milagro secreto”, uno de los más bellos relatos de Borges, es un texto que funciona a muchos niveles. Es un cuento sobre el nazismo, escrito y publicado en el momento en el que este todavía estaba expandiéndose por Europa. Es un cuento fantástico, de un modo nuevo, una suerte de fantasía intelectual y especulativa, del tipo que nos hemos acostumbrado a denominar “borgeana”. Y es, además, una meditación sobre el tiempo o los tiempos, y sus usos.

Recordemos, brevemente, el argumento del relato. La noche del 14 de marzo de 1939, Jaromir Hladík, un intelectual checo de origen judío, duerme y sueña en su casa de Praga. Sueña con un largo ajedrez, entre dos familias enemigas, que se ha prolongado por siglos. Él es el primogénito de una de las familias, y deambula por un desierto lluvioso, sin recordar las leyes del juego. Cuando despierta, al amanecer, los nazis están invadiendo la ciudad. Algunos días después es arrestado y condenado a muerte por su linaje judío. La ejecución de la sentencia se fija para diez días después. Hladík, encarcelado, padece anticipando su muerte con la

imaginación, con todas las variantes posibles. Así transcurren los días, hasta que, el último antes de su fusilamiento, recuerda su drama inconcluso, *Los enemigos*, la obra que podría haberlo justificado. Repasa mentalmente su argumento y, entonces, reza. Le pide a Dios un año más, para ser capaz de finalizar su obra. Esa noche, de nuevo, Hladík duerme y sueña. Esta vez con el Clementinum, la biblioteca de Praga, donde una voz ubicua le revela que *el tiempo de tu labor ha sido otorgado*. Despierta y dos soldados vienen a buscarlo. Frente al pelotón de fusilamiento, en el instante previo al inminente disparo, el universo físico se detiene. Hladík tarda un tiempo en comprender lo sucedido: *Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden*. Tras pasar de la perplejidad a la gratitud, Jaromir se pone a trabajar en su obra. Cuando logra resolver el último epíteto, el tiempo se reanuda y la bala lo mata en el instante previsto.

Hasta aquí, en un apretado resumen que no le hace ninguna justicia, el relato. Dos sueños, un drama, una plegaria y un milagro configuran el destino de Hladík en sus últimos días. Vamos a detenernos en ellos.

Un sueño

Jaromir, el primogénito, deambula por un desierto lluvioso. Es parte de una guerra muy antigua, que es también un juego, del que parece ignorarlo todo: su origen, las reglas, la

recompensa. Y resuena la hora de la impostergable jugada. Lo que sitúa este primer sueño es que Hladík está **perdido**. En este sentido, el comienzo del relato puede evocar otro: cierto poeta que, a la mitad del camino de su vida, deambulaba por una selva oscura, porque había perdido la recta vía (1).

Lo primero que se nos dice del protagonista es que es autor de una inconclusa tragedia. No ha terminado la obra que podría justificarlo. Jaromir no sólo está perdido: pierde el tiempo. El juego ha durado siglos, le parece infinito. Pero no: las *blindadas vanguardias del Reich* están entrando en Praga. El tiempo es finito y no nos es dado conocer el día ni la hora: lo real —la invasión nazi, la enfermedad, la muerte— puede irrumpir en cualquier instante. Siempre resuena la hora de la impostergable jugada. Con todo eso sueña Jaromir Hladík.

Imaginaciones vanas

Lo que sucede a continuación, en la vigilia, parece desprendido del sueño, casi como su continuación: los nazis, enemigos del judaísmo —la ilustre familia a la que pertenece Hladík—, enfrentan al soñador con la certeza ineludible de la finitud del tiempo: lo condenan a muerte. Pero, extrañamente, esa muerte se demora, se posterga. Hladík tiene diez días.

Su primera reacción es obsesiva: procura imaginar los detalles de esa muerte. Concentrarse en las minucias de lo inevitable: *absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso...* Primero piensa que de ese modo con-

jura su desgracia, pero termina por temer estar convocándola. Esta actividad es descripta por el narrador como totalmente inútil: vana tarea de imaginar. Si la contemplación de la muerte lleva a una obsesión vana y no a una toma de posición, uno se vuelve un miserable. Es lo que le sucede a Hladík: *Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo*. En esta sentencia del narrador radica una de las claves del relato: Hladík busca aferrar algo que es fugitivo. El tiempo no es algo que pueda poseerse. En rigor, nunca tenemos tiempo. Sería más correcto decir: el tiempo nos tiene. Querer afirmarse en lo fugitivo: vanidad de vanidades.

Un drama (circular)

No todas las imaginaciones son vanas. Algunas (no la imaginación obsesiva sino la creativa y dramática) pueden justificarnos. La víspera del día de su ejecución Hladík se desvía de sus consideraciones abyectas, gracias a la imagen de su drama: *Los enemigos*.

Esta obra inconclusa es la que, esperaba Hladík, le *permitiría redimirse, justificarse, rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida*.

El argumento del drama tiene evidentes paralelos con la situación del protagonista. Hay un tiempo detenido, hay alguien encerrado que imagina, acechado por enemigos. Pero fundamentalmente, lo que postula el drama es un tiempo cíclico: un *delirio circular* e infinito, *interminable*.

Mucho se ha hablado del tiempo cíclico en la obra de Borges. Es evidente que el tema tenía para el autor cierto

atractivo estético-intelectual. Sin embargo, como queda claro en este relato —y, también, de modo fulgurante en “Tema del traidor y del héroe”— siempre que en un texto borgeano aparece la posibilidad de tiempo cíclico, termina refutada. El tiempo de *Los enemigos* es, se nos dice desde el principio, *irreal*. La realidad no está en los delirios circulares, la realidad son las campanadas que anuncian el tiempo impostergable, la realidad son las blindadas vanguardias del Tercer Reich que pueden irrumpir en la noche y terminar con todo. Borges lo ha dicho inmejorablemente en el final de “Nueva refutación del tiempo”:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (...) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Hladík no es Kubin —el protagonista de *Los enemigos*—: no busca consuelos ni delirios circulares. Abandona las imaginaciones vanas, las variaciones cíclicas sobre su propia muerte: el tiempo se acaba.

Una plegaria

Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme*

y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo.

Otro sueño

El segundo sueño aparece como respuesta a la plegaria (aunque resulte sorprendente, en la obra de Borges, las plegarias son respondidas). Hladík está oculto en una biblioteca. El bibliotecario ciego —casi una prefiguración de la imagen del propio Borges— le pregunta qué busca. Busco a Dios. Por supuesto, ¿dónde buscar a Dios si no en una biblioteca? Dios está allí, afirma el bibliotecario, escondido en una palabra —las resonancias cabalísticas son evidentes—. Pero el hallazgo es imposible. La búsqueda es *inútil*, dice el lector que devuelve el Atlas. Y sin embargo, Hladík, **bruscamente seguro**, encuentra. La poesía, va a decir Borges mucho después, es *brusco don del Espíritu*: no se trata tanto de buscarla como de encontrarla, de recibirla. Podemos decir —parafraseando a un amigo— Dios está donde Hladík pone el dedo, *porque* Hladík pone el dedo allí. Eso es un encuentro.

El tiempo de tu labor ha sido otorgado, dice una voz ubicua. El tiempo entonces no es algo que miserablemente intentamos conquistar: es un don, algo que nos ha sido dado.

Aquí Hladík se despertó. Así concluye el sueño. El despertar de Hladík, esta vez, no es meramente un momento, es un lugar, un *aquí*, una *posición*. Ya no deambula dormido. Después de su sueño, Hladík está despierto.

Un milagro (secreto)

El milagro —quizá con reminiscencias bíblicas (Josué 10, 12-14)— se enuncia de modo inmejorable en una sola línea: *El universo físico se detuvo*.

Hladík tarda un tiempo en entender, hasta que entiende —también los milagros están sujetos a interpretación—. El tiempo le ha sido otorgado. Un tiempo que parece congelado, pero que avanza irremediabilmente —subrayemos esto: es el universo físico, no el tiempo, lo que se ha detenido—. El tiempo para llevar a cabo su labor.

Después del drama, de la plegaria, del sueño, después del milagro, Hladík ha tomado una posición. Ya no intenta afirmarse miserablemente en lo fugitivo: se dedica a *urdir en el tiempo* que le ha sido dado: *Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible*. Un laberinto: no se trata de detener el tiempo sino de trazar recorridos, de darle forma. Construir, crear, hacer obra es *esculpir en el tiempo* —como dice bellamente Tarkovski—. Ese tipo de imaginación es la que secretamente nos justifica.

La idea de que el tiempo fluye inexorable puede ser angustiante pero también liberadora. No podemos detenerlo, no podemos poseerlo: nuestra labor es recorrerlo, urdir en él.

Finalidad sin fin

Las situaciones límite nos enfrentan, a veces dramáticamente, a la pregunta por la finalidad de lo que hacemos. En

efecto, cuando todo alrededor parece derrumbarse, ¿qué cosas siguen teniendo sentido? ¿Para qué, para quién?

Jaromir Hladík, solo en un mundo paralizado, ofrece un esbozo (genial) de respuesta: *No trabajó para la posteridad, ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía.*

Ni para Dios ni para la posteridad, podría ser un lema, una ética para tiempos de crisis.

No para la posteridad: el aplauso del público, el reconocimiento de los otros. Ni siquiera para Dios: la recompensa trascendente, ultraterrena. ¿Qué queda entonces? Aquello que nos justifica, aquellas cosas que tienen sentido en sí mismas, las que haríamos aunque no hubiera nadie más para verlas. *Baila como si nadie te estuviera viendo*, dice un poema de Rumi. Como Sherlock que resuelve los casos, sin preocuparse por la policía, por la prensa, ni siquiera por las víctimas. Como Prez, el personaje de *Worlds' End* de Neil Gaiman, que cuando encuentra un reloj roto, en medio del desierto, lo arregla.

Lo hacen porque es lo que hacen, porque es lo que son.

Ni para Dios ni para la posteridad: el sentido de las cosas que tienen sentido está in the making, no más allá de ellas, sino en su propia urdimbre.

Para eso es el tiempo que nos ha sido dado.

Notas

1 Dante tenía 35; Hladík, se nos dice, *había rebasado los cuarenta*. Años más, años menos, están en la mitad de la vida: en la encrucijada decisiva.



Ilustración: Mariana Bendersky

VICENTE J. LLAMBÍAS

**Eliot – (1888-1965) – *The Waste Land*
– *La tierra baldía***

Entre la angustia del tiempo y un camino espiritual

La personalidad que podemos conocer hoy es el escritor inglés, Thomas Stearns Eliot, un gran poeta y ensayista literario. El marco de los 120 años del nacimiento de Borges es el motivo disparador para este encuentro sobre Eliot. Estar en la biblioteca histórica de Miguel Cané, donde Jorge Luis Borges trabajó, ayuda y emociona. Dejamos de lado el modo como Borges lee y dialoga con algunos de sus ensayos como “La tradición y el talento individual”. Los invito de un modo simple a entremezclarnos con la vida de Eliot, un hombre que con su palabra acompañó el destino de un tiempo en Europa. Su poesía tocó la angustia de todos, despertó pasión en las nuevas generaciones y puso el cuerpo a una transformación espiritual que a tientas encontraba la palabra necesaria. Al igual que otros poetas como Rilke o Lorca, Eliot supo construir su vida, oficio y personaje en torno a la palabra poética. En su caso agregó el drama y la crítica literaria.

En 1922, cuando publicó *The Waste Land* (*La tierra baldía*), Eliot alcanzó un enorme éxito entre los jóvenes poetas. El

poema fue famoso y sus pedazos diversos compusieron un puzzle, un grito y una armonía nueva. Corrían los duros años veinte y esta obra representó la desesperación y agonía de su tiempo. Resultó ser un texto de vanguardia que rompió en varios sentidos el modo aceptado de escribir. Con un particular estilo, unió imágenes sueltas a la manera de un collage; con varios personajes o interlocutores que se sumaban casi encimándose. Con una pasión por el ritmo y un nuevo recurso para la lengua, Eliot desplegó un libre ir al pasado y escogió allí las partes que calzaran bien a su poema. Pero antes de continuar con *La tierra baldía* juguemos a conocer y sentir algo más de su vida.

El joven de Harvard que eligió Europa

Eliot nace un 26 de septiembre de 1888 en los Estados Unidos, en Saint Louis, estado de Missouri. Su padre pertenece a una vieja familia de Nueva Inglaterra. En el siglo XVII, un Eliot migró desde East Coker, pequeño pueblo cerca de Londres, siendo parte del grupo de puritanos, llegados con espíritu religioso a fundar una patria nueva. Años después será el abuelo Eliot, quien graduado de teología en Harvard, recalará en Saint Louis para fundar un templo unitario y la universidad llamada Washington University. En cambio, su padre Henry Ware fue industrial y hombre de negocios y su madre, Charlotte Stearns, aficionada a la literatura.

Thomas estudió en Saint Louis, luego fue a Harvard. Allí tuvo como maestro de literatura a Irving Babbitt, de quien recibió una suerte de gran tradición. Luego Eliot hizo algu-

na incursión en el budismo con el profesor G. Santayana. En 1910, ya máster en filosofía viaja a París, donde asiste a las clases de Henri Bergson. En aquellos mismos años, intelectuales como Jacques y Raïssa Maritain recibieron de Bergson oxígeno para reclamar los derechos del espíritu ante a una Sorbonne científica y materialista. Sin embargo, Eliot no se vio atraído por la Durée Bergsoniana. Su poesía irá a un presente simultáneo y la reflexión abstracta. También podemos encontrar a otro gran poeta que por entonces asistió a las clases de Bergson, Antonio Machado. Él sí aceptará su influencia desplegando la poesía como palabra en el tiempo. Otro impacto europeo vendrá del lado de Charles Maurras, hombre de la *action française* ultraconservador, filo católico y antisemita. Una pesada influencia para Eliot ensayista que mira la historia. Thomas vuelve a Harvard y retoma sus estudios para hacer el doctorado en filosofía; tiene como profesor a Bertrand Russell, que lo cuidará como su mejor alumno.

En Inglaterra

En 1914 Thomas vuelve a Europa y viaja a Alemania, deseaba estudiar filosofía germana, pero la guerra lo expulsará a Londres. Allí conoce a Vivienne Haigh-Wood. Eliot encontró a Vivien, apasionada por la danza pero con una salud física y emocional muy frágil. Se casó pronto, en junio de 1915. Él tan apegado a sus padres y a su historia rompe con el mandato familiar que lo soñaba en Harvard. La decisión de un joven que marca su destino de escritor deja en su memoria afectiva un sabor a traición hacia sus padres. En julio de aquel

mismo año Thomas viaja tres semanas a Estados Unidos, hacía falta una explicación. En vano le pidieron que trajera a su esposa y fuera profesor en Harvard; no era su camino. Esta será la última vez que verá a su padre vivo.

En seguida llegaron los problemas de salud de Vivienne, las desavenencias, el vínculo matrimonial absorbente, los desánimos de Thomas, los traslados buscando salud y supervivencia. Una sombra que rodeará cada metro de su carrera literaria. Con estos rasgos los Eliot dibujaron la trama cotidiana: la protección del veterano profesor Bertrand Russell; el encuentro con su amigo y promotor Ezra Pound; la luminosa relación con Joyce; la fecunda amistad con Leonard y Virginia Woolf; los años de empleado bancario hasta su trabajo de editor. Con residencia permanente en Londres, Eliot jurará en 1927 como ciudadano británico.

A lo largo de su azarosa vida familiar su fama fue creciendo, Eliot dirigió varias revistas literarias y fue por más de veinte años director editor de Faber and Faber de Londres. Con sus críticas y desde esta gran editorial, Thomas estimuló y gobernó el canon de los poetas ingleses hasta pasados los años cincuenta. La meta esperada llegó en 1948, cuando recibió el premio Nobel de Literatura.

The Waste Land (La tierra baldía)

Año 1922, increíble para la fecundidad literaria. Tres grandes obras de la literatura universal ven la luz, James Joyce escribe su *Ulises*; Rilke, *Las elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* y Eliot concibe *The Waste Land*.

Eliot diseñó este gran poema con una valiosa ayuda, Ezra Pound, su poeta y amigo, quien vio en él un gran talento. Para esto Pound adoptó el material, cortó con libertad todo lo innecesario y promocionó esta nueva poesía hasta dar con un editor que aceptara el riesgo. Si bien los círculos más intelectuales recibieron la obra desconcertados y sin entusiasmo, fueron los jóvenes escritores quienes sintieron el golpe y se encontraron reconocidos en estos versos raros o desaparejos.

Los años entre *deux guerres* fueron un espacio afiebrado e irreal entre una catástrofe que acabó con mucho y otra que se estaba fraguando. Veinte años desperdiciados según Eliot y sin embargo él mismo no eludió el espanto externo de la guerra, pues permaneció en Londres durante los bombardeos alemanes de la Segunda Guerra. De pie aún, como un animal herido, atravesado en su sensibilidad, Eliot tampoco esquivó la vivencia del absurdo cuando se empoza en el corazón de las personas.

Stephen Spender, escritor amigo de Eliot, explica este impacto: lo que atraía a los poetas jóvenes de la tierra baldía era la fascinación que ejercía su lenguaje. Ante una vida social opresiva este poema con su ritmo trasladaba hacia nosotros la maquinaria de la vida que se desarrollaba del otro lado, un paisaje por el cual se movían ejércitos y refugiados. Su intelecto prendió como un fuego en nosotros. Eliot logró que la poesía fuera una pasión.

La alquimia o construcción de *La tierra baldía* como obra no está lejos de la impresión que provoca en cualquier lector. Cuando nos topamos con ella, aparece una suerte de lío o collage, texturas y materiales que interactúan, brillos antiguos, casi sabias motas de polvo, asoman dentro de algo sórdido,

como música interminable. Hubo simetría entonces entre el joven lector de su tiempo que no puede con su disconformidad y un texto discontinuo, sin orden. Las citas en lengua extranjera, unidas a espacios íntimos, desnudan la soledad de un tiempo roto y vacío. Cómo no sentir opresión y libertad al mismo tiempo. Sucedió así, su letra nunca improvisada fue ganando espacio en Inglaterra y Estados Unidos. Quizá nosotros pudiéramos sumar nuestro propio desconcierto a una lectura interactiva de *La tierra baldía*.

Algunos versos de *The Waste Land*

De entrada, el poema nos lleva hacia la pura desesperación y extravío. Todos los consuelos que suele utilizar el hombre para escapar del terror no llegan a buen puerto, no tienen sentido. Así comienza *La tierra baldía*:

El mes más cruel es abril, porque nutre
lilas fuera de la tierra muerta, porque mezcla
memoria con deseo, porque agita
apagadas raíces con lluvia primaveral

La crueldad está en anhelar la vida cuando se está muerto,
¿para qué recordar el deseo si ya no vivo? El agua nueva agita
pero no fecunda a las raíces en silencio.

El árbol muerto no da sombra, el grillo no consuela
la piedra seca no encierra susurros de agua

¿Qué queda? “El miedo en un puñado de polvo”. Como el caleidoscopio que regalaba fantasías y brillos en la infancia, ahora un sentido inverso sólo reúne absurdos, gestos repetidos que giran sin parar. “A las diez el agua caliente. Y si llueve, a las cuatro, la limusina”. El poeta o quizás un lector sienta en sus espaldas un viento helado y sus huesos crujir, risas desencajadas y una rata se arrastra silenciosa en el follaje, ella dibuja con su vientre pegajoso el borde de la orilla. No es una pesadilla sino la simple visión de un hombre que suelta su hambre y pesca en el canal.

En el triste entorno sólo queda la esperanza del amor, pero en este caso entre un pequeño empleado y una mecanógrafa. Ella llega cansada del trabajo, él se abalanza sobre ella que no se resiste, sólo deja que el Romeo moderno satisfaga su apetito. Del afecto inmortal de Romeo y Julieta queda un acto sexual que él realiza con codicia y ella a desgano, en una sucia habitación:

Y ella al fin se contempla en el espejo,
apenas se ha enterado de que se ha ido el tipo;
su mente deja sólo pasar un pensamiento:
“ya está hecho; me alegra que acabara”

La mecanógrafa vuelve sobre sí, pasa la cáscara del amor y siente alivio. La imagen es de alguien sumido en una soledad irremediable; condenada a sí misma, una persona encerrada dentro de sí impide además toda comunidad. Nadie posee la llave para entrar en el otro. Y si oye girar la llave, no es la liberación prometida; pensando en la llave, cada uno es su prisión.

De la demolición al sentido

Para cualquier persona o movimiento que tiene al hombre como centro y medida, la guerra y su choque produce un efecto en cadena, devastador. El uso premeditado de la violencia rompe los cimientos, amenaza al sentido cotidiano de la vida. H. G. Baden explora la vida de Eliot y de algunos escritores, sus transformaciones, y describe la situación: la imagen del hombre resulta lesionada de una forma increíble, y la cultura se desmorona en cenizas. Encuentra el autor interdependencia de causas que se suceden. Si las guerras se llevan todo puesto, las ruinas exteriores son el reflejo de algo que ocurrió bastante antes, un derrumbe ineludible verificado en el interior del hombre. Una catástrofe histórica y política pisotea procesos espirituales de la mayoría y la marea del absurdo derriba toda defensa e inunda el paisaje claro y seguro y un río indomable como el Mississippi, que Eliot observara de pequeño, arrastra negros muertos, vacas y cestas de gallinas.

Una pausada conversión espiritual

Un cambio paulatino se extiende a lo largo de doce años. La obra del Espíritu en las personas es íntima, pero su actuar se nota palmo a palmo. Así ocurre con Eliot. La secuencia diacrónica de su obra poética trasluce una experiencia espiritual. Esta se ahonda en los versos que se suceden.

Para llegar, el poeta atravesó todos los infiernos del absurdo, no sólo en *La tierra baldía* como ya hemos visto. Luego, en

Los hombres vacíos, The Hollow Men (1925), describe a hombres huecos, rellenos, apoyados entre sí; tapados con entretenimientos o quejas; con vidas de otros quizá, pero paja en la cabeza. El correr de las ratas por los cielos rasos o el viento que busca, en la hierba seca, figuras sin forma, sombras sin color/ fuerza detenida/ gesto sin movimiento. La sombra de los hombres muertos es menos temible que la de los hombres vacíos, porque conserva algo del ser sido, pero estas vidas son piel sin hueso, ni color o forma alguna.

Una tierra donde todo está dividido, siempre la sombra que distancia o escinde lo que debiera estar unido. El poema sigue tallando, entre sentimiento y correspondencia cae la sombra. La vida es muy larga. Fatal cae la sombra que destruye la vida en sus inicios, anula toda realización. La idea se desliza de un modo que nunca puede penetrar en la realidad, transformarla ni transfigurarla. Los idealistas y los ideólogos, son locos o utópicos. O la realidad se quiebra en la idea, o la idea en la realidad. Las buenas intenciones se estrellan; la diferencia entre querer y realizar persigue al que busca; la virtud respira en un clima de propia decepción; el amado no cumple lo que promete, en la unión del amor, la distancia crece.

En la tierra muerta, la comunidad con los hombres vacíos resulta inaguantable. Con todo, estos mismos versos oscuros se cortan por pequeñas intervenciones. Desde la columna de la derecha una voz en coro: tuyo es el Reino. Una palabra disruptiva y enciende la esperanza, tuyo es el Reino, vuelve a repetir casi sin saber por qué. Eliot percibe algo; agua fresca para una angustia sola; una melodía que en el teatro oscuro se cuele; un cauteloso instrumento que detrás del caído telón ensaya su música sublime. Pero al poeta le falta fe, por eso su

verso es llamado de ausencia, así es como acaba el mundo/ no con un estallido, sino con un quejido .

Llega el año 1930, crisis mundial de la economía y la vida. Para Eliot es el turno del ciclo *Miércoles de ceniza* y las *Poesías de Ariel*, donde su camino espiritual se extiende. El personaje del hombre vacío deja mirar, en sí mismo, la nada o su egoísmo. Eliot vuelve a las imágenes bíblicas, cargadas de sentido, el mundo divino irrumpe en ellas. Las palabras vuelven a ser simbólicas. La fe toca una realidad más honda que se esconde detrás de los textos. En *Miércoles de ceniza* la pasión del hombre vuelve a ocupar el primer plano, pero esta vez hermanada con la Pasión de Cristo. Sobre el desierto de la tierra reseca se abre la realidad de Dios. Surge de la niebla. El diálogo con el Tú invisible ha comenzado, para no romperse más. “Si la palabra perdida está perdida/, la palabra usada está usada,... tenemos la Palabra no dicha, no escuchada/ Palabra sin palabra, o la Palabra dentro/ del mundo para el mundo;/ y en plena oscuridad brilló la luz...”.

La trampa está en perderse. En el mundo atronador, con sus ruidos de palabras, es posible volverse ciego. Pero Eliot acepta la fe y el hombre humilde entra en el silencio de la Palabra eterna. Siguiéron los versos por *The Rocks* (1934) hasta la gran obra *The Four Quartets* (1942), *Los cuatro cuartetos*. Allí, bajo las bombas alemanas, Eliot regaló su confianza en medio de la oscuridad. En mi principio está mi fin. Sucesivamente/ las casas de alzan y caen, se derrumban, se extienden/ Aquí está la sabiduría de quien vio más, porque nacer es ya empezar a morir. Oscuro, oscuro, oscuro. Todos van a lo oscuro/... a mi alma le dije: cálmate, y deja que lo oscuro venga a ti/ pues será sólo oscuridad de Dios,... Ha

vuelto la confianza, aunque deba sostener la noche e indica el camino a la manera del místico Juan de la Cruz, Para llegar allí donde no estás/ debes ir por caminos en donde nunca estás. /... y sólo tienes lo que ya no tienes, Permanecer quietos y moverse en otra intensidad. En medio de la desolación Eliot divisó una más profunda unión, por eso termina el poema con una flecha confiada, que lanza hacia delante: En mi fin está mi principio.

El verdadero comienzo no viene del fuego de las bombas sino del fuego del Espíritu, las lenguas de fuego que se posan sobre los elegidos y obran la transfiguración. Deseo presente en toda esperanza humana: Cuando queden unidas las lenguas de las llamas/ en el nudo coronado de fuego/ y la rosa y el fuego sean uno (*And the fire and the rose are one*).

Estamos terminando nuestro recorrido y podemos todavía preguntar: ¿cuál es la reconciliación posible en Eliot? El cuerpo y el alma van unidos, el tiempo y la eternidad son afines no enfrentados. El hombre de cara a la sociedad que se desmorona lleva el alma desgarrada, debe hacerse más responsable de sí mismo, comenta Spender, y debe recordar que no sólo vive en esta era de colapso, en estas ciudades conmocionadas, sino también en la eternidad, en la ciudad de Dios. Esta doble pertenencia apasionada y escindida hace que su arte sea desgarrado. No sólo por un poco de orden frente al caos que rechaza toda forma, sino una relación íntima y valiosa entre las ciudades que caen y el mundo divino que sostiene el embate.

Cuando proclamó su profesión ante la Iglesia de Inglaterra, varios de sus antiguos amigos no comprendieron su transformación espiritual y lo tildaron de reaccionario. Sin-

tieron su paso como un retroceso o pérdida de una promesa para la literatura. Virginia Woolf continuó con su amistad pero tampoco comprendió su transformación. Un día le preguntó con ironía si cuando fue a la iglesia, había pasado el cepillo de la colecta a su vecino. El poeta respondió que sí. ¿Qué experimentó al rezar? Siguió curiosa su amiga. Eliot se inclinó hacia adelante, bajó su cabeza en esa actitud que era en sí misma una plegaria y preguntó a su vez: ¿Por qué debiera abrir sus alas el águila ya añosa?, y describió el intento de concentración, de olvido de sí mismo, de obtención de la unión con Dios. Allí estaba su meta y ya no temía defenderla.

El arte y la memoria

Introducción

El abordaje de este tema me produce emoción y respetuoso temor. Emoción, porque es una relación analizada desde los griegos hasta nuestros días; respetuoso temor, por el mérito de quienes han intentado este análisis en el pasado.

Agradezco profundamente entonces a la Fundación Borges por distinguirme con una tarea tan apasionante.

¿Cuál es la relación entre arte y memoria?

Si el arte es un mensaje cifrado, un llamado que va más allá de la razón, hablar sobre el arte y la memoria nos enfrenta inmediatamente a la relación intelecto y misterio, en cuyo caso el arte sería producto de la libertad.

Pero también podría ser que existieran ciertas emociones, ciertos arquetipos o *pathos* depositados en nuestra memoria y que el arte fuese la manifestación de estos arquetipos emocionales, que atravesarían diversas formas, que dependerían de la época y la cultura. En este caso el arte estaría determinado por formas estructurales y carecería de libertad.

O, dicho en otros términos, ¿el arte nace de la libertad de la razón, que explora el misterio, o del determinismo de una ley oculta en nuestra memoria?

Esta pregunta nos llevará necesariamente a la compleja relación entre nuestro inconsciente, nuestro ser animal y nuestro intelecto, nuestra memoria que nos caracteriza como hombres.

El arte y la libertad

En la primera hipótesis, si creemos en la libertad es necesario que nos asomemos a ese campo complejo y misterioso, que yace antes y después de la muerte: el misterio, al cual sólo podemos abordar con un lenguaje que trasciende al lenguaje, que está atrás y después del lenguaje. (No tenemos otro modo de describirlo; lo misterioso no tiene descripción).

Llamamos misterio a la angustia de muerte, a la conciencia de nuestra ignorancia del origen, de la causa y del final, a la certeza de no ser dioses, al deseo de serlo.

A la producción que desarrollamos para percibir, para atisbar el misterio, le llamamos arte y a ese “lenguaje” con el que construimos el arte le llamamos metáfora, que significa “trasladar el significado más allá”, según los griegos.

Más allá; ¿adónde? No lo sabemos.

El arte (y la poesía), entonces, en su más amplio alcance genérico es el medio que tenemos para atisbar el misterio transmutando la razón.

Nuestro lenguaje, una deriva de la razón, solamente tiene

solamente dos instrumentos: el concepto y la imagen. Con ellos debe contener – representar el mundo para entender.

Entender es la “función natural” de la razón. Pero con esos instrumentos de la razón —no tenemos otros— debemos aproximarnos al misterio, a lo que no se entiende, usando entonces metáforas, construcciones hechas de conceptos e imágenes que en este caso no se entienden porque apelan a algo improbable.

Aproximarnos a la sede misteriosa del espíritu, al “soplo”, al “pneuma”, es un desafío agónico, es tan inútil como indecifrabable; pero es inevitable.

El sufrimiento, el terror primordial de no entender, la angustia de morir, de no saber, es siempre el motor del arte y de la metáfora. El motor inexplicable que nos obliga a afrontar el misterio, a sabiendas de que jamás llegaremos.

Hablaremos de arte, memoria y metáfora, no desde el punto de vista de una estructura lógica de conceptos, porque esto es sencillamente imposible. El arte no se “entiende” ni puede abarcarse con la crítica expresada con imágenes o con conceptos, aunque se construya con ellos.

Por eso nuestra comunicación se configurará con descripciones analógicas o mitológicas.

El camino de los héroes de la mitología nos servirá para describir la relación entre inconsciente, memoria y misterio, relación ilógica e incomprensible por la razón, que se establece a través del arte, de la poesía de la música y de las matemáticas.

Deseo, razón y misterio

Los griegos pensaban que el mar simbolizaba el inconsciente, la tierra el intelecto, y el cielo el espíritu, adonde radicaba la identidad.

El mar personificado por Poseidón es el caos, porque no tiene límites.

El mar todo lo invade, no tiene forma, es pura materia sin forma, como el deseo.

Para los griegos lo sin límites, lo desmesurado, era nuestra parte animal, nuestro puro deseo que desea todo y carece de libertad porque no puede elegir, y por eso, porque no puede elegir no es “persona”: sólo puede desear.

Solamente la tierra, el intelecto, contiene el mar, solamente la razón puede frenar al deseo. Seguimos llamando “continentes” a las porciones de tierra que “contienen” el mar. La razón es la tierra que le da forma al mar, su perímetro, el perímetro del mar y del deseo, el límite “*peras*, perímetro” que los griegos buscan desesperadamente.

El cielo es el misterio. Allí no podemos llegar, es lo “vacío”, lo hueco, lo cóncavo, *caelum* en latín, *kylon* en griego. Nada sabemos, el cielo es el misterio, no es controlable por la razón.

La razón tiene libertad, puede elegir, elegir es nuestra esencia. Podemos elegir el deseo, y el intelecto será utilitario, al servicio de nuestro ser animal, y también podemos elegir el cielo, podemos elegir indagar el misterio.

Nosotros somos seres de la transición entre el deseo y el cielo, nuestro sino es la vacilación.

Todos los poemas heroicos bíblicos y griegos describen

un peregrinaje del héroe desde el deseo hasta el espíritu, guiado por el intelecto que vacila, que muchas veces puede equivocar el camino y someterse al deseo, y constituirse en “intelecto utilitario”, o mirar hacia arriba, hacia el cielo, hacia el espíritu.

La razón mira hacia arriba, hacia el cielo, cuando intenta la metáfora, cuando se interna en el misterioso camino del arte y de la poesía.

Veremos inmediatamente una interpretación de la *Odisea* y de algunos héroes clásicos cuyo camino nos aproximará a la idea de libertad en el arte que intentamos describir.

El camino de los héroes

La *Odisea*, como poema mitológico, ayudará a entender esta vacilación de la razón que llamamos libertad, esta vacilación entre deseo y misterio, o como hubiesen dicho los griegos, entre mar y cielo. Esta vacilación que en sus momentos de iluminación construye el arte.

Odiseo viaja por el mar, o sea que está sometido a su naturaleza animal e inconsciente, al deseo sin límites. El dios del mar es Poseidón, que tantas veces invade la razón y la somete como instrumento a su servicio. El intelecto, la tierra, es el instrumento con que Odiseo afronta el desafío del mar, es la razón que establece el límite y calma el terror primordial, el miedo incontrolable a la desmesura.

Odiseo simboliza el poder y la flaqueza de la razón, la Metis, la tierra, que a veces, tan sólo a veces, puede ponerle límites al mar y apuntar hacia el cielo. Tan sólo con la razón

intentará llegar al espíritu, simbolizado por la Patria; Ítaca. Y en esta sublime tarea será ayudado por Palas Atenea, diosa del intelecto y la razón.

La *Odisea* es la historia apasionante de la razón en lucha con el deseo, con batallas perdidas y ganadas, vacilando y equivocando, hasta la victoria final.

Aquí solamente mostraremos algunos hitos de esa aventura, algunos de los accidentes con que tropieza la razón cuando intenta abordar el espíritu.

El poema, en su magistral metáfora, hace que Odiseo esté permanentemente navegando, en el mar, o sea sometido al deseo. En esa navegación encontrará distintas islas. Cada una de las islas simboliza un modo de escapar al dolor de no saber, a la angustia que produce el misterio, una ilusoria mentira que calma a costa de desnaturalizar nuestra condición humana.

Así Odiseo llega a la isla de Ogigia, adonde vive Calipso, (cuyo nombre significa “la que oculta”), que se enamora de Odiseo desesperadamente y lo retiene siete años. Calipso le ofrece convertirlo en dios, en inmortal, para que se quede con ella (para que descubra “lo oculto”).

Pero Odiseo resiste la soberbia de ser un dios, con la determinación de llegar al espíritu, siendo nada más que hombre.

Y en su navegación encontrará otra isla, otro engaño, la Isla de los Lotófagos, que afrontan la angustia de ser con la planta del olvido, el loto, que suprime el sufrimiento con el olvido, eliminando la identidad, eliminando el Ser.

Llegará Odiseo entonces a Trinacria, Sicilia, adónde enfrentará al cíclope Polifemo, y le dará muerte con el famoso ardid de engañarlo diciéndole que se llama Nadie.

Pero con independencia del engaño salvador, Odiseo ha elegido un nombre que cifra su destino y su viaje por el mar: Nadie.

Odiseo llegará a otra isla, Eea, allí encontrará a Circe, la que provoca y castiga el deseo sexual desenfrenado, convirtiendo a los hombres en cerdos. Pero Odiseo recibe nuevamente un mensaje que trae Hermes, el mensajero de los dioses, un mensaje hermético.

En su camino espiritual Odiseo, como Heracles, como Dante y como Orfeo, desciende a los infiernos, al Hades de los griegos, adonde encontrará a Tiresias el sabio, el consejero de los dioses, que le vaticina la llegada a Ítaca, el espíritu.

Y todo puede hacerlo gracias al intelecto, la *metis*, simbolizada por la tierra, que es el límite del deseo. Para eso, ha viajado por el mar por su propio inconsciente poblado de sirenas feroces.

Ha viajado dirigido por su intelecto que, recibiendo mensajes herméticos, ha podido eludir las islas del deseo, las del olvido, las de la soberbia y el canto falso de las sirenas de la muerte.

Los héroes siempre recorren caminos accidentados como Odiseo, siempre tienen que desvelar engaños de la soberbia con la mera ayuda de la razón y de ese modo atisbar el espíritu, aproximarse al misterio de ser.

Los trabajos de Hércules son la metáfora de la fuerza del espíritu luchando contra el deseo con el arma de la razón.

Vence al León de Nemea, el león simboliza el deseo de poder; a la Hidra de Lerna, símbolo de la soberbia, como la serpiente; al Jabalí de Erimanto, símbolo de la fuerza brutal e irracional; roba las manzanas del Jardín de las Hespérides, la manzana es el símbolo de la atracción sexual femenina.

También Sansón vence a un león, su soberbia, pero cae en la atracción sexual de Dalila que quiebra su juramento. Sansón en hebreo significa Sol, y el Sol es siempre símbolo del espíritu. La primera aventura de Sansón, coincidente con Hércules, es matar a un león o sea vencer su propio orgullo.

Sansón estaba consagrado a Yahvé por el “juramento nazareo”, cuyo símbolo de entrega espiritual es no cortarse el cabello. Sucumbirá después de muchas aventuras a los encantos de Dalila (“la que debilitó”), una filisteo, que logra cortarle el cabello con sus encantos, o sea que lo somete con el deseo sexual.

Sansón ha quebrado el juramento que lo sujeta al espíritu y ya sin fuerzas (espirituales) es aprisionado por los filisteos.

Pero su cabello vuelve a crecer, o sea, recupera su fuerza espiritual y es capaz entonces de derrumbar el Templo de los Filisteos, el templo de los falsos dioses.

El punto de partida, el deseo, es nuestro ser animal que nos da la fuerza para vivir, que está “animado” como el resto de los animales, pero que carece de libertad, su destino es inexorable: repetir un modelo en la naturaleza.

Pero como somos seres de la transición, estamos estructurados en base al intelecto, a la tierra que contiene el mar, y ese intelecto puede optar por ponerse al servicio del deseo, el deseo animal del mar, o puede ponerse al servicio del cielo, del encuentro de la identidad, del misterio.

Ahí radica nuestra libertad, en decidir hacia dónde va a apuntar nuestro intelecto.

El arte y la memoria en la libertad clásica.

Los griegos son el único pueblo con una diosa que repre-

senta la memoria: Mnemosyne, la hija de Urano, el Cielo, y Gea, la Tierra; hija entonces del misterio y de la razón.

Del matrimonio de Mnemosyne con Zeus, el dios del espíritu por excelencia, nacerán las Musas, que representan la totalidad de las artes, la poesía y las ciencias.

Una metáfora tan simple como bella, destinada a ilustrar lo que venimos explicando.

El arte en la idea que estamos revisando es un intento de la razón de internarse en el misterio, la razón que en uso de su libertad realiza una aproximación tan feliz como inútil, no sujeta al entendimiento.

Casi un milagro

El Misterio que cada época venera será la inspiración de los sujetos y las formas que se representan, pero nunca habrá sujeción a leyes ocultas, a determinaciones inconscientes, siempre será la razón libre la que elegirá qué y cómo representar su camino a lo misterioso.

La descripción de las formas y manifestaciones de la libertad de cada cultura respecto de sus misterios es la historia del arte, nada menos. Desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días.

Miles de intentos de conjuro dirigidos a los misterios del cielo, de la naturaleza temida y pretendidamente dominada, de nuestras pasiones y de las de los otros, del amor, de la guerra, del trabajo, de la miseria y del odio, de la injusticia y la sinrazón, del caos y de nuestro inventado cosmos. Imposible enumerar. Infinito. Dios.

El arte y la memoria en el determinismo romántico

Esta creencia clásica en el arte como una función de la supuesta libertad de la razón, que elige aproximarse con metáforas al misterio, se enfrenta desde el inicio de la tradición de Occidente a una creencia predominantemente mnemónica, en la cual las metáforas son apariciones formales de ciertos contenidos preexistentes. La razón no es libre entonces, sino que se limita a expresar —siempre metafóricamente— esos contenidos que residen ocultos en la memoria desde siempre y para siempre.

Aby Warburg y los pathosformel

Aby Warburg fue un filósofo del arte nacido en Hamburgo en 1866, en una rica familia judía de banqueros.

Warburg desde muy joven se interesó en la historia y la filosofía del arte y la arqueología. Se consideraba “Amburghese di cuore, Hebreo di sangue, d’anima Fiorentino”.

Investigó el trabajo de Burckhardt que fue su guía en el estudio del renacimiento y desarrolló las ideas que dejaron huella en la historia del arte.

Advirtió en la obra de Ghirlandaio, en el fresco “El nacimiento de María” y en Botticelli, en la Venus y “La primavera”, formas femeninas que con el movimiento implican el deseo, y descubrió cómo estas formas se repiten hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, estableciendo conexiones entre el renacimiento y la Antigüedad. Posteriormente extiende

hacia el futuro las formas que se repiten con distintas apariencias y significados, o sea que estos contenidos se mantienen en el tiempo más allá de su significado específico y su apariencia externa.

Estas formas, es importante enfatizarlo, son formas del *pathos*, no son formas en términos de imagen sino que representan un sentido, una emoción, un *pathos* interno sin forma, sin límites, sin perímetro.

Warburg encontrará muchas de estas formas del *pathos*, que llamará “*pathosformel*”, estructuras emocionales que estarían grabadas en nuestra memoria y que se reproducen en el arte a través de la historia, con diferentes vestimentas, apariencias, actitudes, pero que remiten siempre a una “forma” grabada en nuestra memoria que determina una constante, una ley secreta que nos rige y que determina al arte según la cultura de cada época.

En los últimos años de su vida, Warburg construirá el Atlas Mnemosyne un ambicioso compendio de cada una de estas formas y su desarrollo en el tiempo. El Atlas Mnemosyne nunca fue terminado pero ejerció una enorme influencia en la comprensión del arte.

Warburg nos plantea ciertos interrogantes. El primero es si el arte es una función de la libertad, porque si en realidad existen ciertas estructuras de *pathos*, ciertas estructuras emocionales que están depositadas en nuestra memoria y se repiten inexorablemente en nuestra producción artística, estaría en discusión su libertad. Esto es perfectamente compatible con el pensamiento romántico, que implica la existencia de leyes misteriosas que nos gobiernan.

Las leyes secretas del Romanticismo

Recordemos que Warburg es un posromántico, como Thomas Mann, Freud, Jung, Hermann Hesse y muchos más, apenas posterior a Darwin y a Marx, quienes, salvando enormes distancias, son descubridores de leyes interiores, de leyes secretas de la memoria, del espíritu y del acontecer social, de la naturaleza, que gobiernan los hechos que aparentemente se producen libremente.

El romanticismo, nacido en Inglaterra y Alemania casi simultáneamente con la Ilustración, implica su contracara; el primero es la creencia en leyes irrefutables y misteriosas que nos gobiernan, que pueden “descubrirse”, eventualmente describirse, pero jamás serán dominadas por la cultura. La Ilustración o iluminismo, en cambio, implica que podemos iluminar el misterio con la Razón (una diosa en la Revolución francesa), extinguir el misterio y dominarlo con la ciencia.

En efecto, atribuimos el nacimiento del romanticismo al concepto del “Buen Salvaje” de Rousseau, según quien el hombre en estado natural, sometido únicamente a las leyes naturales, está libre de las enfermedades morales que provoca la cultura.

Por tanto existirían leyes ocultas que hemos dejado de lado por la cultura. En *Fausto*, Goethe plantea que la cultura y la civilización, la experiencia ilimitada de la Ilustración, sólo se puede obtener con un pacto con el diablo, son una perversión que conduce a Fausto a un placer efímero, pura vanidad (lo vano es lo vacío), que termina cuando termina el pacto.

Mary Shelley en *Frankenstein* también nos advierte sobre el destino trágico de la creación de un gólem, de un hombre hecho por el hombre. Lo previsible es que construya un monstruo. Darwin también descubre una ley natural que rige a los seres vivos; la selección natural.

Las leyes ocultas del romanticismo seguirán determinando nuestro sino en el siglo xx: en el arte, tanto el impresionismo, el expresionismo, el surrealismo y los demás movimientos, son la expresión de lo oculto, de una ley oculta que trasciende la razón.

El impresionismo descubre el intento de plasmar la luz, la impresión visual y el instante, sin reparar en la identidad de aquello que la proyectaba. Ya no somos forma - identidad sino solamente luz.

El expresionismo plantea la deformación de la realidad a partir de la visión subjetiva del ser humano, dando primacía a la expresión de los sentimientos, más que a la descripción objetiva de la realidad.

El surrealismo es un movimiento literario y artístico que busca trascender lo real a partir del impulso psíquico de lo imaginario y lo irracional, la escritura automática, la abolición de la crítica.

Freud y Jung, más allá de sus diferencias, interpretan la conducta humana y, por supuesto, toda la literatura y el arte desde la interpretación del inconsciente

Y esta es una clave del romanticismo, la interpretación, porque nada es lo que parece, todo está regido por leyes subterráneas, ocultas, por la “Noche Oscura” de Novalis.

Mucho más tarde, en los 40, Adorno y Horkheimer dirán que “la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo

de una triunfal calamidad”. La libertad es una mera apariencia; en el romanticismo hay leyes escondidas, determinantes. Esto nos conduce a varias preguntas.

¿Es el arte una función de la libertad? ¿Está determinado por la memoria? ¿Es creación o invención? ¿Es algo que nace ex nihilo, una creación o, como diría Aby Warburg, es una transformación, una invención en la que transformamos algo que ya existe, modificando los mismos *pathosformel* a lo largo de la historia? ¿Ciertos *pathosformel* son o no son determinantes?

La ninfa

El primer *pathosformel* que encontramos es la ninfa. Como dijimos, el hallazgo de Warburg deriva de la observación de “El nacimiento de la Virgen”, el fresco de Ghirlandaio en Santa María Novella, de “La primavera” y “El nacimiento de Venus” de Botticelli”.

Warburg descubre en esas imágenes rasgos comunes: el viento que agita las vestimentas y el movimiento sugerido implican una disposición de erotismo, de deseo de vida.

Descubre además que esas imágenes se corresponden con las obras de Homero, Helena y la Afrodita de las obras de Ovidio, también con escenas de Virgilio, de Horacio, todas obras e imágenes que exhiben un *pathos* similar al que reflejan Venus, la Primavera y la criada de “El nacimiento de la Virgen”.

La ninfa como *pathosformel*, como estructura emocional de la memoria, tiene distintas apariciones en los mitos y las

imágenes que configuran Occidente, que nos constituyen a nosotros. Así Hera, la esposa de Zeus, que representa la estabilidad del amor matrimonial, y Afrodita, todo lo contrario, que representa el amor pasional, efímero como la espuma, son ambas dadoras de vida.

Judith mata a Holofernes y libera al pueblo de Israel, pero también es dadora de vida, porque el pueblo de Israel debe su vida a Judith. Rebeca enamora a Jacob y genera las doce tribus de Israel.

En el amor cortés de la Edad Media, las ninfas sólo sugieren, casi implican, el camino ascendente hacia el amor, que muchas veces se toma como un camino místico.

En la “manera greca”, así llamaron los italianos al estilo bizantino, la casi ausencia de tercera dimensión y el fuerte carácter formal generan en las vírgenes una ubicación espiritual y una correlativa distancia de lo terrenal. Se diría que son dadoras de vida en un modo espiritual.

El renacimiento implica el reencuentro del hombre con el mundo, consigo mismo, la apreciación de la belleza de la realidad, la adopción del valor libertad por encima del valor orden, la atenuación, eventualmente la extinción del dogma y su reemplazo por la ciencia. Las ninfas del renacimiento serán más parecidas a las del clasicismo antiguo, aun las vírgenes, ahora lejos del simbolismo hierático de la manera greca, son mujeres de la vida real.

Durante el barroco aparecen las ninfas mitológicas que tienen el poder de la naturaleza, como las de Rembrandt, Tiziano y Rubens que representan con frecuencia a Diana, a Venus y al Juicio de París, y las ninfas exponen todo su encanto sexual como poder.

En el romanticismo tenemos de nuevo las ninfas del amor, la Paulina Borghese de Canova o la Maja Desnuda de Goya, con el erotismo que las hace dadoras de vida.

Estas ninfas eróticas seguirán en el impresionismo: ejemplos son Olimpia y la Ninfa Sorprendida de Manet.

En el siglo xx Klimt, Schiele y después Picasso representan ninfas del erotismo femenino depositado como *pathos* en nuestra conciencia. No en vano Arnold Hauser llamará al siglo xx “el siglo del cine”. En el siglo xx las ninfas serán las estrellas de cine, y a partir de 1950, con la sociedad de consumo, las modelos publicitarias. Hoy en pleno siglo XXI son las influencers y a las *it-girls* de internet.

En definitiva, todas ellas representan a la mujer deseada. El deseo sexual es el vehículo de entrega de la vida, no interesan el ropaje ni la desnudez, la tímida insinuación de las ropas al viento o la exposición corporal franca de las venus barrocas.

El concepto de ninfa, el pathosformel de la ninfa para Aby Warburg, siempre será un símbolo de la vida, del erotismo y de la entrega espiritual posterior al erotismo que significa la dación de vida, la maternidad, el amor después del amor.

El héroe

La siguiente pathosformel con que Aby Warburg enfatiza la idea de que existen, en nuestra memoria, ciertas formas que atraviesan las épocas y las culturas determinando el arte es el héroe.

Hemos hablado extensamente del héroe, que en el con-

cepto clásico de la libertad de la razón siempre va desde el mar, del deseo, hasta el cielo, el espíritu, auxiliado por ese instrumento que nos caracteriza, que es el intelecto.

Pero el héroe de Warburg no es alguien que representa el viaje de la razón libre hacia el espíritu y el misterio, como en la visión clásica. El héroe es un contenido que reposa en nuestra memoria, implica el *pathos* que genera la fuerza física, la guerra, la justa causa. De modo que su representación siempre será la imagen de la fuerza —de cualquier índole— destinada a una causa justa, de la época que sea.

El tema del héroe ocupa un lugar central en la obra de Aby Warburg. Warburg nos habla de la “retórica muscular de los héroes”, o “retórica miguelangelesca”.

El héroe sería una estructura de deseo que anida en nosotros, relacionada con el poder más simple, que es el de la fuerza y el del ánimo para el combate, la valentía, la virilidad clásica como fuerza de la vida, el dominio de la naturaleza a partir del sueño erótico de la fuerza física.

Todos los héroes clásicos tienen “superpoderes” y son infinitamente fuertes, como Hércules y Sansón, a quien ya hemos reseñado. En la Edad Media los héroes son caballeros o santos, están cubiertos de armaduras que reemplazan la “retórica muscular”. En el renacimiento los héroes recuperan la retórica muscular, recuperan los cuerpos desnudos, y la referencia espiritual se pierde o se hace más nublada y se representan fundamentalmente los héroes de la Antigüedad, se rescata a Hércules, a Perseo, a Sansón y a los demás héroes.

El misterio se ha mudado, lo inexplicable, lo incomprensible, es la naturaleza. El renacimiento descubre que la aproximación a ese misterio, que es la naturaleza, es la ciencia. Por

eso también serán héroes los “genios”, cuya denominación evoca figurativamente una esencia sobrenatural. Vasari consagrará en el arte a Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, pero también quedarán consagrados Copérnico, Galileo y Kepler.

Con el romanticismo y la Ilustración nace la “patria”, hasta ese momento las distintas naciones no eran sino agrupaciones que giraban alrededor de un rey y su nobleza.

Después de la Revolución francesa y con el reemplazo de la nobleza por la burguesía, aparece la noción de patria, la idea de que un único lenguaje y a veces una única raza estructuran a un pueblo, a una nación, a una identidad. Esa invención persiste hasta el día de hoy, desafiada por la globalización.

Ejemplos del pathosformel del héroe en el romanticismo serán el Granadero de Géricault, Goya y los héroes de La Moncloa, que son fusilados mientras dan la vida por España, y tantos militares que se cubrieron de gloria con la “muerte heroica”, la muerte consagrada a la patria, al espíritu pero ahora de un pueblo, el “Volksggeist”.

Pero el romanticismo también es la época de la Revolución industrial y tenemos otros héroes, los héroes obreros, como el obrero esforzado del comunismo que llega hasta el siglo xx, y también el obrero esforzado del fascismo que tiene su “retórica muscular”.

Los países con identidades débiles, que necesitan construir un relato de la memoria para articular una patria, porque son países de la inmigración, como los casos extremos de Estados Unidos y la Argentina, estructuran la patria en torno a nociones como la del cowboy o la del gaucho, respectivamente. La retórica del músculo volverá de manera explícita a través

de los superhéroes, que ostentan una fuerza física cósmica y que aparecerán en los años 30 con Batman, Superman, etc., dominando el cosmos y las estrellas hasta hoy.

El pathosformel heroico como forma de la emoción establecida en nuestra memoria atraviesa todas las épocas sin importar adónde coloquemos el objetivo, que puede estar en Dios, en la naturaleza, en la Patria, en la dignidad del trabajo obrero.

La serpiente

La serpiente es un símbolo que también atraviesa toda la mitología, incluso la del extremo Oriente. En Occidente la serpiente representa la soberbia y la vanidad del intelecto, ejemplos son el mito de Adán y Eva, la Medusa de Perseo y Hércules que vence a las serpientes. Además, el cambio de piel anual de la serpiente representa la regeneración, la inmortalidad, ser como Dios. La serpiente siempre tiene ese doble valor, la soberbia del intelecto y la pretensión de inmortalidad. La serpiente también aparece en la Biblia como fuerza de la naturaleza en el desafío de Yahvé. En el libro de Isaías, se recuerda al Leviatán que desafía a Yahvé, una fuerza de la destrucción y Yahvé lo vence con su espada, un símbolo del espíritu.

En Oriente está muy enfatizado el símbolo de la serpiente como resurrección, mientras que en Occidente se hace más hincapié en la serpiente como soberbia. A veces se la representa como un rayo, una derivada del espíritu, por ejemplo en los pueblos de América. En la mitología de los griegos,

Apolo, que simboliza la luz de la razón, da muerte a la serpiente Pithón, que simboliza las profundidades de la Tierra, la oscuridad.

También la serpiente aparece como símbolo de la curación, por su vínculo con la resurrección.

Moisés cura espiritualmente a los hebreos picados por serpientes (cura la soberbia) tocándolos con una vara con una serpiente de bronce; el bronce, color oro, símbolo del espíritu que les salva la vida, porque los devuelve a la humildad.

Pero también es símbolo de la curación física. Entre los griegos, la vara de Esculapio, una vara mágica con una serpiente enroscada, es el símbolo de la medicina. Dos serpientes enroscadas a una vara que lleva dos alas forman el Caduceo que lleva Hermes, el de los mensajes herméticos, como símbolo del misterio de los mensajes de los dioses.

En la Edad Media, San Jorge y el Dragón representan en la simbología alquímica el principio activo que conduce al oro, que es el espíritu en la alquimia. Pero en el cristianismo generalmente representa al diablo, lo más habitual es su presentación como la tentación de Adán y Eva para que comieran la fruta del árbol de Conocimiento del Bien y del Mal. San Agustín decía: “¿Qué es una serpiente alzada? La muerte del Señor en la cruz”.

En el judaísmo de la Edad Media la serpiente representa el diablo, tentación, pecado, pasión sexual y las almas de los condenados en Sheol (sepultura común de la humanidad). Y en la cristiandad barroca fue una de las representaciones de la lujuria.

El cielo estrellado

Veamos ahora otro pathosformel: el del cielo estrellado, siempre presente en el arte y en la literatura. Acá es difícil distinguir entre arte y ciencia porque la ciencia se vuelve también metafórica, se aproxima al mensaje hermético del arte.

La exploración del cielo es el ingreso en el ámbito del espíritu e infunde temor, porque sea como astrónomos o como artistas, estamos ingresando en el territorio más difícil, quizás el más prohibido, que es el territorio de Dios. El cielo como símbolo es quizás el que más profundamente representa esa simbiosis entre razón y misterio que es la metáfora, el arte. Porque veremos que es en el símbolo del cielo donde confluyen ambas dimensiones, arte y ciencia, misterio y razón, sin que muchas veces podamos “despegarlas”.

Los griegos temen la falta de límites en general y ese temor invade todo el pensamiento que siempre está en la búsqueda de los límites, en la búsqueda del “cosmos”, del orden, por oposición al caos. En el cielo, ven algo ilimitado, desmesurado, como el ápeiron de Anaximandro, el caos irracional que los atemoriza.

Los templos marcan los cielos de cada época, científicos, religiosos o artísticos. Los templos griegos tienen techo y niegan el cielo infinito. El dios al cual están dedicados tiene un altar fuera del templo y los fieles no pueden ingresar. El templo es entonces un lugar encerrado, prohibido y misterioso donde está el dios. No son templos para entrar, sino para mirarlos desde afuera. El culto se rinde desde afuera.

Las líneas rectas del techo cubierto con tejas implican una

negación del cielo, una negación de la infinitud y una desesperada apelación a la razón.

Durante el helenismo Grecia recibe potentes influencias de Oriente, entre ellas la aparición de la cúpula, un elemento mágico que informa a todos los templos de la “cultura mágica”, como la llama Spengler.

La cúpula tiene muchos significados, es un símbolo de un infinito encerrado, un infinito cíclico que se desarrolla en 360 grados, volviendo siempre al punto de partida. Es la admisión del cielo infinito, bien que de un cielo cíclico y sin sorpresas. Además la cúpula es la perfección de la completitud; el símbolo de la unidad primordial. En casi todas las mitologías y las religiones, el ser creado empieza siendo uno y se divide, causando la imperfección, lo humano, que siempre nace de la división, como Adán y Eva.

Entre los griegos, Chaos es quien da lugar a Gea y a Urano. La esfera simboliza esa unidad primordial que también simboliza el Hermafrodita. En el Panteón romano, construido en época de Adriano, aproximadamente en el año 120 d. C., aparece la cúpula en Occidente como expresión del cielo, una esfera que se apoya en un cubo, un misterio que domina a la razón, la unidad que domina a la multiplicidad, el Cielo que domina a la Tierra.

Recordemos que los templos romanos anteriores al Panteón son similares a los griegos, tienen techos planos, aunque los romanos conocían y usaban arcos y cúpulas en su arquitectura en general. Pero es en la época de Adriano cuando ha terminado el enamoramiento con la razón griega, con el *logos* que impone límites, perímetros, al horror del infinito y lo desmesurado. Ha habido un cambio fundamental en la

concepción del misterio y el politeísmo carece de sentido para esa época.

Por eso Adriano, el emperador viajero que visitó todos los rincones del imperio, construye un templo para “todos los dioses”, eso significa Panteón, porque todos los dioses son uno solo, un cielo, un misterio infinito, una esfera, una cúpula que domina a la razón, simbolizada por el cubo que lo sostiene. Quizás el Panteón sea uno de los símbolos más elocuentes y potentes del arte: la razón simbolizada por el hexaedro, por el análisis y los límites, que intenta abordar la esfera, el cielo infinito, el misterio, con mensajes que no se entienden, con metáforas, con el arte.

Esta idea esférica del cielo, tan pitagórica, se difundirá en la cristiandad, en Bizancio, en el judaísmo y en el Islam, en todos Pueblos del Libro, iglesias, sinagogas y mezquitas, todas tendrán cúpulas que se apoyan en cubos o paralelepípedos. Pero lo distintivo es que se trata de cielos protectores de los que todo nace, como un útero que permite que los creyentes entren, simbolizando la protección de Dios.

En la Edad Media europea, al norte de Italia nace otro cielo, un cielo que Spengler llamará fáustico y que anuncia el Renacimiento. Es el gótico. El cielo será ahora un arco de medio punto, un arco imperfecto que casi que está abierto hacia el cielo, o que implora al cielo, sin temor. Hay una actitud subversiva en estas iglesias góticas que tienen los arcos de medio punto, con la luz entrando por esos vitrales y el canto gregoriano resonando; es una especie de caja en la que vibra el infinito y que se dirige hacia el cielo.

El gótico los cielos y la ciencia del renacimiento, la abolición del miedo al infinito. Occidente admite la infinitud, ad-

mite además que el Sol es el centro del Cosmos, y abandona la esfera como símbolo del cielo.

Debe destacarse que Copérnico destaca, en *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, que el descubridor del heliocentrismo es un pensador griego, Aristarco de Samos, que vivió en el año 300 a. C. El heliocentrismo no fue la imagen del cielo en Occidente hasta el renacimiento, no porque se desconociera su evidencia, sino porque nuestra alma le temía a ese cielo infinito, adonde la Tierra era una pizca, un planeta más, girando alrededor del Sol.

Con el renacimiento terminan los cielos mágicos de los astrólogos y se inicia el cielo infinito de los astrónomos, el cielo de Copérnico, de Kepler, de Galileo y de Newton. El pasaje a estos cielos infinitos no fue fácil. El dogma y el temor se imponen. Copérnico demora la publicación de su obra todo lo posible y lo hace después de la Reforma, Galileo es juzgado y debe abjurar para sobrevivir.

Los cielos científicos de los astrónomos no tienen límite alguno. En la Edad Media, a pesar de la subversión de las catedrales, existía el dogma, que se impone a la observación científica. No observamos la naturaleza sino que aceptamos el dogma. Pero en el renacimiento la observación vence al dogma, y deja de importar lo que está escrito en la Biblia, o lo que supuestamente está escrito, porque en realidad muchas veces son interpretaciones.

La observación de la naturaleza vence a los dogmas. El hombre se coloca en el centro, pero ya no en el centro astrofísico como un centro dogmático, sino en el centro espiritual. Y desde allí puede acometer la realidad y la evidencia porque ya no teme. La aparición de la astronomía permite

la aparición de los viajes. A partir del renacimiento empieza la exploración de la Tierra. En pleno renacimiento, en 1492 Colón descubre América, y a partir de esto sigue un proceso de trescientos años durante los cuales Occidente descubrirá hasta el último confín de la Tierra, y lo describirá científicamente.

No satisfecho con esto, Occidente seguirá con los viajes espaciales que arrancan en el siglo xx.

¿Cómo afecta este cielo estrellado, este pathosformel que se encuentra en la memoria, en el intelecto, cómo se manifiesta en el arte?

La “manera greca” o sea el bizantinismo, igual que el románico y el gótico, son bidimensionales, no aceptan la espacialidad ni el infinito. El alma medieval es profundamente simbólica, no le interesa lo que sucede aquí en la Tierra, si no que su cometido es el cielo, el cielo adonde reside el Espíritu. El mundo es un “valle de lágrimas” de estímulos terrenales que nos separan de Dios, como la serpiente que nos expulsó del Edén. En consecuencia, no solamente que no interesa la representación de este mundo, sino que en la medida en que nos acerca a su realidad puede ser riesgosamente pecaminosa.

Por eso el alma medieval será profundamente simbólica, simbólica del camino hacia el Cielo, de sujetos y objetos que no existen en la realidad sino que son la inspiración para llegar al Espíritu, después de la muerte, cuando ya no estemos en este mundo. La pintura será bidimensional, la arquitectura de una única masa aislada sin apreciación del espacio natural y la escultura no será libre, siempre estará pegada a una columna o a una pared, con la mirada frontal, para que “no nos

miren”, para que no representen el mundo natural, sino que sean solamente pura expresión simbólica.

La aparición de la perspectiva en el renacimiento se explica por la aceptación explícita del infinito natural. Sin perjuicio de lo que pensemos sobre el otro mundo, este mundo en que vivimos no tiene confín. Cimabue, Giotto y Duccio, según Vasari, crearán un nuevo espacio pictórico, el reino de la perspectiva natural, el infinito de la naturaleza.

Pero la perspectiva natural del renacimiento no es intuitiva solamente, tanto en la pintura como en la arquitectura, hay un desarrollo matemático que le da respaldo. Alberti y Brunelleschi desarrollarán los primeros pasos de esa concepción matemática de la perspectiva.

La arquitectura, la pintura y la escultura, desde el renacimiento en adelante, estarán signadas para siempre por los cielos infinitos, expresados como perspectiva, una mirada que se acentuará aún más en el barroco. Hay sin embargo una obra del renacimiento que expresa no solamente el infinito natural, sino el infinito del alma. “La Gioconda” inaugura una referencia hacia el interior del alma, tan misteriosa e infinita como la de los cielos estrellados que se desarrollan a los lados del rostro, y simboliza que hay dos misterios irresolubles: el del mundo interior y el de la naturaleza, y que ninguno es sin el otro.

El barroco y el romanticismo desarrollarán esa mirada interior, que se profundizará en el siglo xx después de la aparición de la fotografía, con los distintos movimientos que como el expresionismo y el surrealismo, en las geometrías, en el cubismo y en el futurismo.

Cada época tiene su cielo y este cielo está conectado con la concepción que cada época tiene del espíritu. En el cielo

de los griegos hay una especie de temor al espíritu porque el espíritu es desmesurado e ilimitado, y se prefiere la prisión del intelecto. Después se evoluciona hacia la esfera: el cielo es una esfera con un límite exterior, pero internamente se la puede recorrer sin límites. Más adelante el cielo estalla, sale de los templos y es el cielo científico del renacimiento, que llega hasta hoy. La “torre de acero y de cristal”, los “rascacielos”, refirman en la arquitectura del siglo xx el concepto de infinitud.

Diálogos con Enrique Pichon-Rivière

Estas mismas preguntas nos hacíamos casi cincuenta años atrás, con mi querido amigo y maestro Enrique Pichon Rivière. ¿El arte y la poesía son la deriva de la razón en libertad, que intenta acercarse al misterio, o son la aparición, el conjuro de monstruos endemoniados del inconsciente?

Yo colaboraba, en realidad era un ayudante, un amanuense intelectual, en la investigación de Enrique para su trabajo “El proceso creador”, con una importante referencia a Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, y a sus Cantos de Maldoror. Isidore Ducasse es un personaje trágico, por destino y por elección. Nace en el sitio de Montevideo en 1846 y muere en el sitio de París en 1870. Su título de conde es fantasía y lo más probable es que Lautréamont se refiera a Montevideo, donde nació, porque su vida transcurrió en “otro monte”, en Montmartre. Maldoror, el nombre del protagonista, es un juego de palabras relacionado con el mal y el dolor que están presentes durante todo el poema.

Los cantos de Maldoror son una descripción de visiones persecutorias y destructivas, un fantasma amarillo que aterro-riza al personaje “lanzando por su boca torrentes de fuego”, un océano que lo rodea de distintos modos y que representa la “potencia de los instintos, la intensidad de los deseos, la avidez ilimitada e insondable”. Maldoror se atreve a expresar lo siniestro, lo *unheimlich* diría Freud, aquello asombroso y terrorífico que no debió verse, que jamás debió salir a la luz. En este caso, los cantos son una descripción que conjura la destrucción que provoca el inconsciente librado a su pasión ilimitada.

Maldoror buscaría conjurar tremendos impulsos existentes en su inconsciente, encontrar la paz, y su poesía, su arte sería ese mensaje, el que contiene y transforma contenidos que llevamos en nuestra naturaleza, en nuestro inconsciente, contenidos que nos dominan y que pugnamos por dominar, contenidos que no conocemos sino por sus señales externas. Los cantos son un conjuro de la locura, porque Maldoror es un arcángel caído, un ser que está condenado, porque su destino es luchar contra Dios.

En esta hipótesis, el arte y la poesía están destinados a geometrizar nuestra ilimitada pasión, “nuestro océano”, diría Maldoror, porque el *pathos* interior en esta hipótesis es lo incomprensible, lo caótico, lo ilimitado. Más allá de las formas bellas, como las de Botticelli o Ghirlandaio o las formas tremendas de Maldoror, todo el arte sería en esta hipótesis, un conjuro del caos de nuestro inconsciente, como dirían Freud y Pichon-Rivière, o de nuestra memoria, como diría Warburg.

Conclusiones – Preguntas

Después de este largo viaje debíamos responder a la pregunta del origen de esta charla sobre la relación entre el arte y la memoria. ¿El arte es producto del intelecto – memoria que se interna en el misterio del Ser y entonces elige en libertad? ¿Es el arte una expresión de la libertad? ¿Se requiere como decían los griegos el matrimonio entre Mnemosyne, la razón y Zeus, el espíritu?

En la *República*, Platón refiere el Mito de Er; cuenta que los muertos llegaban a la “llanura de Lethe”, por la que corre el río de ese nombre. “De esto todos estaban obligados a beber una cierta cantidad” y “aquellos que no eran salvados por la sabiduría bebieron más de lo necesario; y cada uno mientras bebía olvidó todas las cosas”. Pero había otro río, que ya hemos mencionado, el Mnemosyne, la omnisciencia, que provocaba la sabiduría de lo que es, de lo que será y de lo que ha sido.

Bebiendo del Mnemosyne podíamos optar por mirar hacia arriba, hacia Zeus el espíritu y acercarnos al misterio. Recibiríamos entonces mensajes inalcanzables para el entendimiento, extraños a la razón, mensajes “cifrados” que había que “descifrar”, porque detrás de esos mensajes estaba el verdadero mensaje, traído por Hermes, el mensaje hermético que debíamos integrar con el corazón.

El arte sería entonces esa aproximación al misterio del espíritu, decidida libremente por la facultad que nos designa como hombres, el intelecto. Sin embargo, en este caso la razón no “representa”, su expresión no se “entiende”, porque se expresa con metáforas, con mensajes ocultos que están

detrás de los mensajes explícitos y que invocan otro supuesto misterioso: el alma.

¿O existen en nuestra memoria ciertas estructuras del *pathos*, ancestrales estructuras de la emoción, desarrolladas en el origen de los tiempos, cuando evolucionábamos de la condición animal a nuestra condición humana? Y si así fuera, esos *pathosformel*, como los llamó Warburg, ¿serían los determinantes desde el inicio de las metáforas del arte, que entonces no sería resultado de la elección ni de la libertad, sino solamente el conjuro de lo siniestro de nuestro inconsciente como en Maldoror?

Nuestras emociones, nuestros temores, nuestra ilusión, nuestra alegría y nuestra tristeza, ya estarían inscriptas en nuestro origen, cuando adquirimos la razón y la condición humana. El arte no sería sino la manifestación variable, según épocas, lugares y circunstancias, de esas estructuras que reposan en nuestro inconsciente.

En otros términos, ¿el arte y la poesía son creación o invención? Porque inventar, cuya raíz latina *invenire* significa encontrar, alude al hallazgo de algo que ya existe, en este caso, los *pathosformel* depositados en nuestra memoria, como hubiesen dicho Warburg o Pichon-Rivière. En cambio crear significa producir algo que no existía, “Dios creó al Cielo y la Tierra de la nada”, dice el Génesis. En griego crear es *poiesis*, de allí nuestra poesía, Platón define en *El banquete* el término *poiesis* como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”.

El arte y la poesía en esta hipótesis serían entonces nuestra manera de crear, de producir de la nada, con nuestro rudimentario instrumento, el intelecto, Mnemosyne, la razón,

que aun con conceptos e imágenes, claramente ineptos, produce mensajes cifrados, herméticos, que no se entienden, que no transforman nada, que son un desesperado canto al misterio. El arte sería una forma inexplicable de producción y ahora sí —de creación— con un mensaje oscuro y oculto, hermético, como decían los griegos. Un mensaje oscuro, oculto, bello y luminoso, que no pertenecerá jamás a la categoría del entendimiento.

No hay modo de disipar las dudas. Porque quizá sea este nuestro sino, dudar, vacilar, caminar sin certeza. A lo mejor nuestro destino se cifra en la mera duda, quizás está en esa vibración del alma que provoca el arte, en el llamado misterioso de la poesía.

En este número se incluyen:

“Relatos” (Sudamericana), de María Kodama, con el cuento “John Hawkwood”.

“La biblioteca de Borges” (Paripé Books con la colaboración de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges), de Fernando Flores Maio, con fotos de algunos de los ejemplares que conservó el escritor (con anotaciones).

“El don del tiempo”, una meditación literaria de Lucas Adur, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, especialista en la obra de Borges.

“Eliot: *The Waste Land* – La tierra baldía”, de Vicente J. Llambías, licenciado en Teología y en Gestión Educativa, autor de dos libros de poesía y del ensayo “Asalto a la belleza”. Da el curso “Camino de los Poetas” en el Museo Borges y en la Universidad de San Isidro.

“El arte y la memoria”, de Julio Crivelli, presidente de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, escritor, conferencista en varias universidades del mundo.