MARDULCE

JULIO CÉSAR CRIVELLI

Peregrinaciones y viajes mágicos

Notas sobre arte, historia e identidad

Prólogo de Juan José Sebrelli
y Marcelo Gioffré

MARDULCE

Crivelli, Julio César
Peregrinaciones y viajes mágicos: notas sobre arte, historia e identidad / Julio César Crivelli. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2021.
504 p.; 21 x 15 cm.
ISBN 978-987-3731-73-0
1. Estética. I. Título.
CDD 701.17

Todas las ilustraciones se reproducen con autorización de Julio César Crivelli.
© 2021 Julio César Crivelli
© 2021 Mardulce
Scalabrini Ortiz 874, departamento 8
C1414CNV Buenos Aires, Argentina
www.mardulceeditora.com.ar

Corrección y coordinación de imprenta: Lucila Schonfeld – edit.ar
Diseño de colección y cubierta: trineo.com.ar
ISBN: 978-987-3731-73-0

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin previo aviso de los titulares del copyright.
Impreso en Argentina

JULIO CÉSAR CRIVELLI

PEREGRINACIONES Y VIAJES MÁGICOS

Notas sobre arte, historia e identidad

MARDULCE

Índice

Agradecimientos 9
Palabras preliminares 11
Prólogo, Juan José Sebreli y Marcelo Gioffré 15

PRIMERA PARTE. Miradas sobre el arte
Arte, historia e identidad: un recorrido por el Museo Nacional de Bellas Artes 25
La Argentina contemporánea en imágenes: vanguardia artística y crisis política (colección Julio Crivelli) 121
La formación de la imagen en el arte hispanoamericano 169
Borges y Xul Solar: entre el lenguaje escrito y el lenguaje visual 241

SEGUNDA PARTE. Intersecciones
Borges y la *Biblia* 299
Moby Dick: el enigma del sexto día 370
Notas a *Rayuela* 375

TERCERA PARTE. Asedios y variaciones
Peregrinaciones y viajes mágicos: algunas reflexiones sobre los caminos 395
El arte y la memoria 406
El arte maniatado 456

La palabra y el cuerpo **459**
La pasión y la mirada **463**
Traducciones: errores, traiciones, misterios y milagros **470**
Un efímero paraíso de la razón: la Bauhaus **476**
Frankenstein, o el delirio de la razón **479**
La razón y sus sorpresas **482**
El psicoanálisis y el espíritu de Occidente **485**
Los huesos (y la eternidad) **496**

Agradecimientos

Agradezco las oportunidades brindadas para estas Conferencias a Julio Ortega, Director de Estudios Hispanoamericanos de Brown University y a Roger Carmosino alma mater de *INTI, Revista de Brown*, que las publicó.
También mi agradecimiento a María Kodama, Fernando Flores Maio y a la Fundación Borges.
A Matilde Sánchez y Patricia Kolesnicov por la publicación de varios de estos textos en la *Revista* Ñ.
Finalmente agradezco a Carlos Alonso, Carlo Feltrinelli, Carlos Lozza, Daniel García, Delia Cancela, Guillermo Kuitca, Juan Carlos Distéfano, Juan José Cambre, Liliana Kuropatwa, Martín Deira, Matías Duville, Norberto Gómez, Juan Capello, Flavia Da Rin, Mondongo, Ana Granel, Julio Le Parc, Tristana Macció, Archivo Grete Stern y Archivo Horacio Coppola, cortesía Galería Jorge Mara-La Ruche, Fundación Nicolás García Uriburu, Galería de Arte Mexicano-México, Galería Barro, Malba-Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina) y Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina), que han tenido la gentileza de ceder gratuitamente los derechos de reproducción de las obras.

Palabras preliminares

Este libro reúne una serie de textos, algunos de los cuales fueron publicados y otros inéditos hasta ahora. Originalmente, algunos de ellos fueron conferencias dictadas en el país o en el exterior. Los temas, las obras analizadas, los artistas y los autores que abordo son diversos, más no dispersos.

Los ensayos recorren distintos caminos, pero en todos está presente el misterio del espíritu y la frustración del lenguaje de la representación, que no son sino maneras diferentes de expresar lo mismo. En consecuencia, siempre vibrarán las oposiciones irresolubles de la existencia, el caos y el cosmos, la representación y la metáfora, la persona y la identidad.

La idea que oficia como hilo conductor de estas páginas es aprehender la persistencia de ciertas imágenes y metáforas que se fueron revelando y consolidando en la cultura, a la vez que esta se consolidaba como identidad. Entiendo la cultura en su sentido más amplio, como creación humana universal, estructurada desde su origen mítico hasta la expresión vasta y analítica del conocimiento, más allá de las notas características que pueda encarnar en cada sociedad, en cada región, en cada continente.

La cultura es a la sociedad como la identidad es al sujeto.

El título de la obra pone en evidencia un viaje vital, la peregrinación hacia el lugar sagrado al cual es imposible llegar, simplemente porque no existe, porque solamente es. También estarán las estaciones intermedias que obran como señuelos para desviarnos del fin, y finalmente la metáfora, el mensaje atrás del mensaje como única meta posible, como tenue luz que intenta aproximarnos al misterio.

Los capítulos de este libro son, también, estaciones en una peregrinación que no tiene ni requiere punto de llegada.

El lector advertirá ciertas repeticiones que, a modo de un *ritornello*, he preferido mantener, no solo para apoyar la idea que expongo en determinada ocasión, sino también como nodos de sentido a los que les otorgo especial importancia.

Las tres partes que conforman la obra son, si se quiere, meras divisiones temáticas. En la primera, "Miradas sobre el arte", me concentro en las artes plásticas. En la segunda, "Intersecciones", tomo algunos textos literarios en relación con la escritura bíblica, la pintura, la ciencia... La tercera, "Asedios y variaciones", está conformada por ensayos, la mayoría muy breves, en los que reflexiono sobre algunas obsesiones permanentes de la cultura y el arte universales.

A Carlos Bruck, querido amigo hoy en el recuerdo, con quien compartimos muchas de las inquietudes que se expresan en esta obra.

PRÓLOGO

Por Juan José Sebreli y Marcelo Gioffré

Estamos en presencia de un libro cuya aparente heterogeneidad –convergen aquí varias intervenciones públicas que el autor realizó a lo largo de los últimos años– esconde el abordaje de un tema central de la filosofía: el conocimiento. Desde distintos flancos va rodeando la cuestión con despreocupada picardía. ¿Es posible conocer más allá de las representaciones? ¿Hay una cosa en sí, una esencia, un arquetipo que sea poroso al entendimiento humano y que al menos pueda entreverse como una filigrana? ¿Cuál es la distancia que media entre lo representado y las verdades últimas? ¿O esas piezas colgadas en los museos –en apariencia mudas y en secreto locuaces–, esos artefactos artísticos que la condición humana ha urdido a lo largo de la historia alcanzan a captar las meras percepciones y nunca las esencias? El autor parece un explorador con una linterna internándose, en busca de alguna clave, de alguna solución, en los pasillos del museo, en los libros de Borges o en los párrafos bíblicos. Una inquietud que parece desvelarlo, no incomodarlo sino desvelarlo. Un escritor argentino que gozó de mucha fama en la segunda mitad del siglo XX solía decirle a sus jóvenes visitantes que había

dos formas de ser escéptico: aceptar que el conocimiento es un callejón sin salida y que Dios es una incógnita, suspendiendo allí todo intento de búsqueda, es decir un escéptico *resignado*, o bien, ante ese abismo, reforzar la pesquisa convirtiéndose en un escéptico atareado, *en disconformidad*, que apela con la tenacidad de un atleta del intelecto a nuevas instancias filosóficas. Creemos que Crivelli pertenece a la segunda estirpe, el escéptico activo, el disconforme, el que no baja los brazos ante la vastedad de la incomprensión y el otoño de ignorancia.

Cuando los pintores anónimos pintaban un cazador en las cuevas de Altamira buscaban dejar un testimonio de su época, pero lo mismo ocurrió con los escultores de la Grecia clásica cuando hacían un héroe todopoderoso como el deportista que aparece en *el Discóbolo*; los artistas expresionistas del período helenístico, en la época en que entra en crisis la unidad de la polis, cuando representaban a un hombre con todas sus debilidades y dificultades, que en lugar de llevar al perro era arrastrado por el perro; los pintores medievales que pintaban sus oscuras vírgenes feudales; los héroes del Renacimiento que volvían a los ideales griegos e incluso contrabandeaban cierta duda sobre Dios; Velázquez retratando el linaje atontado de la monarquía europea; o Goya dejando constancia del avance de los franceses sobre España. Todos sin embargo coincidían en la búsqueda de la mímesis. Cuanto mejor imitaban la realidad mejor obra lograban. Pero, al reproducir esos objetos que percibían, que estaban en la realidad, ¿qué captaban? ¿Captaban acaso la esencia de las cosas o las apariencias, la cosmética, el mero brillo del espejismo? Indudablemente en *el David* o en *Las Meninas* había algo que estaba

por detrás de la mímesis, la imitación de la realidad era una excusa para decir algo más profundo. Este postulado de la mímesis entró en debate con el impresionismo: de ahí la necesidad de pintar con colores que diferían de la realidad, de remarcar las pinceladas hasta hacerlas evidentes y de indicar claramente que eso no era lo real sino una obra de arte. Entrábamos con el impresionismo, a fines del siglo XIX –el momento en que nació Borges– en una nueva etapa. De la torsión revolucionaria del impresionismo a colocar un objeto cualquiera en medio de una sala de museo, firmarlo y designarlo como obra de arte había un solo paso: ese dispositivo fue puesto en marcha por Marcel Duchamp. *Ready made*, ¿para qué pintar la realidad si la realidad ya existe? ¿No es una duplicación prescindible? Sigue siendo un chiste muy serio y muy eficaz, aunque después hayan querido remedarlo sin éxito –o con mero éxito comercial– tantos falsificadores. Como todo genio fue un gran plumero en la historia del arte: removió y puso patas para arriba todo. Si la realidad ya estaba, entonces volver a construirla exactamente igual era una repetición onanista, un plagio bastardo digno de Pierre Menard.

Pero cuando un artista pintaba un par de botines o un paisaje con cuervos lo importante no eran los botines o los cuervos, sino las entretelas de esa representación. Era necesario correr el velo de la mímesis, penetrar la obra y atisbar por detrás de los objetos representados, que bien entendidos pasaban a constituir un estorbo. Como un rayo X que perfora la superficie y accede al secreto, al estado profundo. Pero ¿qué es ese tesoro decisivo que se agazapa por detrás de lo representado? ¿Es la esencia, el arquetipo, o meramente el sentimiento subjetivo del artista,

que es, aunque intangible, otra forma de percepción sensorial y superficial?

Aun bajo la tensión de esta duda, y dejando por un momento en suspenso su respuesta, irrumpe otra pregunta: ¿para qué representar un objeto de la realidad cuando lo que se quiere mostrar es una esencia –o, en todo caso, un sentimiento íntimo– y ese objeto es un mero intermediario molesto? El expresionismo abstracto da una contestación: para pintar directamente esa esencia o ese sentimiento del artista hay que prescindir de los objetos de la realidad, que introducen confusión, y volcar a la tela el impulso que anida por detrás.

Pero el interrogante crucial sobre qué latía por detrás, si las esencias últimas o el mero sentimiento del artista, seguía en pie. Pocas décadas después, hacia 1960, se opera un nuevo viraje en el arte: una vuelta a la mímesis con el arte *pop*, palabra que obviamente alude a *popular*. Consiste en una vuelta a la representación de imágenes expatriadas de la realidad, pero a la vez produce un desplazamiento de los grandes relatos (reyes, paisajes, cortesanos, vírgenes) hacia los pequeños relatos cotidianos (mercaderías de supermercado, ídolos populares, figuras de historieta). Es interesante porque el pop se desprende, se desembaraza de la pregunta tan crucial como incómoda sobre ese pliegue difícil entre lo mostrado y lo escondido, lo visible y lo oculto, y se aferra a un postulado político que comparte con el existencialismo sartreano en boga: la existencia precede a la esencia. No sabemos si las esencias existen pero no hay duda de que percibimos y por ende sabemos que estamos vivos. Por lo tanto, no nos saboteemos con preguntas que podrían ser bizantinas o

retóricas, avancemos aunque nuestros cimientos sean inseguros y estemos apoyados en un tembladeral. La propuesta es algo parecida al optimismo de la ciencia cuando, aun apoyada sobre bases inseguras, desconocimientos o paradojas, no se detiene.

Esta obra lleva a un punto culminante esa empresa audaz, existencialista, que deja en suspenso las inquietudes epistemológicas y se sumerge en busca de lo que llamaríamos *nuestra realidad*. La Argentina, sin ser ajena a estas derivas del arte a las que fue acompañando con retraso y a su modo, emprendía en sus obras visuales y en las manifestaciones de sus grandes escritores un viaje de la barbarie a la civilización, del gaucho al inmigrante, de las tradiciones campestres a la cultura urbana. La tesis de Crivelli es que en nuestro país el arte más que funcionar con sentido ortopédico operó como resistencia anticipatoria. Lo demuestra al recorrer la colección del Museo de Bellas Artes, de cuya Asociación de Amigos es Presidente. En la década de 1920, cuando gobernaba el radicalismo, Cesáreo Bernaldo de Quirós fue, a pesar de su formación europea, el artista que con más enjundia quiso retornar al siglo XIX, pero no al de Sarmiento y Alberdi sino al del mito gauchesco, conservador, bárbaro y nacionalista. Empalma con Lugones, con Don Segundo Sombra, con el chovinista Patoruzú, y prenuncia esa melancolía por la Argentina criolla y el desprecio por el inmigrante y la cultura europeísta que, una década después, irrumpiría con Eduardo Mallea en *Historia de una pasión argentina*. El concepto de estancia decimonónica era el mito fundante perdido. A diferencia de los Estados Unidos, donde el norte progresista le ganó al sur esclavista, agrarista y reaccionario, en la Argentina parecía operarse

un fenómeno inverso: ante el miedo que producía la Babel inmigratoria el país se replegaba sobre la placenta cómoda de una mitología en extinción. Hasta el primer Jorge Luis Borges, en cuya estirpe familiar –cabe recordarlo– había militares y pastores protestantes, y a pesar de ser esencialmente un hombre moderno, se amolda a ese modelo nacionalista y arcaico.

Esa Argentina iliberal, cerrada al mundo, triunfa en la realidad con la neutralidad en la Segunda Guerra Mundial y con el populismo que logra imponerse, sobre todo a partir de 1943. Aun bajo gobiernos aparentemente disímiles, ese modelo predomina y se expande, llegando con la dictadura sindical-militar de Juan Carlos Onganía a uno de los momentos más oscuros –se cierran institutos de arte, se prohíben óperas, se censuran películas y libros y se encarcelan ciudadanos por su inclinación sexual, por su vestimenta o su corte de pelo–, desembocando en el caos, en la lucha armada y la represión ilegal en los años '70. Pero paradójicamente el arte se convierte en ese medio siglo en una zona de resistencia. El modernismo de Xul Solar, la fotografía de Horacio Coppola, las múltiples variantes de Antonio Berni, la abstracción de los grupos Madí y Arte Concreto-Invención, toda la Nueva Figuración con De la Vega, Macció, Noé y Deira; Nicolás García Uriburu y sus naturalezas pop-ecológicas, el arte cinético con Julio Le Parc a la cabeza, el desparpajo sexual de Pablo Suárez, o los colchones y mapas que evocan las persecuciones raciales en Guillermo Kuitca no se aferran como Bernaldo de Quirós a la melancolía esterilizante del gaucho y el país aislado sino que invocan un potente lenguaje eurocéntrico. Al decir de George Steiner, esa Europa urbana de los cafés, del paisaje

caminable, de la geografía a escala del pie humano, la de las calles con el nombre de los grandes artistas y estadistas del pasado, la que desciende simultáneamente de Atenas y Jerusalén, la Europa tolerante poscristiana del humanismo secular. En esa tradición de apertura y resistencia residió siempre la esperanza de un país estilizado por la gran cultura de Occidente, esa esperanza que pareció florecer en 1983 con la explosión democrática, la cesantía de la injerencia clerical en la educación, el *Nunca más* y el discurso socialdemócrata de Parque Norte. La esperanza fue efímera, no tardó en apagarse con la hiperinflación de fines de los '80, la corrupción que comenzó en los '90, y se expandió en el nuevo siglo, y la recaída en la zozobra populista a partir de la crisis del campo y el Bicentenario. De esta doble peripecia, un país que se hunde en sucesivas decadencias y un arte que resiste, nos habla este libro necesario.

PRIMERA PARTE

Miradas sobre el arte

ARTE, HISTORIA E IDENTIDAD: UN RECORRIDO POR EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES[1]

En estas páginas propongo al lector un particular recorrido de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, que representa la identidad de los argentinos, esa identidad compleja, característica de las sociedades inmigratorias. Pero también los desacuerdos, las distancias desesperadas entre posiciones que originan las divergencias profundas, que vienen desde los orígenes.

Antes de iniciar la visita, se impone una breve introducción destinada a explicar los alcances de una colección de arte.

Una colección de arte

Una colección de arte es siempre una poética parasitaria. Una poética montada y creada por el coleccionista, que intenta expresar sus sueños con los sueños de los artistas.

1 El origen de este texto es una conferencia dictada para el Harvard Club en el Museo Nacional de Bellas Artes el 25 de octubre de 2018.

Un museo también es una colección de arte, pero de naturaleza diferente, porque no sigue la interpretación ni los amores de un coleccionista, sino que se forma con el pensamiento y, más que nada el deseo, de muchos sucesivos directores que intentan interpretar el alma de una sociedad usando la poética de los artistas, y parasitándola.

Recordemos que el nombre "museo" proviene del griego *museion*, la casa de las Musas, el lugar de las diosas de las artes, el nombre que le dio Ptolomeo al célebre Museo de Alejandría. Acá interesa destacar que la madre de las Musas es Mnemosine, la memoria, la facultad misteriosa que determina nuestra identidad. Las almas que iban al Hades después de la muerte tenían que optar entre el Lete, el río del olvido, y la laguna Mnemosine, que permitía mantener el recuerdo de la identidad. Optaban entre no ser o seguir siendo. La identidad pertenecía a la memoria. Para los griegos, ¿éramos algo más que memoria?

De modo que el lugar donde se encuentran las Musas, el museo, el lugar del arte, (¿el arte tiene un "lugar"?), *representa también nuestra identidad, la memoria que de nosotros tenemos como sociedad, expresada por el oculto mensaje del arte.*

El museo es entonces el sitio de nuestra elección, que rechaza el olvido del Lete y se abraza a Mnemosine para ser. Porque siempre vivimos en una tensión variable entre Lete y Mnemosine, entre el olvido y la identidad.

En este recorrido, entonces, veremos las obras de arte de una colección particular y única, que expresa la identidad de los argentinos. Una colección formada por múltiples directores,

tantos que ya es anónima, como si hubiese sido reunida y dispuesta por una mano misteriosa.

Y más allá de las múltiples visiones que podemos tener de una colección, hoy nos enfocaremos en las ilusiones políticas de los argentinos, y también en nuestras desilusiones, en nuestro progreso, en nuestros miedos y en nuestra parálisis.

Si es verdadera la hipótesis que hemos esbozado en el sentido de que todos los museos son reflexiones sobre la identidad, de una cultura, de un pueblo, de una historia y de un lenguaje visual, el Museo Nacional de Bellas Artes es prueba palmaria de ello.

Una anécdota sobre la fundación de nuestro Museo destaca este problema crucial de la identidad de los argentinos: a fines del siglo XIX, en 1891 se suscitó en Buenos Aires una polémica entre Eduardo Schiaffino, pintor y posteriormente fundador del Museo, y el crítico español Eugenio Auzón. La polémica giraba en torno a la posibilidad de existencia de un arte argentino.

Auzón sostenía que no era posible debido al *melting pot* de culturas que era la Argentina. Decía irónicamente que un arte argentino podría existir "quizás en doscientos años… y algunos meses". Schiaffino sostenía todo lo contrario. La polémica se convirtió en una discusión con cartas y artículos de ambos, publicadas en los diarios. Llegó a tal violencia que se batieron a duelo, a primera sangre. Ganó Auzón, quien hirió a Schiaffino en la mano derecha. Pero el duelo nada resolvió.

Quizá la polémica quedó zanjada en 1895, cuando Schiaffino fundó el Museo de Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, no es así. A lo largo de nuestro recorrido veremos cómo esta pregunta por la identidad surge a cada instante.

El museo, que comprende ciento veinte años de historia, se desarrolla en tres dimensiones, típico producto de una sociedad de la inmigración: el arte precolombino, o sea el que encontraron los que llegaron a estas tierras; el arte que ellos admiraban, y por eso el Museo contiene el mayor acervo de arte europeo en América Latina; y el arte que sus descendientes hicieron, el arte argentino, mal que le pese a Auzón.

La cultura, la política, la ley y las instituciones

Veremos ahora sumariamente la vinculación entre estas ideas. El tema es de una importancia tal, que no correspondería el tratamiento breve y ocasional que vamos a darle, pero es imprescindible que sentemos algunas premisas que mostrarán la relación íntima entre cultura, política, ley e instituciones. Y, sobre todo, la dialéctica entre las dos identidades culturales de la Argentina, por ahora una lucha agónica que no encuentra síntesis y que daña permanentemente la estabilidad, el crecimiento y el progreso de nuestra sociedad.

Esa dialéctica tiene su cenit en la discusión existente entre la cultura gauchesca y nacionalista construida a partir de la década de 1920 alrededor del poema *Martín Fierro* y la cultura de la Ilustración nacida con la inmigración desde Caseros en adelante.

Una cultura define a una sociedad. Antes de la cultura no hay sociedad, hay "población".[2] La población no tiene una identidad, no tiene un pensamiento común de sí misma. Este se define a través de la historia y de la frontera, que establecen un tiempo y un espacio compartidos.

Pero esto no es suficiente. Se requiere, además y primordialmente, la mirada al futuro, por eso la educación y su difusión, y por eso también la importancia de la lengua y la literatura, de las artes plásticas, del modo de ser de la ciencia. En definitiva, la sociedad también se define por el modo en que el pensamiento se relaciona con la vastedad del conocimiento, en relación con la pregunta "¿quiénes somos?", pregunta que se mantiene como interrogante permanente con nuevas respuestas conforme transcurre la historia.

Definida una cultura, tenemos una identidad y somos una sociedad. Esto permitirá definir una "política", que es el modo en que una sociedad (la polis) puede gobernarse, según su grado de desarrollo. Pero la cultura también definirá la acción necesaria para vivir, la economía.

En los grados más básicos de la evolución política y económica, el poder prepondera sobre los individuos, como en las tribus o las monarquías absolutas, y cuanto mayor es la evolución

2 Es notable que nuestros políticos se refieren a la "población". Es cierto que en las *Bases* Juan Bautista Alberdi expresa su famoso aserto "Gobernar es poblar", pero eran tiempos en que la Argentina era considerada el "desierto" de Facundo y de Martín Fierro. Pero una vez tenida la población, debemos desarrollar una sociedad. ¿Seremos todavía una población, como refieren nuestros políticos, o somos una sociedad?

política y económica de la sociedad, mayor es la importancia de las reglas que sujetan al poder.

A las reglas políticas que sujetan al poder y defienden a los individuos, las llamamos "derecho". El derecho se expresa a través de la ley. De esta derivan naturalmente las instituciones, que son estatutos (*statuere*, lo estable), organizaciones de reglas y personas, tanto existenciales como conceptuales, que se "establecen"; son, por definición, "estables" y rigen a una sociedad, a una parte de ella, a una actividad, etcétera.

De modo que la cultura define la identidad y configura a una población como sociedad. De allí derivan la política y la economía, que establecen "cuánto es el poder del poder", cuanto poder puro es admisible para esa sociedad, según su grado de desarrollo.

Esa definición es dinámica y se realiza mediante el derecho, un conjunto de reglas que crea las instituciones, que son las ideas prácticas mediante las cuales el poder convive con la libertad.

Las instituciones limitan el poder. La dinámica entre institución y poder define la libertad.

La simplificación conceptual precedente no oculta que cultura, política, economía y derecho e instituciones, son nociones coimplicantes, de modo que cualquier cambio en una de ellas repercute necesariamente en las demás.

La cultura, la política y las instituciones pueden generar la democracia, una relación inestable que todo el tiempo está bajo examen.[3]

3 *Demos y kratein*, pueblo y poder, es la relación en cuestión.

Ahora vayamos específicamente a nuestro caso, la Argentina, una sociedad de alta complejidad, como todas aquellas en que la inmigración tuvo importante influencia. Teníamos hasta 1810 una sociedad colonial con una estructura simple, absolutista y primitiva, pre Revolución Francesa, con ciertas características típicas del desarrollo colonial español. Muy sintéticamente: una Argentina despoblada (el "desierto"), con gran estabilidad de reglas antiguas, las Leyes de Indias, y bajo desarrollo de la libertad individual en todos los órdenes, con esclavitud, con instituciones de baja autonomía de decisión (todo lo importante se decidía en la metrópoli), con religión única, con ciencia, investigación y tecnología inexistentes, con comercio marginal y monopólico (contrabando), sin industria, sin agricultura (la producción ganadera era marginal, no metódica).

La independencia intenta cambiar las reglas llevándolas hacia la Ilustración, la libertad y la razón, el sistema republicano, el libre comercio e industria, la educación, la libertad de cultos, etcétera. Sin embargo, el cambio de reglas no fue tan sencillo. Salvo por el gobierno que era colonial y se convierte en local, la realidad del poder demoró en transformarse y permaneció con la misma estructura colonial, revestida, como veremos, con distintos ropajes.

Se genera entonces una dinámica cultural agónica entre el modelo deseado de la Ilustración: república, democracia representativa y capitalismo; y el modelo colonial estanciero que cambiará de vestimenta a lo largo de la historia, pero siempre implicará menos libertad, o sea, liderazgo carismático y regulación económica.

Este proceso no está terminado, está plenamente vigente.

Y es aquí, en el arte argentino, en la cultura que nos constituye como sociedad, adonde veremos la contradicción entre una pretendida identidad derivada de la "gauchesca" colonial con sus variados ropajes y la personalidad derivada de la Ilustración incorporada por la inmigración.

Con estas ideas en mente, es hora de comenzar nuestro recorrido por la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

El gaucho federal de Raymond Monvoisin[4]

Empecemos, entonces, con la paradoja argentina: *El gaucho federal* (imagen 1), pintado por Raymond Monvoisin, un bordelés de paso accidental por la Argentina: un francés que pinta a un gaucho mazorquero. Monvoisin en realidad fue invitado por el gobierno chileno. Su barco tuvo una travesía sumamente accidentada, por lo cual hizo una escala imprevista en Montevideo. El francés decidió quedarse en el Río de la Plata y se trasladó a Buenos Aires. Finalmente iría a Chile, también de modo accidentado, perseguido por Juan Manuel de Rosas. Como todos los "pintores viajeros", Monvoisin tenía una enorme curiosidad y deseo de representar lo exótico. Así como muchos fueron al norte de África, él vino a América del Sur. Además de Chile y Argentina, también estuvo en Perú y Brasil.

4 En el momento de escribir este texto, la obra de Monvoisin se hallaba en préstamo en el Museo.

El gaucho federal representa a un mazorquero, un miembro de la más leal y salvaje fuerza armada de Rosas. Se ha dicho que "es un gaucho exótico, más parecido a los caballeros andaluces o a los modelos de Delacroix en Tánger y Argel. La actitud es displicente y está reclinado sobre un muro de ladrillos, apoyado sobre los aperos del caballo y ligeramente en escorzo. La mano derecha sostiene el mate, calza botas de potro y aún lleva puestas las espuelas. El color rojo de la chaqueta y del gorro, además de ser el color federal, sirve para poner en evidencia el chiripá y la nota blanca de los calzoncillos cribados. La rastra de cuero muestra el lujo de cuatro monedas de plata, lo que nos da la idea de que su rango no es el de un gaucho raso".[5]

Pero en lo que a nosotros concierne, la obra representa claramente lo que encontró Monvoisin en Buenos Aires: la cultura conservadora, gauchesca y "patronizante" de la primitiva clase estanciera.

El gaucho federal está lejos de las ideas de la Ilustración de Mariano Moreno y Manuel Belgrano: es un guardaespaldas del caudillo de una sociedad pequeña, sin educación, ocupada de pequeñas tareas rurales y mínimo comercio que garantiza con su insignificancia la permanencia de la clase estanciera en el poder.

Cuando Monvoisin llega a Buenos Aires, ya está en el poder Rosas, el "restaurador de las leyes". ¿De qué leyes? De las anteriores a la Revolución de Mayo y a la Asamblea del Año XIII, o sea, de las leyes coloniales preexistentes a la influencia ilustrada de aquella revolución.

5 Eduardo Iglesias Brickles, "La identidad nacional y el gaucho amanerado de Monvoisin", Ñ, Buenos Aires, 22 de agosto de 2010.

Como hemos dicho, nuestra cultura vacilará desde la independencia entre estos dos polos: Ilustración, democracia representativa y capitalismo o democracia populista y estatismo económico. Veremos también cómo las artes plásticas han sido la mayor parte de nuestra historia un baluarte de la Ilustración, aislado y cercado por la gauchesca.

La sala Guerrico y la generación del '27

La sala Guerrico **(imagen 2)** es representativa del gusto argentino en la época del nacimiento de nuestro país, de la Organización Nacional posterior a la caída del régimen estanciero de Rosas y a la sanción de la Constitución de 1853, que rescata el llamado a la Ilustración en la independencia de 1810. Con sus obras europeas, revela a quién queríamos parecernos y cuál queríamos que fuese nuestra identidad futura.

En las primeras décadas del siglo XIX, Manuel José de Guerrico comenzó a formar su colección. Exiliado en París desde 1839 por la persecución rosista, se convirtió en el hombre de confianza del general José de San Martín y administrador de sus bienes.[6] Juntos compraron quince pinturas, entre ellas dos Tiépolo,

6 Manuel José Guerrico era pariente y amigo de la infancia de Rosas. Partidario de las ideas de la generación del '37, participó en la conspiración de Ramón Maza en 1839 y debió exiliarse. En junio de 1839, el coronel Maza, hijo de Manuel Vicente, fue encarcelado por ser sospechoso de

y el general dispuso que su parte de la colección integrara la donación, realizada finalmente en 1895 por el hijo de Guerrico, José Prudencio. Las extensas cartas de Juan Bautista Alberdi y de Domingo F. Sarmiento dan cuenta del pensamiento progresista del coleccionista.

Rosas se burlaba de las "cosas de gringo" de Guerrico: cien obras de arte que instaló en la casa de la calle Corrientes 537. Allí, durante veinticinco años Guerrico realizó tertulias para alentar el progreso, las ciencias y las artes, que luego continuó su hijo, José Prudencio, también coleccionista, al igual que Ernestina y Mercedes Guerrico, quienes terminaron por donar las obras que hoy alberga el Museo.

Hay muchas obras que son copias y la sala está arreglada como la sala de los Guerrico en la legendaria casa de la calle Corrientes.

Se destacan las dos obras de Tiépolo que hemos mencionado, *Los hebreos recogiendo el maná del desierto* y, quizá más importante, *El sacrificio de Melquisedec*, que recuerda al sacerdote hebreo que hizo un sacrificio empleando pan y vino, de algún modo presagiando la venida de Cristo y su legado de la Última Cena.

---

conspirar contra Rosas. Manuel Vicente Maza se dispuso a escribirle a Rosas para pedirle clemencia por su hijo, pero mientras redactaba la misiva, en la noche del 27 de junio, un grupo de hombres armados con cuchillos ingresaron en su oficina lo asesinaron. Horas después del asesinato de su padre, Ramón Maza fue fusilado en su celda por orden de Rosas. Dolorida por la gran tragedia, Mercedes Puelma Díaz Andrade, esposa de Manuel Vicente y madre de Ramón, se suicidó.

También vemos en la sala la *Diana sorprendida* de Jules Joseph Lefebvre, una obra de fuerte erotismo, que recuerda quizás al mito de Acteón, relatado en *Las metamorfosis* de Ovidio (imagen 3). Digo "quizá", porque esta interpretación no está consignada por la crítica.

Acteón es un cazador. En sus andanzas por los bosques descubre a Artemisa/Diana bañándose desnuda en un arroyo en compañía de sus doncellas. Acteón queda fascinado por la belleza de la diosa desnuda y la mira hechizado, poseído, pero también poseyéndola. Porque mirar es un modo de poseer. Por eso, porque los mortales no pueden poseer a los dioses, Acteón deberá morir. Diana convierte a Acteón en un ciervo. Y son los propios perros de caza de Acteón los que, al ver al ciervo, ven a su presa, a quien destrozan y matan.

A un costado de la obra yace en la oscuridad un ciervo muerto. ¿Acteón?

Pero, más allá de las interpretaciones, siempre encantadoras, comparada con *El gaucho federal* la sala Guerrico muestra la contradicción de las identidades de la Argentina. En efecto, desde mucho antes de la polémica de Schiaffino con Auzón, la colección que hoy integra la sala Guerrico expresa una toma de posición de la generación del '37, encarnada en Sarmiento y Alberdi, la generación de la "civilización contra la barbarie" que opta por la civilización en una lucha armada contra el rosismo, que a su vez representa la Argentina cerrada en sí misma, la Argentina estanciera que mira a la pampa y le da las espaldas al mar.

La Argentina es, en la sala Guerrico, la del sueño de la inmigración y del progreso. Todavía un puro sueño.

Sala 24: la república agroexportadora (infraestructura, educación, inmigración)

La vuelta del malón de Ángel della Valle (imagen 4) fue celebrada como la "primera obra de arte genuinamente nacional". Ejecutada por un hijo de inmigrantes italianos en 1892, recuerda muchos años más tarde nuestro punto de partida, un punto cero de arranque, el lugar de barbarie desde donde salimos.

Recordemos que en 1859 fue el último malón, dirigido por el gran Calfucurá, que atacó exitosamente Bahía Blanca. ¿Será ese el malón que evoca nuestra obra? Pensemos que, dos años antes, en 1857, había nacido el primer ferrocarril argentino, el Ferrocarril Oeste, y su primera locomotora, la Porteña. Ese es el escenario que evoca *La vuelta del malón*, el arranque de la Argentina de la Ilustración que nace en medio de la "barbarie", antes aún de completada la unidad nacional.

Pintado con el expreso propósito de enviarlo a la Exposición Universal con que se celebraría en Chicago el cuarto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América, ganó el premio en esa exposición.

La escena de la obra se desarrolla en un amanecer en el que una tormenta comienza a despejarse. El cielo ocupa más de la mitad de la composición, dividida por una línea de horizonte apenas interrumpida por las cabezas de los guerreros y sus lanzas. El malón aparece equiparado a las fuerzas de la naturaleza desencadenadas, y se dirige desde la luz (de la razón y la civilización) hacia la oscuridad de la barbarie, al interior de la pampa.

Los jinetes llevan cálices, incensarios y otros elementos de culto que indican su desprecio por la religión pues, presumiblemente, son producto del saqueo de una iglesia. En la oscuridad de ese cielo se destaca, luminosa, la cruz que lleva uno de ellos y la larga lanza que empuña otro, como símbolos de una connotación impía y demoníaca.

En las monturas de dos de los jinetes se ven cabezas cortadas, en clara alusión a la crueldad del malón. En el extremo izquierdo se destaca una cautiva blanca, semidesvanecida, con una fuerte connotación erótica.

Recordemos que la obra se ejecuta en 1892, cuando el "sueño" de la sala Guerrico, que vimos recién, ya está en pleno desarrollo. La Argentina ya es la tierra prometida de los inmigrantes y *La vuelta del malón*, el recuerdo del punto de partida.

Della Valle pinta esta obra en pleno auge de lo que hemos llamado el "plan Alberdi-Sarmiento",[7] cifrado en tres ejes: educación libre y gratuita, inmigración, infraestructura. La frase de Sarmiento "¡Haré cien Chivilcoy!",[8] aludiendo al crecimiento inmigratorio que puebla una Argentina deshabitada, es su emblema. En el momento en que Della Valle ejecuta su obra, el gobierno argentino estaba llevando adelante los ideales planteados pocos años antes por Alberdi y Sarmiento.

7 Por cierto, el "plan" es una invención que nunca existió como tal. Pero sí existió un desarrollo social y económico basado en las ideas de estos dos gigantes.

8 Discurso en Chivilcoy de Domingo Faustino Sarmiento, en calidad de presidente electo de la Nación, el sábado 3 de octubre de 1868, nueve días antes de asumir la primera magistratura del país.

Pese a los malones que todavía esporádicamente existían, la Argentina es capaz de dar trabajo y educación a cientos de miles de inmigrantes que llegan cada año. Crecen el ferrocarril, los puertos y los pueblos, formando la pampa húmeda adonde solo había desierto, crece el PBI a ritmo acelerado y la Argentina va pasando del sueño a la realidad.

Nace así un capitalismo agrario, imposible sin los inmigrantes que son quienes conocen los cultivos y la ganadería. En efecto, el aporte de la población rural local –los estancieros y los gauchos criados en la disciplina rosista– es poco y nada en la concepción y realización del "campo argentino". Son los inmigrantes quienes traen los distintos cultivos y sus técnicas de siembra, cuidado y cosecha, y también ellos son los que portan toda la técnica ganadera. Los gauchos son muy pocos y desconocen totalmente las técnicas agrarias.[9]

9 El primer censo nacional, realizado en 1869 durante la presidencia de Sarmiento, reveló que había 1.877.490 habitantes, de los cuales alrededor del 28% vivía en la ciudad y en la provincia de Buenos Aires. Se confirmaba así la sospecha de que el país se parecía cada vez más a un cuerpo pequeño con una enorme ciudad de cabeza. Las cifras demostraron también que la Argentina era prácticamente un extenso desierto porque no se llegaba a contar ni siquiera un habitante por kilómetro cuadrado. Con estos números en la mano, el gobierno se dispuso a fomentar la llegada de inmigrantes, aunque no faltaron los que dieron el grito de alarma por el ingreso de los extranjeros y hasta hubo una campaña antiitaliana. El censo puso de manifiesto, asimismo, otra cara dramática de nuestra población: descontando los 315.000 menores de seis años, 1.066.847 habitantes no sabían leer ni escribir, es decir, el 71% de la población.

De este modo, el "desierto", por el cual el personaje mítico de Martín Fierro derrama lágrimas, se transforma gracias a la inmigración en la pampa húmeda, una de las cuencas agropecuarias más importantes del mundo. Sin embargo, estos inmigrantes, verdaderos artífices de la transformación, solo participarán marginalmente de sus beneficios. Ellos, en su abrumadora mayoría, a partir de 1910 no recibieron tierras. Si bien es cierto que en algunas provincias como Entre Ríos, Santa Fe, Buenos Aires, Mendoza y Córdoba se desarrollaron colonias, se trató de un fenómeno marginal.

La mayoría de los inmigrantes terminaba volviendo a su patria definitivamente o bien, dados los altos salarios de la Argentina, venían a trabajar durante el ciclo de siembra o cosecha, terminado el cual volvían a su país, para regresar el año siguiente. Pero, finalmente, muchos se quedaron en las grandes ciudades como Buenos Aires y Rosario, realizando oficios menores. Sus hijos conformarán la clase media urbana argentina de alto nivel de educación, en general universitarios, que cumplieron el sueño de sus padres, retratados en *M'hijo el dotor*, famosísima obra teatral de Florencio Sánchez que relata las vicisitudes de un padre inmigrante y su hijo universitario.

Pero la "tierra prometida" no llegaba en la mayoría de los casos y, de uno u otro modo, muchos inmigrantes quedaban como jornaleros, como linyeras recorriendo la llanura de norte a sur, tanto durante la siembra como durante la cosecha, viviendo en condiciones miserables.

Mientras tanto, los que poseían la tierra por cualquier título, los estancieros, fueron aumentando sus propiedades, que se

convirtieron en latifundios cuya producción estaba a cargo de estos inmigrantes.

Paradójicamente, los autores materiales de la transformación de la Argentina en una potencia agraria, los causantes de la inusitada alza del valor de los campos –proporcional al aumento de productividad– lograda con su esfuerzo y conocimientos, o sea, los inmigrantes, no participarían de este proceso de enriquecimiento y quedaron en la pobreza.

El óleo de Ernesto de Cárcova *Sin pan y sin trabajo* (imagen 5), presente también en esta sala, rememora quizás esos momentos decisivos de nuestro país. Se trata del retrato de una familia de inmigrantes: sus rasgos son europeos y no tienen relación con la población mestiza anterior a la inmigración. La obra, ejecutada en 1894, fue presentada en la Exposición Internacional de Saint Louis en 1904 y ganó el primer premio.

Es obvio que, con sus tonos oscuros y con el personaje crispado, refleja la protesta obrera de la época.

La obra fue realizada cuando De la Cárcova volvía de Italia, donde se formó académicamente. El cuadro responde a un estilo naturalista y a una temática que tuvieron importante presencia en los salones europeos de los años finales del siglo XIX: grandes pinturas resueltas en tonos sombríos que desplegaban escenas dramáticas de miseria y de los conflictos sociales urbanos contemporáneos. Con esta obra, De la Cárcova se presentó al Salón del Ateneo en Buenos Aires. Era el momento de la fundación del Partido Socialista en la Argentina, en plena crisis de 1890.

Si bien la obra sigue en general el canon naturalista, existen ciertos elementos manieristas como el estiramiento de la espalda

del obrero, la dirección de su mirada y el ancho de la falda de la mujer que le dan una perspectiva idealista de lucha y combate frente a la fábrica cerrada que luce como un bastión de la frustración.

La obra tiene un carácter predictivo: podemos suponer que retrata a inmigrantes que, sin esperanza de tener tierra, han buscado refugio en la industria de la ciudad, donde la vida también es difícil. La esperanza de conseguir tierra en propiedad ya es absolutamente remota en esa época. Atrás quedaron los chivilcoyes de Sarmiento. Los grandes terratenientes han ocupado casi toda la tierra cultivable, que adquirió enorme valor con la incorporación del conocimiento agrario de los inmigrantes y la mano de obra barata que proporcionaban.[10]

Hay un triste paralelo con Estados Unidos, que mucho antes libra esta batalla por la tierra para los inmigrantes, polémica que termina en la guerra civil que tiene, entre otras causas, la lucha entre el norte industrial y el sur agrario y esclavista. Los terratenientes del sur vivían como señores feudales, y la bajísima productividad de sus campos solo era sostenible debido a dos

10 Es curioso que, en la cultura gauchesca y nacionalista, se ilustre con el gaucho la notable actividad del campo argentino. La realidad del sorprendente desarrollo de la actividad agropecuaria en nuestro país, es que fueron los inmigrantes quienes agregaron valor, enseñando a criar y a cultivar. Algunos ejemplos son los italianos en la agricultura, los vascos, gallegos e irlandeses en la ganadería y en la lechería, los suizos en la vitivinicultura mendocina, etcétera. Los gauchos no sabían cultivar ni criar. La inmigración hizo el campo argentino y transformó el "desierto" de Martín Fierro en la pampa húmeda generada a partir de 1870.

factores: que no hubiese competencia (de allí la oposición cerril a la propiedad inmigrante) y la mano de obra barata proporcionada por los esclavos. Siendo presidente Abraham Lincoln, ya declarada la guerra civil en 1861, se sancionó al año siguiente la Homestead Act, que otorgó la titularidad de una propiedad de 65 hectáreas a los que la cultivaban desde hacía cinco años.[11]

La "argentinidad"

En cambio, en nuestro país se va generando una división cada vez más profunda entre los inmigrantes y sus descendientes, por una parte, y los terratenientes por la otra.

En 1902 se sancionó la Ley de Residencia, que permitía expulsar a los extranjeros por disposición del Poder Ejecutivo, sin juicio previo.

En 1912 se produce la primera rebelión significativa de los inmigrantes rurales contra los terratenientes, el llamado "Grito de Alcorta", seguido de huelgas y movimientos de resistencia.

11 Corresponde señalar que el proyecto había sido presentado muchas veces, pero que la resistencia de los terratenientes había impedido la sanción. La Homestead Act permitió que cualquier persona que nunca hubiese tomado las armas contra el gobierno de Estados Unidos, incluyendo los esclavos liberados, podían presentar una solicitud de reivindicación de una concesión de tierras federales. Esta ley aumentó considerablemente el flujo de inmigrantes europeos a Estados Unidos y convirtió a ese país en la primera potencia agropecuaria.

A su vez, la formación de la Liga Patriótica, una organización vehementemente nacionalista, políticamente significó la concreción del movimiento contrario a la inmigración.[12]

Este movimiento de resistencia a la inmigración, en un país de inmigrantes, genera en la clase dirigente y en los intelectuales la pregunta sobre quiénes somos los argentinos, la necesidad de definir la identidad.

¿La identidad argentina, la "argentinidad" (giro desafortunado si los hay), está dada por los que estaban antes de la inmigración, o la inmigración también la constituye y forma parte? La respuesta de la clase dirigente y de los intelectuales, es tan categórica como desconcertante porque, en lugar de forjar la identidad con los inmigrantes que construyeron la Argentina, la respuesta cifra la identidad en el mítico personaje del gaucho, o sea, la sociedad rosista preinmigratoria.

Se deja de lado el modelo ilustrado de la democracia representativa y el capitalismo establecido por Alberdi y Sarmiento. La Argentina será intelectual y políticamente un país de

12 La carta fundacional de esta agrupación decía: "Estimular, sobre todo, el sentimiento de argentinidad tendiendo a vigorizar la libre personalidad de la Nación, cooperando con las autoridades en el mantenimiento del orden público y en la defensa de los habitantes, garantizando la tranquilidad de los hogares", buscaba luchar "contra los indiferentes, los anormales, los envidiosos y haraganes; contra los inmorales, los agitadores sin oficio y los energúmenos sin ideas. Contra toda esa runfla sin Dios, patria, ni ley, la Liga Patriótica Argentina levanta su lábaro de Patria y Orden... No pertenecen a la Liga los cobardes y los tristes".

estancieros y de gauchos. El movimiento es progresivo y tendrá muchos hitos de diferente importancia, que sin jerarquía enumeramos a continuación.

La neutralidad argentina en 1914, destinada a aprovechar el alza de los precios durante la Gran Guerra, será una traición que durará en la memoria del Reino Unido y sus aliados, tanto que en 1932, en pleno desarrollo de la crisis de 1929, se firma la Conferencia de Ottawa, un pacto de protección económica frente a la crisis. En la Conferencia no se toma en consideración a la Argentina, poniéndola en severos problemas económico-financieros.[13]

13 Lo que había sucedido fue que el gobierno británico, ante la grave crisis económica de 1929 y 1930, tomó la decisión de favorecer las importaciones desde los países del denominado Commonwealth: Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Irlanda, Sudáfrica y Rodesia, y restringir la importación de productos de terceros países. Esto se convino en la Conferencia Imperial Económica en la ciudad de Ottawa durante julio y agosto de 1932, que se conoce como Pacto de Ottawa. A fines de ese año el gobierno británico comunicó a la Argentina que ya no gozaba del libre acceso al mercado británico por haberse adoptado una nueva política. La Argentina resultó uno de los principales perjudicados por dos razones: en primer lugar, al reducir la entrada de la producción argentina a Gran Bretaña se provocaría una caída importante de sus exportaciones, pues una parte sustancial de ellas estaba dirigida a ese mercado. En segundo lugar, como la principal fuente de recursos del Estado Nacional eran los derechos de aduana, esa caída del comercio exterior le quitaba financiación al erario público. Ante estos hechos, el gobierno de Agustín P. Justo envió a Inglaterra al vicepresidente Julio A. Roca (h) para reunirse con

La Argentina queda sola por primera vez. La tendencia al aislamiento predomina desde entonces hasta hoy en un importantísimo sector de la política argentina.

En 1921 se funda el primer grupo de intelectuales argentinos, que lleva el nombre del héroe mitológico Martín Fierro. La elección no es casual y entraña el sentimiento que excluye a los inmigrantes de nuestra nacionalidad. Como veremos, es coherente con muchas otras manifestaciones culturales y políticas de la época.

Es como si el país retrocediera de la sala Guerrico de la Ilustración a *El gaucho federal* de Rosas.

El mítico Martín Fierro, elevado a la categoría de poema nacional por Leopoldo Lugones, encarna valores totalmente enfrentados con los de la inmigración: es un gaucho que nunca trabajó, desertor, analfabeto, bravucón, pendenciero y asesino. Quizá los disvalores gauchescos estén todavía más explícitos en el "sabio" del poema, el Viejo Vizcacha, el primer expositor de la viveza criolla.

En un país construido sobre el ideario de Alberdi y Sarmiento, nada más opuesto a esos ideales que este personaje que encarna la ignorancia. Es trágico ver cómo la destrucción de esa Argentina de la Ilustración arranca invocando los símbolos contrarios a los valores de la inmigración que construyó nuestro país.

Walter Runciman y suscribió el tratado que lleva los apellidos de los dos negociadores, una posibilidad disminuida y condicionada de exportar. Los pingües negocios de la Gran Guerra habían costado carísimos: el aislamiento en medio de un mundo proteccionista. La Argentina repetirá el error, en forma agravada, en la Segunda Guerra Mundial.

La tapa de la revista *Proa*: ¿una visión del futuro?

En 1922 el grupo Martín Fierro empieza a editar la revista *Proa* y se le pide a Xul Solar que haga la ilustración de tapa del número inicial (imagen 6). La obra que ejecuta es una verdadera paradoja que contiene en sí misma toda la contradicción cultural de Argentina: está pintada por un hijo de inmigrantes educado en Alemania e Italia: Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, hijo de un alemán y una genovesa; es –como veremos– una exhibición de simbología mística de la antigüedad clásica, y busca representar una cultura gauchesca inspirada en el *Martín Fierro*.

La ilustración de *Proa* representa la patria; por lo pronto, está la bandera argentina. No nos olvidemos: estamos en la década de 1920, el país es todo ilusión, tiene el séptimo PBI del mundo, equivalente al de toda América Latina reunida. Cree que va a ser una gran nación, que tiene un destino señalado en la historia. Sin embargo, los fantasmas arcaicos merodean en la política y en los intelectuales.

En la obra que analizamos toda la simbología es de la cultura inmigrante europea. Es una constante que mantendrán las artes plásticas del país que, salvo excepciones, siempre mantuvieron coherencia con la inmigración fundadora, a diferencia de la literatura que –por un tiempo– enarboló el pabellón gauchesco.

En la línea que hemos trazado en la introducción de este trabajo, el triunfo de la gauchesca en la cultura literaria se derivó a la política en términos filofascistas en la década de 1930 y directamente al populismo a partir de la de 1940.

Veamos ahora la enorme riqueza de los símbolos de la ilustración de Xul que representa esa ilusión de tierra prometida. La imagen es precedida por el Sol, símbolo del espíritu, y quizá nos remite al sol incaico, Inti.

Hay otros símbolos valiosos: las espadas de la justicia, el barco que navega desde la oscuridad hacia la luz del sol. Pero ese barco de la patria está acechado por serpientes. En Occidente las serpientes evocan la vanidad, el desenfreno sexual, la perdición de Adán y Eva, el engaño.

Esta es la patria de Xul, una patria reflejada en esta pintura llena de símbolos de vida y de promesa. Y de inquietudes, amenazada por serpientes. Una patria que lleva la contradicción en el alma, porque reniega de los valores de los que nació, inventando una mitología romántica cifrada en el disvalor.[14]

"Vencen los bárbaros, los gauchos vencen"[15]

Cesáreo Bernaldo de Quirós es quizás el punto máximo de invasión de la cultura fantástica gauchesca en las artes plásticas. Además él mismo, como persona y artista, resume todas las contradicciones

14 Para un análisis más extenso, ver "Borges y Xul Solar: entre el lenguaje escrito y el lenguaje visual", en este mismo volumen.

15 Jorge Luis Borges, "Poema conjetural", en *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

de la época: educado y formado con una fuerte marca inmigratoria europea fantasea, pero pintando gauchos inexistentes.

Iniciado en la pintura bajo la guía del valenciano Vicente Nicolau Cotanda, Quirós completó sus estudios con Ángel della Valle y Reinaldo Giudici en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde ingresó en 1897.

En 1900 viajó becado para perfeccionarse en Roma; a partir de ese momento su carrera fue en ascenso: obtuvo una primera mención en la Bienal de Venecia de 1901, el Museo de Arte Moderno de Barcelona compró su cuadro *Los segadores* en 1907, se hizo acreedor del Gran Premio y la medalla de oro otorgados en la Exposición Internacional del Centenario (1910), donde se le dedicó una sala especial, y expuso en muestras realizadas en España, Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña en las décadas de 1920 y 1930. Aquel primer viaje le había permitido recorrer Italia y España, donde tomó contacto con Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga; este último, un referente para el desarrollo del estilo y para las elecciones temáticas del artista. A su regreso a Buenos Aires, en 1907, Quirós se sumó al grupo Nexus, que además integraban Pio Collivadino, Carlos Ripamonte y Fernando Fader, entre otros.

A principios de la década de 1920 conviven en la escena cultural, por un lado, los paisajistas como Fader o Quirós, sustentados ideológicamente por el nacionalismo tradicionalista. Por otro, las vanguardias, identificada con artistas plásticos como Emilio Pettoruti, Xul Solar, Juan Del Prete, que representan la referencia internacional. Y, por último, los vinculados al movimiento obrero como el grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo, que encarnan la vanguardia política con una confianza utópica en el futuro.

La serie *Los gauchos* fue expuesta en 1928 en la Asociación Amigos del Arte con excepcional éxito (imágenes 7 y 8). Entre 1929 y 1933 se presentó en los centros artísticos más importantes de Europa y Estados Unidos. Luego de vivir en Canadá, en 1938 Quirós regresa a la Argentina y la serie es expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde obtiene grandes elogios que vuelven a consagrar al artista entrerriano. Estos cuadros, pintados entre 1938 y 1946, fueron expuestos en el salón Witcomb.

Como dijimos, la biografía de Quirós resume la contradicción cultural argentina: un hombre formado en la tradición europea, que reniega de ella y se pliega a un mito gauchesco.

Las obras que componen esta serie son una semblanza histórica del mito argentino del gaucho, exaltado por el artista. Como dijimos, el tipo social gauchesco, extinguido en la realidad, revive desde la estética y la literatura en el siglo XIX y recobra un nuevo impulso en la década de 1920, luego de que Lugones lo reconstruyera en sus conferencias de Odeón en 1913. Quirós realizó una completa representación del mito gauchesco ya siendo un pintor reconocido en el país, y la exposición de 1928 *Los gauchos* fue el acontecimiento cultural más importante del año, valiéndole amplios elogios del mismo Lugones, que lo consagraron como el pintor representativo de la "argentinidad".

El artista representa un imaginario que está en plena construcción, y las repercusiones de su obra son evidencias de la impronta de su huella en la definición del arquetipo del "ser nacional". *Los gauchos* es una producción que le da vida a un mito ajeno a la realidad.

Las dudas profundas sobre una identidad nacional[16] y su búsqueda se aceleran con la pretensión de los inmigrantes de intervenir en la política, y para colmo con ideas anarquistas.[17] Entonces el temor se apodera de las clases dirigentes y de los intelectuales. Se acelera, entonces, esa búsqueda de la identidad, que termina en imposición, y culmina un proceso contradictorio: los nietos de las mismas clases dirigentes que fundaron la Argentina de la inmigración, de la educación libre y gratuita y de la infraestructura, vuelven hacia atrás, hacia el paradigma estanciero de una sociedad pastoril.

Ahora ya no hay contradicción. Ha triunfado el gaucho como paradigma de la "argentinidad". Los inmigrantes y su cultura ya no son parte; deberán plegarse a la impronta de la "cultura gaucha".

Para analizar *Don Juan Sandoval* **(imagen 7)** hay que tener en cuenta que Quirós no cimentó sus gauchos con los recuerdos de su niñez o con las lecturas de la literatura tradicionalista. Aprendió a pintar con catalanes e italianos, vivió en Europa y Estados Unidos, y, cuando los gauchos ya no existían, contra la realidad de su provincia –Entre Ríos, en la que vivían colonos italianos, españoles, alemanes, croatas, judíos y polacos–,

16 Recuerdo siempre a mi abuela, Carmen de Crivelli, quien decía que era difícil hablar castellano en Buenos Aires "en aquella época". Se refería a la década de 1920.

17 El anarquismo de muchos inmigrantes no es un fenómeno exclusivo de la Argentina, pues sucedió en todos los países de inmigración, como Estados Unidos.

inventó una tipología de héroe romántico que tampoco existió en el pasado.

Se generan así en la época dos identidades casi opuestas: por una parte, los inmigrantes, que paulatinamente unen, a su capacidad y esfuerzo la evolución causada por la educación libre y gratuita sarmientina, son ciudadanos que desean el crecimiento económico y el compromiso político. Por otro, el gaucho, mitológico e inexistente, que representa el deseo de las clases dirigentes como epítome de la identidad nacional.

En palabras de Santiago Sánchez, quien refiere a Juan Bialet Massé, el gaucho se habría caracterizado por "inteligencia aventajada, gran resistencia física, austeridad, habilidad ecuestre, valentía, disciplina, confianza, generosidad, nacionalismo elemental y antipoliticismo, eran las virtudes que Bialet Massé atribuía al criollo y que compendiarían su personalidad [...] El trabajador criollo, honesto, sumiso, políticamente neutro y '*argentino*', fue contrapuesto así al extranjero huelguista y subversivo, ingrato con la nación que lo había acogido con generosidad".[18]

La imposición de un paradigma de identidad es realmente una curiosidad de la ingeniería social, porque lo normal es que

18 Santiago Javier Sánchez, "El aporte del 'criollismo' a la forja de la identidad nacional argentina", *Tinkuy. Boletín de investigación y debate*, Nº 12, 2010. El médico español Juan Bialet Massé residió en la Argentina desde 1873 hasta su muerte en 1907, y escribió el célebre *El estado de las clases obreras argentinas*.

la identidad se desarrolle espontáneamente. Es lógico que entonces nos preguntemos contrafácticamente los motivos de la imposición de un ser inexistente como paradigma de la identidad argentina.

La historia norteamericana es ilustrativa al respecto: como ya hemos dicho, el sur latifundista y esclavista se opuso al desarrollo del capitalismo industrial y financiero del norte. Esta oposición fue tan cerril que aspiraron a separarse de la Unión, para intentar mantener un país feudal que nunca ingresaría al capitalismo moderno. Sin embargo, en Estados Unidos había también poderosas fuerzas que veían la necesidad del desarrollo capitalista, el cual requería tierras para los inmigrantes y la abolición de la esclavitud. Y, algo también importantísimo: había allí una clase dirigente dispuesta a afrontar los desafíos del capitalismo, evolucionando del capitalismo agrario al industrial y financiero. Una aventura que requería una denodada fe en el futuro.

En nuestro país se produce el mismo fenómeno, pero con un resultado inverso: los hijos y los nietos continuadores de las generaciones del '37 y del '80 temen asumir el desafío de evolucionar hasta el mundo de la industria, las finanzas y la infraestructura. Desean "quedarse en el campo", igual que sus pares del sur norteamericano. Lamentablemente, no hubo aquí un norte industrialista y financiero para dar la pelea contra el atraso.

Entonces se produjo un extraordinario movimiento de "ingeniería cultural": el mitológico gaucho sumiso sustituirá al inmigrante real como faro de identidad. Lo más notable es que esta operación involucrará a los hijos de los inmigrantes, que también asumirán la identidad gauchesca que por fin habrá

triunfado.[19] Como dice Juan José Sebreli, una café *society*, con su pequeñez conservadora, es la triste continuadora de la *high society* que supo llevar a cabo el proyecto de Alberdi y Sarmiento.[20]

Naturalmente, se precipitan las consecuencias necesarias para mantener el modelo feudal. La primera de ellas es el

19 Jorge Enea Spilimbergo argumentó que "nuestro capitalismo, fundado en la estancia y no en la fábrica, es un capitalismo del atraso, colonial, desprovisto de estructura y de técnica capitalistas" (*El socialismo en la Argentina*, Buenos Aires, Octubre, 1974), agregando que "*la oligarquía terrateniente, pese a ser una clase capitalista, se yergue como obstáculo formidable opuesto al desarrollo capitalista, es decir, al proceso de acumulación de las fuerzas productivas*". Entendía que, "por cobarde, capituladora y estéril que haya sido, y seguramente será, la política de la burguesía argentina, hay una contradicción insoslayable entre la ley de la acumulación burguesa y del mercado interno, por un lado, y la ley de consumo de la renta, por el otro". Remataba diciendo que "es la frustración de un desarrollo capitalista y no la plétora del capitalismo el origen de la crisis argentina" (las itálicas son nuestras).

Como vemos, el carácter parasitario y ocioso de nuestra tradicional oligarquía, que se constituyó como una suerte de "clase capitalista no burguesa", obstaculizó el desarrollo industrial del país, manteniendo en muchos casos relaciones de tipo cuasi feudal. La enorme riqueza, obtenida por las grandes extensiones de campos y por la renta diferencial de la tierra, condujo a estos sectores a evidenciar un comportamiento exento de "dinamismo burgués" y antiindustrialista. Con semejantes ganancias, los terratenientes no estaban interesados en reinvertir sus beneficios.

20 Juan José Sebreli, *Comediantes y mártires: ensayo contra los mitos*, Buenos Aires, Debate, 2008.

paulatino abandono de la democracia representativa. El capitalismo nacido de la Constitución de 1853 comienza a acelerarse y culminará con la Revolución de 1930. Esto tendrá derivaciones políticas graves: en 1924 Lugones, uno de los más celebrados intelectuales argentinos, proclama en Lima que ha llegado "la hora de la espada", un anuncio temprano de la idea que anima a la destrucción de la democracia argentina. En ese mismo año se funda el grupo Martín Fierro.[21] Los intelectuales argentinos, pese a que el "desierto" fue poblado por inmigrantes, eligen un gaucho mitológico que encarna todos los contravalores de esa inmigración.

También en 1924 se publica *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Guiraldes, otro gaucho-héroe mitológico. Corresponde señalar que Güiraldes produce una profunda transformación en la cultura gauchesca, porque Fabio Cáceres, el alumno de Don Segundo Sombra, después de haber aprendido de su maestro, se entera de que es heredero de una importante estancia, es decir que forma parte de la clase estanciera. De este modo, no solo son gauchos los peones como Martín Fierro, sino también los patrones como Fabio Cáceres.

La clase alta argentina asume entonces la identidad gauchesca, exacerbando un feudalismo ridículo poblado de castillos y palacios.

En esos años nace Patoruzú, el indio tehuelche que también encarna los valores de la "argentinidad", un precursor de los superhéroes, un millonario heredero que nunca trabajó.

21 En realidad, el grupo Florida, que tomó el nombre Martín Fierro por el título de la revista que publicaban.

Jorge Luis Borges también pertenece a esta tribu de creyentes en el gaucho, tal como se manifiesta en el prólogo de *El tamaño de mi esperanza*.[22]

En 1926 visita Buenos Aires por primera vez Filippo Tommaso Marinetti, fundador del futurismo y, sobre todo, señero intelectual del fascismo. Hay una foto trágica que representa al grupo Martín Fierro en pleno homenajeando a Marinetti. La foto es trágica porque anuncia la caída de la democracia argentina. Asediada por políticos, militares e intelectuales, eso sucederá con el golpe militar de 1930, inmediatamente después de la crisis de Wall Street.

El fascismo oligárquico de los políticos e intelectuales quebrará nuestro precario sistema republicano en la década de 1930 y más adelante, promediando la década de 1940, se convertirá en fascismo populista de verdad, con el peronismo.

22 En el prólogo de *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, Proa, 1926) dice: "A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa". Después de afirmar que con los gringos "no habla su pluma", nos dice que quiere "conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidá a este país". Reivindica, asimismo, "la voz póstuma del *Martín Fierro* de Hernández" y a Rosas, a Lugones, a Yrigoyen y a todos los ídolos e ideólogos del nacionalismo.
Para aquel Borges, Sarmiento es un "norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo" que "nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella". Posteriormente, Borges toma distancia, al punto de que reniega de *El tamaño de mi esperanza* y procura impedir su reedición.

Argentina ha elegido: ha dejado de lado la mirada hacia el futuro y la esperanza, y la ha sustituido por la mirada hacia el pasado y la nostalgia. La democracia argentina recién renacerá, tan precaria como antes, en 1983.

Pero en el arte, dejando de lado el arte oficial, se mantendrá la preponderancia del lenguaje de la cultura internacional que traen los inmigrantes. Una resistencia del todo inconsciente contra una obra de ingeniería cultural.

Sala 32: la fotografía moderna

La tensión del nacionalismo mítico con la cultura de la inmigración, que continúa hasta nuestros días, se ilustra con las obras de la sala 32, vecina a la que expone la serie *Los gauchos*.

Por oposición a la serie *Los gauchos*, que se desarrolla en el campo, la fotografía argentina vive principalmente en la ciudad, en Buenos Aires, una metrópoli occidental con lenguaje europeo, como sus habitantes. Y, en el caso de Horacio Coppola (imagen 9), aborda tanto el fotoperiodismo como el surrealismo, los movimientos internacionales de la fotografía de la época. La ciudad de Coppola refleja una urbe que mira hacia el futuro, confiada en el crecimiento.

El autorretrato de Kuropatwa es un emblema de la modernidad exhibiendo una cámara de última generación en la época y el perfil del fotógrafo como un hombre común de la ciudad entregado a su arte (imagen 10).

En cuanto a la "señora" de Marcos López, tiene quizá la influencia de Diana Arbus, ese interés en lo *kitsch*, en lo común, a veces en lo ridículo de nuestra Argentina inmigratoria **(imagen 11)**.

El movimiento fotográfico, si se lo puede llamar de tal manera, arrancó en la Argentina muy temprano en el siglo XX, más allá de la fotografía ocasional –aunque importante– del siglo XIX. Sus integrantes fueron en su mayoría inmigrantes, que en algunos casos llegaron al país huyendo de la persecución nazi. Tal el caso de Annemarie Heinrich, Grete Stern, Horacio Coppola, Anatole Sadermann, Juan di Sandro, Alex Klein, entre otros. Con ellos y algunos más, en 1953 se conformó un movimiento colectivo formal, la Carpeta de los Diez, que duró hasta 1959, y estaba integrada por Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Hans Mann, Jorge Friedman, Alex Klein, Fred S. Schiffer, Ilse Mayer, José Malandrino, Max Jacoby, Pinélides Fusco, Eduardo Colombo, Juan Di Sandro, Augusto Valmitjana y Boleslaw Senderowicz.

De los catorce fotógrafos que pasaron por la Carpeta de los Diez, solo tres nacieron en la Argentina y fueron los introductores en el medio local de las diversas tendencias que proliferaban en la Europa de posguerra. Curiosamente, en su intento por ampliar y hasta romper la visión pictorialista y académica reinante en los grandes fotoclubes de la época, terminaron por crear un nuevo canon que fue adoptado como propio por estas instituciones y que, con algunas variantes, aún sigue vigente.[23]

23 Daniel Merle, "Pioneros de la imagen", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de julio de 2010.

La fotografía argentina es importante hasta hoy, y hasta hoy confirma esa impronta inmigrante, que todavía se sorprende ante las costumbres y la vida local, como si recién llegase a la escena.

Sala Berni

En la década de 1940 la Argentina ya traduce su cultura nacionalista y gauchesca, anunciada por el grupo Martín Fierro y demás actos simbólicos, en términos políticos, con una estructura política similar a la existente en Italia de los años treinta: nacionalismo, estatización y dirección estatal de la economía, corporativismo, con una central obrera y una empresaria que pactan con el Estado como supremo ordenador, ferviente alianza con el catolicismo, enunciación de los derechos del trabajador sin correlato productivo que los sostenga económicamente, oratoria pública desde el balcón *à la* Mussolini, etcétera.[24]

Se toma distancia de la democracia representativa y del capitalismo, los dos vectores de Occidente y de la Constitución de 1853.

Cada vez más lejos del eje Alberdi-Sarmiento, la exaltación de lo gauchesco, lo nacional, deviene en reivindicación del caudillismo previo a la Organización Nacional. La Argentina se cierra en sí misma, lejana de las "cosas de gringo" y del "indio norteamericanizado", y profundiza el rescate de una épica de lo que nunca fue.

24 La gestualidad exhibida por Juan Domingo Perón en sus discursos desde el balcón de la Casa Rosada se parece mucho a la del *Duce* en el balcón del Palazzo di Venezia.

Pero, ahora, esta pauta cultural de la década de 1930 se traslada a la acción política con los gobiernos de facto de principios de la década de 1940 y, ya promediando la década, del peronismo.

Se profundiza el aislamiento basado en que nuestras riquezas naturales podían financiar cualquier fantasía. Durante la Segunda Guerra Mundial, el presidente Ramón Castillo mantiene la neutralidad, que es vista como traición por Estados Unidos y gran parte de la sociedad. Todo el Ejército es pronazi. La Argentina se manifiesta vehementemente contra el liberalismo y el comunismo, y ve el camino hacia el futuro en una tercera posición.

"El conflicto principal con Estados Unidos en este período se produjo en la Conferencia de Río de Janeiro, en enero de 1942. Allí, la Argentina obtuvo un triunfo diplomático que, según algunos, le costaría caro. Washington propuso que los países de América Latina rompieran relaciones con el Eje solidarizándose con la agresión que ese país había recibido en Pearl Harbor. La Cancillería argentina consiguió que se aprobara una moción distinta, en la cual se recomendaba a los países latinoamericanos romper relaciones y dejaba en libertad de acción para hacerlo o no. Hubo dos países que no la efectivizaron en el momento: Chile y Argentina. Fue el inicio del enfrentamiento más importante entre los dos países",[25] en el cual Argentina consiguió que muchos países de América Latina se mantuvieran neutrales sin declarar la guerra al Eje.

La Argentina, que se mantuvo neutral durante gran parte del conflicto, adoptó una actitud crecientemente nacionalista,

25 Mario Rapoport, *Argentina y la Segunda Guerra Mundial*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.

fue poco cooperativa con los países aliados e incluso se trabó con Estados Unidos en una lucha sin sentido, mostró fuertes simpatías por la Alemana nazi permitiendo el accionar de los medios de espionaje del Eje en el país y, hacia el fin de la contienda, aceptó la presencia de refugiados y criminales de guerra nazis. Finalmente, cae en manos de un régimen fascista vernáculo que desperdició los primeros diez años de la posguerra, los de mayor crecimiento económico y social en Occidente en lo que va del siglo.[26]

Veremos que muchos intelectuales, Borges entre ellos, se apartarán de la tendencia gauchesca-nacionalista cuando ven a esta en acción política.

En este contexto surge Antonio Berni, un artista muy comprometido políticamente. Pero Berni nunca se acopló al nacionalismo, sino que marcó una vez más –bien que desde su posición marxista y comunista– la tendencia internacional de la cultura de la inmigración. Veremos en las páginas 106 y 107 de este libro dos de sus obras, *El obrero herido* **(imagen 12)** y *El obrero encadenado* **(imagen 13)**.

26 Guido Di Tella, "Argentina between the great powers, 1939-1946: A revisionist summing-up", en Guido Di Tella y Donald Cameron Watt, *Argentina between the Great Powers, 1939-1946*, Pittsburgh, Universidad de Oxford, 1989, p. 181. En ese libro los autores hacen un balance de las discusiones suscitadas en un seminario realizado en el St. Antony's College, de Oxford e incluyen la opinión de una influyente serie de investigadores, cuyos trabajos aparecieron en las décadas de 1950 y 1960, como Arthur Whitaker, Thomas McGann, Harold Peterson, Arturo Conil Paz y Gustavo Ferrari.

El obrero herido es una pintura de 1949, ejecutada en la plenitud del peronismo, cuando se reformó la Constitución y se permitió la reelección del Presidente, que llevaría a la segunda presidencia de Perón en 1951. La obra evoca un descenso de la cruz. Una mujer, que en la pintura clásica es María, madre de Jesús, sostiene a un hombre cruelmente herido, que bien podría ser Jesús.

Berni alude a los obreros, sacrificados por la plusvalía para aumentar el capital según la visión marxista de la sociedad, que abarca tanto al corporativismo peronista como al capitalismo. Pero la obra tiene un significado crítico especialmente potente para la época de la "felicidad peronista".

La perspectiva que nos ofrece Berni le proporciona aún más dramatismo a la escena. El espectador no la observa desde arriba, ni desde abajo sino al mismo nivel, como si estuviéramos parados enfrente de esa camilla. La herida roja en el pecho del obrero, donde está su corazón, es el elemento más trágico del cuadro. Existe una luz dirigida, proveniente de arriba –¿del cielo, tal vez?– y que se dirige directamente al corazón, donde está la herida. La mujer, iluminada en su totalidad, sostiene el cuerpo débil y herido del obrero hacia el cual se dirige esa luz proveniente del cielo y que va a su corazón.

Berni reinterpreta la iconografía cristiana tradicional incorporando la vida cotidiana y los problemas sociales de su época. Las citas a los temas religiosos se hacen presentes en distintas etapas de su producción, con una visión cristiana del sometimiento obrero pero tamizada por la perspectiva marxista.[27]

27 Así ocurre con los motivos de la Madonna y el niño y la *sacra conversazione* en *Chacareros* (1935), el nacimiento de Cristo en *La siesta* (1943), el

En esta línea está *El obrero encadenado (San Sebastián)*. El título de la obra refiere a San Sebastián, un santo que ha sido motivo del arte desde el Renacimiento hasta el manierismo y el barroco. Se supone que el santo vivió en tiempos del emperador Maximiano, entre el 250 y 290 d.C. aproximadamente. Era un ferviente cristiano, lo cual no le impidió formar parte de la guardia pretoriana del emperador. Sin embargo, su actitud apostólica lo puso en conflicto y se lo condenó a morir, sentencia que se intentó ejecutar atándolo a un poste y acribillándolo con flechas. La ejecución fracasó. San Sebastián sobrevivió a las flechas y se presentó ante el emperador para cuestionar la persecución contra los cristianos. Nuevamente fue condenado a muerte.

Desde el Renacimiento hasta la modernidad, San Sebastián fue representado atado al árbol con las flechas clavadas en su cuerpo casi desnudo, aludiendo con el árbol a la cruz y con la fallida ejecución a una "resurrección" natural, que obviamente no es tal, sino más bien una intervención divina que lo salva.

En otro orden, la muerte de San Sebastián es una oportunidad para representar un cuerpo desnudo bajo un modelo de belleza naturalista que a veces roza con la homosexualidad y que siempre tiene un contenido manierista.

De las decenas de representaciones de San Sebastián, hemos elegido la de Mantegna, con el objeto de compararla con

---

lamento sobre Cristo muerto en *Medianoche en el mundo (1936-1937)*, la alusión a la Sagrada Familia en *Sol de domingo* (1941), la Última Cena en *Domingo en la chacra (o El almuerzo)* (1945-1971), la lamentación de María en *Obrero muerto* (1948), el entierro en *Obrero muerto (el velatorio)* (1949).

el obrero de Berni. En primer término, el San Sebastián de Berni respeta el estilo en la representación de la figura pero, aunque la posición corporal sea la misma, el obrero de Berni está vestido, poniendo así una distancia enorme con las figuras manieristas (imágenes 14).

Pero, además, Berni abandona el símbolo del árbol y pone directamente la cruz en la imagen, con lo cual su San Sebastián se aproxima aún más a Cristo.

Y tampoco adhiere a la delicadeza del cuerpo del Sebastián manierista, representando un cuerpo que, bajo las vestiduras, se adivina calado por el trabajo, típico de la moda de la época, según la cual los obreros supuestamente son fuertes y viriles.

Es difícil saber qué impulsa a Berni a utilizar a San Sebastián como referencia de su obrero. Quizá lo más simple sea lo correcto: más allá del manierismo, ambas representaciones nos ponen delante un espectáculo de doloroso martirio, de sacrificio por una fe, sin que importe si es cristiana o marxista.

La obra constituye una flagrante insurrección contra la "felicidad justicialista" que disfrutaban los obreros según se proclamaba en la época. Para Berni, con el populismo los obreros siguen heridos o encadenados, sin gauchos que los salven.

Pero aquí lo que nos interesa es observar el lenguaje internacionalista de las obras, que persiste en una visión que rechaza el aislamiento y el nacionalismo gauchesco y encuentra que para expresarse debe rescatar los valores de Occidente.

Sala 35: arte concreto y abstracto

Durante la década de 1940, no encontramos solamente la figuración explícita de Berni y otros, sino también la abstracción que se forma alrededor de parámetros internacionales, para nada gauchescos y que una vez más remite a la cultura inmigratoria.

La sala 35 alberga el Arte Concreto Invención, ACI, uno de los movimientos argentinos de artes plásticas con repercusión internacional.

Hasta ese momento el arte tiene una potente referencia al socialismo y/o la justicia social, y, en el caso del nacionalismo gauchesco, a la representación de valores míticos.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial el ACI inaugura en la Argentina un arte despojado de simbolismo, de referencia a la historia o a los acontecimientos presentes.

Los fundadores del ACI son Tomás Maldonado (imagen 16), Lidy Prati, Alfredo Hlito, Raúl Lozza (imagen 17), Enio Iommi, Manuel Espinoza y Juan Melé. En 1944, Maldonado, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Lidy Prati y Carmelo Arden Quin editaron el primer y único número de la revista ilustrada *Arturo*. La aparición de *Arturo* fue el comienzo de un período revolucionario distinto en el arte argentino. La revista expresó la oposición compartida contra el arte representativo y simbólico. Sin embargo, de ella surgieron dos grupos artísticos: Madí, liderado por Arden Quin, Kosice y Rothfuss, y la Asociación Arte Concreto-Invención, liderada por Maldonado y Prati.

"Éramos la generación de la Segunda Guerra. El fascismo, la proliferación de dictaduras latinoamericanas, una oligarquía ciega y absurda y un arte almidonado, que tuvo algún mérito.

Nos escribían con lápiz sobre los cuadros: 'Concretos concretinos'. Pero nosotros intuimos que cerraba un mundo y empezaba otro. ¿Qué podíamos hacer a los veinte años? Imaginamos cosas fantásticas: un mundo sin guerra, sin racismo, con más justicia, y el arte como elemento de coagulación de esas ideas. Una utopía", dice Tomás Maldonado.[28]

ACI y su derivado, Madí, rechazan el romanticismo, el surrealismo y la representación en general. Pero también rechazan la abstracción que, como indica su nombre, implica "abstraer" de la realidad los elementos comunes que nuestra conciencia descubre (la geometría es la más sublime abstracción).

ACI y Madí[29] se autotitulan "arte concreto" porque pretenden que la forma surja de la pura conciencia, sin referencia alguna a la naturaleza; no hay abstracción. Y se llaman a sí mismos "invención" porque, como dice Jorge López Anaya: "Estos artistas no crean –la creación pertenece al dominio de lo romántico y lo poético–, inventan, como el ingeniero. La obra no es producto de un saber intuitivo, sino el fin de un proyecto, una invención".[30]

28 Judith Savloff, "Éramos jóvenes insoportables", *Perfil*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 2007.

29 Ambos compartían todas las convicciones; la división se debió a sutilezas que se borran en el tiempo. No sabemos el origen del nombre Madí, algunos dicen que son las sílabas iniciales de materialismo dialéctico.

30 Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997. A lo dicho por López Anaya, podríamos agregar que, mucho antes, los escolásticos decían que solo Dios crea, *ex nihilo*, y que nosotros solo transformamos la realidad.

Una importante influencia que se puede ver en la revista es la del artista holandés Theo van Doesburg, quien en "Bases of the Concrete Painting" (publicado en *Revue Art Concret*, París, mayo de 1930) describió el arte concreto afirmando que la obra debiera ser universal, absolutamente racional, sin referencia a la naturaleza ni a sentimiento alguno, sin otro significado que ella misma.[31]

A su vez los artistas Madí elaboraron su "Manifiesto Madí" en términos sustancialmente similares. Debido a su importancia, me permitiré citarlo *in extenso*:

> SE RECONOCERÁ POR ARTE MADÍ (Nemsorismo) la organización de elementos propios de cada arte en su continuo.
> En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación.

31 "El arte es universal. Una obra de arte debe ser totalmente concebida y moldeada por la mente antes de su ejecución. No recibirá nada de los datos formales de la naturaleza o de la sensualidad o el sentimentalismo. Queremos excluir el lirismo, el drama, el simbolismo, etc. La pintura debe estar completamente construida con elementos puramente plásticos, es decir, superficies y colores. Un elemento pictórico no tiene ningún significado más allá de «sí mismo»; como consecuencia, una pintura no tiene otro significado que no sea «sí mismo». La construcción de una pintura, así como la de sus elementos, debe ser simple y visualmente controlable. La técnica de pintura debe ser mecánica, es decir, exacta, antiimpresionista. Es obligatorio un esfuerzo hacia la claridad absoluta" (*Revue Art Concret*, París, mayo de 1930).

El *dibujo* madí es una disposición de puntos y líneas sobre una superficie.
La *pintura* madí: color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación.
La *escultura* mádica, tridimensionalidad, no color. Forma total y sólidos con ámbito, con movimientos de articulación, rotación, traslación, etcétera.
La *arquitectura* madista, ambiente y forma móviles, desplazables. La *música* madí, inscripción de sonidos en la sección áurea.
La *poesía* madista, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.
Teatro madí, escenografía móvil, diálogo inventado.
La *novela* y *cuento* madíes, personajes y acción sin lugar y tiempo localizados o en lugar y tiempo totalmente inventados.
La *danza* madí, cuerpo y movimientos circunscriptos a un ambiente medido, sin música.
En los países que alcanzaron la etapa culminante de su desarrollo industrial el viejo estado de cosas del realismo burgués desapareció casi totalmente; en ellos el naturalismo se bate en retirada y se defiende muy débilmente.
Es entonces cuando la abstracción, esencialmente expresiva, romántica, ocupa su lugar. En este orden están involucradas las escuelas de arte figurativo desde el cubismo hasta el surrealismo. Tales escuelas han respondido a necesidades ideológicas de la época y sus realizaciones son aportes inestimables a la solución de los problemas planteados a la cultura de nuestros

días. No obstante ello, su tiempo histórico debe darse por pasado. Por otro lado su insistencia en el tema "exterior" a sus cualidades propias es un retroceso al servicio del naturalismo contra el verdadero, espíritu constructivo que se extiende por todos los países y culturas, como es el caso del expresionismo, surrealismo, constructivismo, etc.

CON LO "CONCRETO" –que, en realidad, es un gajo más joven de ese espíritu abstraccionista– se inicia el gran período de Arte No Figurativo, donde el artista, sirviéndose del elemento y su respectivo continuo, crea la obra en toda su pureza, sin hibridaciones y objetos extraños a su esencia. Pero en "lo CONCRETO" hubo falta de universalidad y consecuencia de organización. Se cayó en hondas e insalvables contradicciones. Se conservó los grandes vicios y tabus [sic] del arte antiguo, como ser en la pintura, escultura, poesía, etcétera, respectivamente la superposición, marco rectangular, atematismo plástico; lo estático, la interferencia entre volumen y ámbito; proposiciones e imágenes gnoseológicas y traducibles gráficamente. La consecuencia de ello fue que el arte concreto no pudo oponerse seriamente, por intermedio de una teoría orgánica y práctica disciplinaria, a los movimientos intuicionistas, que, como el surrealismo, han ganado para sí todo el universo. De ahí el triunfo a pesar de todas las condiciones en contrario, de los impulsos instintivos contra la reflexión; de la intuición contra la conciencia; de la revelación del subconsciente contra el análisis frío, el estudio y la detención rigurosa del creador ante las leyes del objeto a construirse; del simbolismo, de lo hermético, de la magia, contra la realidad; de la metafísica contra la experiencia.

> En cuanto a la teoría y conocimiento del arte campea en ellos la descripción subjetiva, idealista, reaccionaria.
> Resumiendo: el arte antes de Madí: un historicismo escolástico, idealista. Una concepción irracional.
> Una técnica académica.
> Una composición unilateral, estática, falsa. Una obra carente de verdadera esencialidad. Una conciencia paralizada por sus contradicciones sin solución; impermeabilizada a la renovación permanente de la técnica y del estilo.
> Contra todo ello se alza Madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias.
> Sin descripciones fundamentales referentes a la totalidad de la organización, no es posible construir el objeto ni hacerlo penetrar en el orden constante de la creación. Es así como el concepto invención queda definido en el campo de la técnica, y el de creación como una esencia definida totalmente.
> Para el madismo, la invención es un "método" interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA.

Es notable cómo, si bien desde la concepción del arte, la tendencia encarnada por Berni y la representada por Arte Concreto Invención y Madí se oponen diametralmente, coinciden en dos asuntos centrales: el internacionalismo en el lenguaje del arte y

la oposición a la cultura gauchesca devenida ahora, en la década de 1940, en movimiento político.

Y también señalamos la distancia que existe con el arte mexicano y el brasileño, fuertemente influidos por culturas locales prehispánicas altamente desarrolladas. En el "desierto" prehispánico de los argentinos no existían culturas de similar desarrollo, ni, por tanto, esos lenguajes.

La iluminación de los años '60

Pop art, op art, Nueva Figuración

En la década de 1960, con Arturo Frondizi la Argentina ha salido del populismo; esa es la creencia general. Estamos frente a una época de crecimiento e inversión, autoabastecimiento petrolero, desarrollo de la industria automotriz, del polo petroquímico de Bahía Blanca, de la industria metalmecánica de Santa Fe, etcétera.

La Argentina vuelve a crecer con una política que toma distancia del gauchismo, del nacionalismo y del aislamiento. El arte sigue el curso internacionalista que nunca abandonó. El país cree que vuelve a la democracia y que la pesadilla de los golpes militares iniciada en 1930 ha terminado.

En Occidente es la época de "sexo, drogas y rock and roll", la liberación femenina, Mary Quant, la minifalda y los *hot pants*, los Beatles, la renovación de la cultura con el pop art y el op art. Es también la década de la conquista del espacio, iniciada por el Sputnik ruso y culminada con el alunizaje de la nave estadounidense Apolo XI en 1969.

Sin embargo, hay dos hitos de la década que deben marcarse con vehemencia. En 1962 aparece el primer satélite de comunicaciones, el Telstar, que permite la comunicación satelital en tiempo real. En 1969, al mismo tiempo que el alunizaje, la concepción y fundación de la red Arpanet configuran la red precursora de nuestra internet.

Al final de los años sesenta el mundo está preparado para la globalización, que llegaría con la caída de Muro de Berlín, veinte años más tarde.

En nuestro país hay un vivo entusiasmo por el despertar de la Argentina que asoma ilusionada a ese mundo. Nace el Instituto Di Tella en 1958, en coincidencia con la presidencia de Frondizi, y desarrolla una acción transformadora que se propaga a toda América Latina. Abarca inicialmente el teatro, la música y la pintura, y se abre después a casi todas las disciplinas del arte. El Di Tella es un faro de iluminación de la libertad y la democracia.

Pero esta ilusión democrática duraría poco y las fuerzas conservadoras de la cultura gauchesca pronto tomarían nuevamente el poder. En efecto, después del derrocamiento de Frondizi y de las democracias condicionadas de José María Guido y Arturo Illia, los militares tomarán de nuevo el poder en 1966. En 1970 cierra el Di Tella, asediado por el gobierno militar de Juan Carlos Onganía.

Quienes participaron en el Instituto fueron llamados "generación Di Tella" y, más allá de sus notorias, diferencias mantuvieron una actitud abierta de la cultura, lejana de la gauchesca nacionalista.[32]

32 Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

En las artes plásticas quedará representada la ilusión y la premonición: la ilusión, en el pop y en el op art. La premonición, de la vuelta de los golpes militares y la gauchesca, que lamentablemente se cumple, en la Nueva Figuración. Quizás un símbolo del fin de la ilusión de la época sea el estreno en 1971 del film *Argentino hasta la muerte*, con reivindicaciones caudillescas.

Pop art

El pop nace en la década de 1950 en Estados Unidos y el Reino Unido, quizá como reacción al "arte culto" representado en ese momento por el expresionismo abstracto. El movimiento expresó un desafío a las tradiciones de las bellas artes al incluir imágenes de la cultura popular y de masas, como la publicidad, las historietas y los objetos culturales mundanos. Uno de sus objetivos era usar imágenes de la cultura popular (en oposición a la elitista) enfatizando los elementos banales o *kitsch* de cualquier cultura, con mayor frecuencia a través del uso de la ironía.

En una visión más compleja, el pop art implica una advertencia sobre los cambios que vendrán, notoriamente por la transformación del mundo capitalista en una sociedad de consumo. En efecto, el desarrollo tecnológico incrementa tanto la producción que la sociedad no alcanza a consumirla. Para alcanzar otras capas sociales y seguir aumentando la producción es necesario abaratarla, y por ello el capital se embarca en el objetivo de democratizar el consumo para incrementarlo.[33]

33 La causa de esta intención no debe buscarse solamente en la ambición natural de crecimiento y ganancia, sino también en la necesidad de ge-

La sustitución de la *haute couture* por el *prêt-à-porter* es un ejemplo esclarecedor y simbólico: para que haya abundancia debe terminar la época de la exclusividad y nacer la época de la repetición. Para ello se desarrollarán dos instrumentos: la publicidad y el diseño, mediante los cuales se intentará –con éxito notable– que los consumidores sientan la obsolescencia de los objetos, más allá de su obsolescencia funcional real.

El paradigma de eficiencia del Ford T –menos precio y más duración– será sustituido mediante el diseño y la publicidad por la paradoja "más precio y menos duración". Pero la menor duración será por la obsolescencia estética, lograda mediante el sistemático cambio de los diseños, y no por la obsolescencia funcional.

Nacen como valores sociales la abundancia, lo bello, lo inmediato, lo sobrante, lo repetido. La televisión será preponderante para la transmisión del mensaje consumista de abundancia, belleza y felicidad.

Más allá de la intención explícita de los artistas, el pop tiene un sentido anticipatorio que nos permite ver cómo será el mundo a partir de los 50, el mundo de la sociedad de masas y de la cultura del consumo.

Por eso veremos las imágenes duplicadas o triplicadas y los objetos de consumo corriente, desde la sopa hasta los autos, formando parte de la escena artística. Pero también serán parte del

---

nerar más cantidad de trabajo, imprescindible para sustentar el crecimiento demográfico de la sociedad, que desde la Revolución Industrial se vuelve explosivo.

arte otros "objetos de consumo", como las actrices de cine con su proverbial belleza, o la moda que en la sociedad de consumo fluye vertiginosamente y cifra la distinción en la imitación, en lo mimético y no en la exclusividad.

De todos modos, en cuanto a nosotros concierne, el pop art tendrá una poderosa presencia, cifrada más en la moda del arte que en las circunstancias reales de nuestro país.

Sobre Delia Cancela y Pablo Mesejean **(imagen 18)**, dos exponentes emblemáticos de estas tendencias, María José Herrera dice:

"Delia Cancela y Pablo Mesejean formaron el primer dúo artístico de la plástica argentina. En 1965 presentaron *Love and life* (Galería Lirolay), una instalación con pinturas, ambientación, música y performance que continuaba las actividades que desarrollaron como escenógrafos y vestuaristas en los espectáculos teatrales del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella. El mundo del futuro y la tecnología como promesa de felicidad fueron parte de la temática pop de la muestra. Una estética camp de romanticismo caricaturesco introdujo la sensibilidad femenina y el hedonismo juvenil como forma de romper con los acartonamientos de la sociedad.

Modelo de Yves Saint Laurent y paisaje, de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, es una pintura ensamblada que homenajeó a los íconos de la cultura de masas de la época. El popular diseñador de alta costura Yves Saint Laurent, fue uno de los impulsores del *prêt-à-porter* (listo para usar), una verdadera revolución democrática en el mundo de la moda, totalmente a tono con el pop.

Para estos artistas el arte debía restablecer su vínculo con la vida cotidiana. En este sentido, mostraron los signos y valores compartidos por la emergente sociedad de consumo. Sus obras se inspiraron en las revistas femeninas y en la factura rápida, sumaria, de los cartelones cinematográficos de la entonces rutilante calle Lavalle del centro porteño, "la calle de los cines". Los modelos, las actrices y los cantantes pop recreados por el dúo eran los íconos de una cultura popular internacional de la que se sentían partícipes y que evidenciaba que lo estético –otrora patrimonio exclusivo del arte culto– sucedía también en la dinámica y creatividad de la moda, la publicidad y los medios de comunicación. La obra del dúo señaló en el medio artístico el nacimiento de la cultura de la imagen signada por el *lifestyle*.[34]

En 1968, Nicolás García Uriburu obtiene el Gran Premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas con *Las Tres Gracias* (imagen 19), obra que se aproxima a la estética pop. Según la mitología griega, las Tres Gracias (*Cárites* en griego) son diosas hijas de Zeus y Hera: Eufrosina (Alegría), Aglaé (Belleza) y Talía (Fertilidad).

García Uriburu rescata a las Tres Gracias de la mitología para representar los valores del pop. A primera vista parece raro; sin embargo, las Gracias implican la felicidad terrestre. En su territorio solo hay abundancia y no existe el lugar para la angustia. En efecto, en la mitología las Gracias presidían los banquetes, las danzas y todas las actividades y celebraciones placenteras, es decir, todo aquello que en el mundo pudiera haber de agradable, interesante, atractivo, como la abundancia pop. Pero, más

34 Ver https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7798/.

allá de estas consideraciones, es interesante destacar que, como en muchos casos en la mitología, los dioses encarnan también su propia contradicción. Y así las Tres Gracias, además de abundancia y felicidad, están relacionadas con los misterios eleusinos y con el Hades, el inframundo de los griegos.

Quizá las Tres Gracias de García Uriburu, como toda la estética pop, en su felicidad desbordante encierran un mensaje de advertencia frente al materialismo irracional que sobreviene como único valor de la sociedad.

Según el crítico francés Pierre Restany, la obra representa la estética "ye ye", la extrema sensualidad de las cantantes pop francesas de la década de 1960, al de estilo de Françoise Hardy o Jane Birkin.

Op art y arte cinético

Hemos hecho referencia a tres hechos fundamentales: el descubrimiento del espacio, la revolución de la comunicación mediante el satélite de comunicaciones Telstar y la fundación de Arpanet, la precursora de internet. Se trata, quizá, de fundamentos centrales del mundo que vendrá: exploración del espacio, comunicación, globalización, misteriosas noches pobladas de reflejos y de luces, pantallas de datos lejanos en las cuales transcurre cada vez más nuestra existencia.

Un mundo de luz, color y noche, que resplandece y se apaga, que varía. Un mundo que, dejando de lado la imagen fija que tranquiliza y que nos hace creer que se corresponde con un mundo inmóvil, afirma el movimiento sin temor e intenta representar lo inasible.

En este contexto es donde aparece en el op art, que comienza con ilusiones ópticas y que se desarrollará hacia el cinetismo, en el cual el misterio y la incertidumbre de la imagen se acentúan todavía más, hasta el límite de la perplejidad.

Es un universo que demuestra la falsedad de nuestras imágenes, el encantamiento con una realidad "virtual" que todavía no se llama así, y que se obtiene décadas antes de los desarrollos electrónicos, con máquinas rudimentarias con luces y motores eléctricos concebidos en los tiempos de Thomas Alva Edison.

En el contexto internacional, el arte cinético tomó impulso con la exposición *Le Mouvement* (1955), propuesta por Victor Vasarely a la galería Denise René de París. Artistas de distintas nacionalidades que experimentaban con obras transformables, el movimiento real y virtual y la luz marcaban el inicio de esta tendencia de proyección internacional en la que, inmediatamente después, se destacaron argentinos residentes en París, con Julio Le Parc **(imágenes 20.1 y 20.2)** a la vanguardia. En la Argentina la tradición geométrica del Arte Concreto y Madí había cimentado la vía de experimentación con la luz y el movimiento.

El arte óptico/cinético en la Argentina tuvo tres etapas: la primera, también parte de la historia del museo, es el impacto que sobre el ambiente artístico local tuvo la exposición de Victor Vasarely de 1958 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue durante la prolífica y moderna gestión de Jorge Romero Brest cuando los artistas de Buenos Aires conocieron esa geometría diferente de Vasarely y su metodología serial.

Artistas como Julio Le Parc, Horacio García Rossi **(imagen 21)**, Rogelio Polesello, Luis Tomasello, Jorge E. Lezama, Hugo de

Marziani, Jorge Luna Ercilla y Juan Carlos Romero, con sus dibujos de vibrantes oposiciones de blancos y negros, forman un núcleo de obras que da cuenta de la extensa influencia de Vasarely.

La segunda instancia, caracterizada por las exploraciones ópticocinéticas, tiene su anclaje en la creación del Groupe de Recherche d'Art Visuel, el GRAV (París, 1961), la consagración del arte cinético y su aporte argentino con la presencia de Julio Le Parc y Horacio García Rossi –ambos fundadores del grupo– y la histórica presentación, en 1964, de la exposición *La inestabilidad*, en el pabellón del Museo Nacional de Bellas Artes. Las ideas del grupo acerca de la imagen contemporánea signada por la tecnología, la participación del espectador, la creación de los múltiples –obras seriadas de precios accesibles–, la introducción de las máquinas y el rol del artista en la sociedad están presentes en obras y documentación audiovisual de la época.

El cinetismo en la Argentina de los años sesenta, y su expansión y legitimación como tendencia en exposiciones, premios y salones, es la tercera instancia que reúne obras de artistas ópticos y cinéticos como Miguel Ángel Vidal y Eduardo Mac Entyre, creadores del Grupo de Arte Generativo (1960), Carlos Silva, Ary Brizzi, Luis Tomasello, Manuel Espinosa, Gyula Kosice y el hidrocinetismo, Rogelio Polesello, Eduardo Rodríguez, Davite, Hugo Demarco, Armando Durante, Fioravanti Bangardini, Jacques Bedel, Perla Benveniste, Jorge Gamarra, Eduardo Giusiano y Jorge Schneider, entre otros, y de Gregorio Vardánega, Antonio Asís, Martha Boto, radicados en París desde mediados de los años cincuenta.[35]

35 MNBA, página sobre la muestra *Real/Virtual* (*https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/realvirtual/*).

El arte óptico/cinético se inscribe como una nueva y reiterada expresión de la verdadera cultura de origen inmigrante de nuestro país. Muchos de sus artistas emigraron voluntariamente a Francia por motivos profesionales.

Sobre mediados de la década de 1960 una nueva crisis de autoritarismo populista militar asolaría a la Argentina y volvería a instalar el mito gauchesco nacionalista como "cultura nacional".

La desaparición del Di Tella marca quizás el regreso de la cultura nacionalista y gauchesca a la política argentina.

Nueva Figuración

La Nueva Figuración, el tercer movimiento de los años sesenta, nace en 1961 con una muestra en la galería Peuser y finaliza aproximadamente en 1965, cuando el grupo llegaba a su culminación. Constituyó una tendencia muy fuerte en nuestro país y correspondió a una vuelta a la figuración desde la abstracción de posguerra y después de muchas aventuras, como el "arte destructivo" de Kenneth Kemble, los happenings, entre otras expresiones.

Pero el movimiento fue internacional y tuvo repercusión en México, Venezuela, Bélgica y el Reino Unido. Su representante más conocido es Roger Bacon.

La Nueva Figuración recurre al expresionismo en la representación, y también al informalismo en el chorreado ocasional de la pintura. Sin embargo, es un movimiento con fuerte identidad, que relaciona lo caótico del mundo exterior y nuestra conciencia, y que a veces se representa con objetos imaginarios, aunque derivados de la realidad.

Combatir la antinomia entre figuración y abstracción fue una de las apuestas del grupo, así como provechar la libertad matérica legada por el informalismo para experimentar con un lenguaje innovador. Como otras tendencias contemporáneas, la Nueva Figuración tuvo la influencia de la filosofía existencialista, de la problemática de la crisis del ser que planteara Jean-Paul Sartre. El hombre y su ser en el mundo luego de los traumas de la guerra fueron preocupación del grupo.

Motivos de la historia del arte como crucifixiones, martirios o lecciones de anatomía fueron utilizados como estrategias retóricas para hablar de la realidad, en ocasiones evadiendo la censura, o simplemente para dar un carácter humanista, universal, a su denuncia.

Figuras fantasmales con sus vísceras expuestas, la representación neofigurativa fue deudora del informalismo en su superación de las "realidades que ve, piensa, siente o fabula para descubrir el ser que por la obra existe".[36]

La Nueva Figuración se inscribe en los movimientos de esperanza de los años sesenta, durante los cuales se supone una Argentina que vuelve a Occidente después del aislamiento.

En este sentido, la obra de Jorge de la Vega *Intimidades de un tímido* (imagen 22) remite a lo caótico, punto central de la Nueva Figuración de la Argentina. Forma parte del *Bestiario* de De la Vega, que refiere a nuestras indomables bestias interiores, a nuestro

36 María José Herrera, texto del catálogo online del MNBA (https://www.luisfelipenoe.com/admin/uploads/pdfs/2010-herrera-mariajose-nueva-figuracion-en-el-mnba-1.pdf).

inconsciente, cuyo deseo propio de naturaleza animal es nuestra verdadera realidad, sin que la razón pueda contenerlo.

El caos no está afuera, en el mundo, de cuya existencia ni siquiera tenemos constancia; está en nosotros, que creemos –erróneamente– que con el intelecto podemos contener al deseo.

Luis Felipe Noé, más allá de sus convicciones políticas específicas, tiene una visión más social que sus compañeros. En *Introducción a la esperanza* (imagen 23) consigna los verdaderos deseos de la Argentina, más allá de la pretensión occidentalista de la década de 1960.

La Argentina sigue siendo un caos de fuerzas poderosas y disidentes, sin vínculo común; un caos político que se encamina invariablemente hacia la división y la lucha sin cuartel.

La pintura social de Noé tiene también un sentido predictivo, pues vaticina la dictadura o la anarquía, sus dos únicas posibilidades de resolución. Pero, en términos pictóricos, podemos afirmar que, así como De la Vega sitúa el caos en la conciencia, Noé lo ubica en nuestra sociedad.

En cambio, el caos en Macció (imagen 24) está representado por el abandono explícito de la perspectiva natural, el uso del chorreado, la distribución de partes del cuerpo humano sueltas en el cuadro. El mismo artista declaró en alguna ocasión que un "intento por desarticular el espacio pictórico, oponiendo plano contra volumen, perspectiva contra espacio indeterminado, o haciendo participar dos temas en el mismo cuadro".

Otro recurso frecuente tanto en Macció como en el grupo es la confluencia en sus obras de elementos heterogéneos, con una aparente carencia de unidad y sentido, ya que, aunque sean disímiles, se orientan a la problemática humana, a la condición

existencial que busca ser reflejada en esa misma confusión y discordancia, otorgando con ello una gran riqueza expresiva.

Es constante la presencia de rostros, de seres ambulantes en la obra que evocan la locura y la alienación.

Adán y Eva N° 2 de Ernesto Deira (imagen 25), presenta una mezcla de óleo y esmaltes sintéticos. En el gran formato de la tela, la pintura es el resultado de una acción corporal en la que el azar de los chorreados permite lograr distintas calidades expresivas. Adán y Eva están representados como configuraciones de líneas y manchas que se oponen, dando origen a figuras apenas discernibles en la maraña de gestos. Aluden al origen y al principio de dualidad, opuesto y complementario, que rige a la naturaleza. Adán y Eva son una metáfora del destino errante del hombre, tema caro a la literatura existencialista. La primera pareja debió asumir su propio destino, la condena por el pecado, el destierro, una metáfora de la condición humana.

La obra plantea la existencia de formas puramente plásticas surgidas en el proceso, donde el ojo intentó despojarse de todo lo que conoce (perspectiva, composición) para rehacer una situación perceptual anterior, originaria, ageométrica. Esbozos de esqueletos, cráneos u ojos: Deira representó el cuerpo por medio de fragmentos y, muchas veces, haciendo visible el interior.

Desde los horrores del Holocausto que el grupo Nueva Figuración pintara para su primera exposición conjunta a las figuras desgarradas, de ojos ocluidos y sentidos vedados de los años setenta, los artistas estuvieron siempre cerca de la historia representando los efectos de la violencia irracional entre los hombres.

Nuevamente rescatamos el sentido predictivo de la Nueva Figuración argentina, una visión del caos interior, pero también

del sistemático quiebre de valores democráticos y republicanos que viviríamos desde fines de la década de 1970.

Los años setenta: arte y violencia

El tiempo de esperanza de los años sesenta comenzó a declinar conforme terminaba la década. El gobierno militar iniciado por Onganía en 1966 se extendió hasta 1973, año del retorno del peronismo al poder.

Después de la muerte de Perón en 1974, asume su mujer, "Isabel", a la sazón vicepresidenta, cuyo gobierno dura hasta 1976, en que los militares vuelven al poder, esta vez con el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", que finaliza en 1983 con la vuelta a la democracia y la presidencia de Raúl Alfonsín.

Todo el período resulta difícil de calificar y describir, más aún en la breve extensión que nos hemos propuesto. Sin embargo, destacaremos algunas de las características predominantes. Tanto los gobiernos militares como el gobierno peronista fueron de un enorme conservadurismo, encerrados en las fronteras, con economía dirigida y poco lugar para la iniciativa privada. En plena Guerra Fría mantuvieron la neutralidad criticada con vehemencia en Occidente desde la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, hubo fuertes restricciones a la libertad personal y a la cultura.

Pero lo más característico de la década de 1970 es el terrorismo civil de distintas facciones –Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) entre las principales– y el terrorismo de Estado tanto de fuerzas militares y de seguridad, como de organizaciones civiles paragubernamentales como la Triple A, creada por el gobierno democrático surgido en 1973.

Mirada retrospectivamente, la violencia ha dirimido ideas, territorios, poder; ha sido, casi siempre, la primera opción de los grupos en pugna y un factor determinante de las cuestiones económicas, políticas y sociales de la Argentina. No obstante, su existencia fue negada por la sociedad durante largos períodos de nuestra historia y, del mismo modo, muchas veces estuvo ausente de las expresiones artísticas. Pero al promediar la segunda mitad del siglo XX la violencia afloraría en el arte con la potencia de un caudal contenido y, desde entonces, pasó a ser una temática de primer orden. La violencia centrada en la muerte y la desaparición del otro es un ciclo que se cierra con el arribo a la democracia. A partir de entonces, y a pesar de las tremendas dificultades debidas mayormente a la reaparición de la violencia con distintas máscaras en el ámbito privado, se abre un camino al diálogo y la negociación. Es una época singular que se manifiesta en el arte argentino.

Consideraremos algunas obras de esos años, como *Los amordazamientos* de Alberto Heredia (imagen 26), que si bien formalmente remite al *arte povera* en auge entonces, su contenido, en cambio, no refiere a la protesta contra una pobreza abstracta que se pretende poner en evidencia, sino a un sufrimiento específico de la libertad.

En este caso, el concepto de desecho se encuentra estrechamente vinculado con el de violencia, al mostrar el modo en que los cuerpos fragmentados pueden ser vistos como rastros o huellas de la destrucción.

Heredia expresa la violencia y crueldad ejercidas durante el período que abarca el terrorismo de Estado durante el gobierno

de Isabel Perón, democráticamente elegido. Las bocas abiertas con las mandíbulas desencajadas, realizadas con prótesis dentales y otros materiales de desecho, están montadas sobre pedestales y firmemente amordazadas con tiras de trapo. La visión escalofriante de la tortura se reitera una y otra vez en las lenguas mutiladas y sangrantes. Allí mismo hay un sexo femenino dentado y un par de cajas.

Hay críticos de la época que hablan del "delirio" de la fragmentación de la obra de Heredia y su "obsesión por el fetiche". De este modo inscriben su arte en el surrealismo, cuando lo suyo no fue "el desgarramiento del ser" ni un imaginario portentoso sino, por el contrario, un realismo sin concesiones. Con su capacidad expresiva, Heredia dejó constancia del grado de desesperación que sobrevolaba a la Argentina, y que él fue capaz de transmitir.

En diciembre de 1974, el mismo año de esta obra, el artista recibió una carta de la Triple A donde se le comunicaba su condena a muerte si no abandonaba "nuestra bendita patria" antes del 12 de enero de 1975 "del año del Señor". Lo acusaban de ser un "activista comunista de la elite artística de la Internacional de París", "un ateo criminal" y un "vicioso homosexual y drogadicto". Como tantos argentinos a lo largo de nuestra historia, Heredia debió exiliarse en Uruguay durante un tiempo.

En mayo de 1973 Juan Carlos Distéfano aplicaba las últimas capas de pintura epoxi en *El mudo* (imagen 27), una obra que con el tiempo se entendería como clave en su trayectoria artística. Se cerraba un proceso que había comenzado en 1972 cuando realizó los primeros bocetos de la obra.

Distéfano, impactado por las primeras denuncias de tortura y desaparición que comenzaron a circular en el país, se dedicó a la búsqueda de imágenes elocuentes en las que plasmar el *pathos* de la violencia. En esta línea de inquietudes, *El mudo* se sitúa como testimonio categórico de la realidad social que lo vio surgir.

Si bien el cuerpo humano y los diversos conflictos del hombre signan toda la producción plástica de Distéfano, a partir de los años setenta su obra dio un giro tanto expresivo como formal. Los volúmenes, uno de los principales intereses del artista, con los que experimentaba en sus pinturas, se independizaron del plano, lo que trajo como consecuencia el desplazamiento de sus inquietudes desde lo pictórico hacia la escultura. Cuerpos violentados y torturados, imposibilitados de moverse, de decir, de vivir, serían de allí en más el tema central de su poética.

A través de una posición anatómica imposible, en *El mudo* una figura humana de tamaño apenas mayor que el natural se presenta en una situación de inmovilidad absoluta. La escena hace referencia directa a un método de tortura conocido como "submarino". Se trata de una obra cargada de referencias violentas cuyo resultado visual no está exento de belleza.

La experimentación con el material es otro de los ejes sobre los que Distéfano indaga continuamente. Desde la década de 1970, el uso del poliéster resultó fundamental para su trabajo por el modo novedoso en que logró incorporar el color y por el alto grado de expresividad alcanzada en el tratamiento de las formas, por ejemplo en la alternancia de volúmenes positivos y negativos que se dan en esta pieza.

La potencia expresiva de *El mudo* reside en la manera en que el artista logró sintetizar y vincular aspectos formales y narrativos conjugando en una misma obra su postura ética y estética.

"Tuve la sensación de que Gómez será uno de los muy pocos artistas que dejará vivo y elocuente testimonio de esta era de muerte que nos tocó vivir", escribió Luis Felipe Noé al principio de la década de 1980.[37]

La realidad es que la "era de muerte" atravesará el arte argentino. Norberto Gómez emigra de la geometría a esta representación orgánica y abstracta a la vez. Con la resina y las formas que remedan algo orgánico que no reconocemos, consigue que percibamos la ruptura de los cuerpos, el sufrimiento vinculado a la tortura y a la barbarie (imagen 28).

Hay un proceso de destrucción en desarrollo y el dolor vivamente representado no puede atribuirse a una persona, sencillamente porque no está. La barbarie se ha llevado todo atisbo o resto de humanidad.

El arte de la década de 1980

Los años ochenta son una de las décadas más importantes de la Argentina contemporánea.[38] Se sucedieron en diez años la gue-

37 Ver https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9341/.

38 Es curioso que también en el siglo XIX los años ochenta sean tan importantes, dando lugar a la generación que construyó la única experiencia exitosa de la Argentina moderna: la puesta en marcha del plan Alberdi-Sarmiento, el de una Argentina agroexportadora.

rra de Malvinas, el fin de la última dictadura cívico-militar, el retorno a la democracia y el estruendoso fracaso de la economía argentina con su primera hiperinflación.

Recordemos los acontecimientos en rápida sucesión. El regreso de la Argentina a la democracia no parece el resultado de una lucha de la sociedad. En efecto, el Proceso de Reorganización Nacional agonizaba por la fuerte crisis económica. La realidad es que los militares no habían podido –o querido– introducir reformas en una estructura económica proteccionista, adversa al comercio, con altísimo gasto público financiado con endeudamiento.

Con conciencia o sin ella, los militares generaron la guerra con Gran Bretaña para causar –con éxito– un sentimiento nacionalista que distrajera a los ciudadanos de los graves problemas que los aquejaban, confiando en que no habría lucha armada y en que de ese modo se podrían recuperar las islas y satisfacer el irredentismo de la sociedad. En la desviada hipótesis de los militares, esto determinaría a su vez el nacimiento de una nueva oportunidad para el Proceso y la posibilidad de una continuidad. En cambio, la flagrante derrota de la Argentina determinó la aceleración de la caída de la dictadura y el regreso de la democracia.

La democracia vuelve a una Argentina con gravísimos problemas económicos, que el gobierno democrático tampoco supo superar, convencido como estaba de las mismas ideas económicas que asolaban al país desde la década de 1930: dirigismo, control de precios y salarios, proteccionismo, altísimo gasto fiscal, inflación. El cierre de la década se produce con la hiperinflación

de 1989, que expulsa a Raúl Alfonsín y precipita el ingreso de Carlos Menem, electo presidente poco antes.

Durante esta década, la Argentina sigue unida a Occidente, pese al sistemático aislamiento económico que predomina en su historia durante el siglo XX. Es el momento de la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, los Nuevos Salvajes, una vuelta a la pintura que se caracteriza por el alejamiento del arte conceptual y el informalismo, y por la reaparición de la figura humana.

Es también un momento de conflicto profundo en el mundo: la Guerra Fría está llegando a su fin y su violencia escala, como sucede al final de todas las guerras.

En la Argentina se vive un ambiente confuso, caracterizado por la caída del régimen militar, la esperanza en la restauración democrática, la derrota de Malvinas, la crisis económica y el duelo por los caídos durante el terrorismo civil y de Estado.

Pero el arte en la Argentina de la década se caracterizará por una intensa coincidencia con el lenguaje de Occidente: sustancialmente, la vuelta a la pintura, que expresará tanto contenidos de nuestro acontecer como contenidos propios del Occidente al que pertenecemos.

Achille Bonito Oliva, un visitante frecuente de Buenos Aires, publicó en 1982 su texto *La transvanguardia*, con prólogo del crítico argentino Jorge Romero Brest. A partir de estos lenguajes de retorno a la pintura, el contenido varió desde la reflexión sobre la dictadura militar a las tendencias internacionales o a cuestiones metafísicas. Ana Eckell, Fernando Fazzolari, Duilio Pierre, Alfredo Prior, Martín Reyna, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Diana Aisenberg, Guillermo Conte, Rafael Bueno, Marcia Schvartz, entre

otros, participaron de grupos y muestras emblemáticas que incluyeron la de la Nueva Imagen, que viajó a la Bienal de San Pablo.

Más allá de los variados contenidos, las artes visuales se mantuvieron ajenas a la tendencia nacionalista, para esta época ausente en la cultura. Sin embargo, el nacionalismo ya había dejado su profunda huella en la política, en las instituciones y en el aislamiento argentino de Occidente.

La obra de Kuitca se inscribe plenamente en los años ochenta (imagen 29). El tema que intenta es la discriminación occidental del judaísmo, la homosexualidad y el comunismo. El título de la obra que analizaremos, *La consagración de la primavera*, no está referido a la obra homónima de Igor Stravinsky sino a la novela de Alejo Carpentier, que exalta la conquista de la libertad y la igualdad en la Revolución Cubana. Así, Kuitca alude a la reconquista de la libertad que implica la caída del régimen militar en la Argentina.

Sin embargo, los contenidos de la obra remiten a cuestiones mucho más densas, lejanas de lo circunstancial. Está presente el gólem, que en el poema de Borges le sirve para preguntarse si el hombre no es un gólem, un error de Dios.[39] Este error de Dios, el hombre, es la pregunta de la obra: está a la izquierda del cuadro vestido de rabino, con un tamaño mayor que todos los demás personajes, que también son gólem, errores de Dios.

39 "En la hora de angustia y de luz vaga,/ en su Gólem los ojos detenía./ ¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios, al mirar a su rabino en Praga?" (Jorge Luis Borges, "El gólem", en *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964).

El gólem es el verdadero protagonista de la obra, que se desarrolla en un teatro o en una cárcel, siendo que el mundo (*mundus*, cosmos) es el teatro de Dios, el universo de límites que expulsa al caos en la creación. En el teatro hay un autor, un director, Dios, que no aparece en la escena. Una escena de la que no podemos salir, porque el telón es de barras de hierro, como una cárcel o como la cárcel de "Insomnio" de Borges.[40]

Dijimos que la obra de Kuitca no se refiere a Stravinsky. Pero a la derecha del cuadro una orquesta está en plena ejecución de una música que no oímos (¿*La consagración de la primavera*?).

La obra, típica de la década de 1980, con intensa referencia al neoexpresionismo alemán, abarca la realidad del momento y también referencias universales de Occidente.

Pablo Suárez fue ayudante de Antonio Berni, lo cual se advierte en la temática social que lo ocupa, aunque Suárez no tiene la impronta de pobreza de Berni, sino que su referencia se amplía a la gente común. Tiene en común con su maestro un sentido caricaturesco de los personajes, que ambos comparten con Florencio Molina Campos y otros.

Al principio de los años ochenta Suárez vivió en el barrio porteño de Mataderos, donde se contagió de la atmósfera de los personajes de ese lugar de clase media de pocos recursos.

40 "De fierro/ de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la noche/ para que no la revienten y la desfonden/ las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto" (Jorge Luis Borges, "Insomnio", en *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011).

La terraza (imagen 30) sugiere varias miradas: la primera, la voluptuosidad de la mujer, que de algún modo señala una liberación de las costumbres, aunque la escena es en un lugar muy privado e inaccesible: la terraza de un edificio.

Esa situación también sugiere que ese es el modo en que podemos aproximarnos al cielo: una terraza, un modo prosaico lejano del espíritu, quizá porque Suárez quiere representar la cultura vulgar del hombre común. Hay en las obras de esta época una caricaturización destinada a exaltar la vulgaridad.

Pero señalamos que la obra fue realizada casi simultáneamente con el regreso de la democracia. Y más allá de que Suárez, igual que muchos artistas, se opone a cualquier interpretación de sus obras que vaya más allá de lo que en ellas se describe, hay conclusiones que resultan inevitables, que están más allá de las intenciones explícitas del artista.

En los años ochenta Suárez abandona la etapa realista de la década anterior y se sumerge en la caricaturización grotesca de la gente común. Más allá de sus intenciones, también está representada la "vulgaridad" de nuestra democracia. Una democracia que no fue fruto del deseo de esa clase media que Suárez representa, sino la única salida posible ante el fracaso del régimen militar en una guerra absurda.

Y también una clase media empobrecida cultural y económicamente después de los reiterados fracasos económicos y que a partir de la década de 1950 ya no representa los ideales de los años veinte, ya no es la protagonista de aquel "gran país", sino de una sociedad que se defiende.

Marcia Schvartz nos muestra, como los demás artistas de los años ochenta, el lenguaje de la Nueva Objetividad alemana,

heredera de Egon Schiele y de Lucian Freud, que se evidencia en la deformación expresiva y en el uso del color como énfasis expresivo.

Dentro de ese lenguaje está volcada una tradición que viene desde Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Carlos Gorriarena y Carlos Alonso, contemporánea de Pablo Suárez: la idea de mostrar a los sujetos de la sociedad en su expresión más cotidiana, si se quiere vulgar.

Schvartz sostuvo: "Mi pintura con modelo es una pintura de pincelada sobre pincelada. Trato de transmitir en el cuadro la vibración que provoca en mí el modelo; como si fuese automáticamente mi mano la que reconstruye lo que el ojo ve, es un estado en donde casi no pienso".[41] Esa vibración se percibe en la radicalidad de los colores del retrato de Marrone **(imagen 31)**.

Nuevamente aparece la realidad local representada mediante un lenguaje inmigrante que representa nuestro modo de comunicarnos, lejano de héroes míticos de dudosa estirpe gauchesca, ahora vulgarizados y decadentes, como la Argentina misma.

Final

¿Es el arte una representación de la realidad? Sin dudas. Aun la abstracción más remota no es más que eso; porque "abstracción" significa extraer algo de lo concreto, eventualmente su esencia. Y

41 Citada por Viviana Usubiaga (https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9401/).

ese es el intento del arte, transportar lo que es a nuestra conciencia.

¿Es el arte una ilusión? También. Es el único medio que tenemos de expresar el misterio, nuestro temor y nuestro asombro reverencial frente a lo desconocido.

Hemos recorrido la colección de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, un recorrido breve que ha omitido valiosísimas obras y que se ha centrado en la expresión identitaria de la colección.

Por eso hemos visto cómo, pese al embate de ingeniería cultural nacionalista iniciado en los años veinte, el arte de los argentinos ha resistido y ha mantenido el lenguaje de los inmigrantes, el lenguaje internacional de la Ilustración.

Sin embargo, el lenguaje de las artes plásticas no alcanza para resolver la patente contradicción de la cultura argentina, que vacila entre una mitología nacionalista y la realidad inmigratoria, y que todavía se refleja en nuestra política aún sin definición y en nuestra economía puramente extractiva.

Quizás en esa resistencia, quizás en ese lenguaje de inmigrantes con que se expresa mayoritariamente la colección del Museo, sea donde reside la esperanza, la ilusión de ser.

Imagen 1. Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. *Soldado de la guardia de Rosas*, 1842. Óleo sobre cuero. 156 x 133,5 cm. Colección particular.

Imagen 2. Colección Guerrico, vista de sala. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 3. Jules Joseph Lefebvre. *Diane surprise (Diana sorprendida)*, *1879*. Óleo sobre tela. *279* x *371,5* cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 4. Ángel Della Valle. *La vuelta del malón*, 1892. Óleo sobre tela. 186,5 x 292 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 5. Ernesto de la Cárcova. *Sin pan y sin trabajo*, 1894. Óleo sobre tela. 125,5 x 216 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 6. Xul Solar, *Proa*, 1925. Acuarela y gouache sobre papel. 50 x 33 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Derechos reservados Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

Imagen 7. Cesáreo Bernaldo de Quirós. *Don Juan Sandoval (El patrón), serie Los gauchos*, 1923. Óleo sobre tela. 210 x 148 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 8. Cesáreo Bernaldo de Quirós. *El carnicero, serie Los gauchos*, 1924. Óleo sobre tela. 146 x 120 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 9. Horacio Coppola. *Buenos Aires nocturno*, 1936. Fotografía sobre papel. 29 x 38 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Horacio Coppola.

Imagen 10. Alejandro Kuropatwa. *Autorretrato*, s/f. Copia glicée. 60 x 45 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Alejandro Kuropatwa.

Imagen 11. Marcos López. *Señora de la 9 de Julio*, 1996. Fotografía sobre papel. 30 x 40 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Marcos López.

Imagen 12. Antonio Berni. *El obrero herido*, 1949. Óleo sobre tela. 200 x 150 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 13. Antonio Berni. *El obrero encadenado (San Sebastián)*. Óleo sobre tela. 245 x 145 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 14. Andrea Mantegna. *San Sebastián*, ca. 1457-1459. Óleo sobre madera. 68 x 30 cm. Museo de Historia del Arte, Viena (Gemäldegalerie). © KHM-Museumsverband.

Imagen 15. Arte Concreto y Abstracción 1945-1970, vista de sala. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

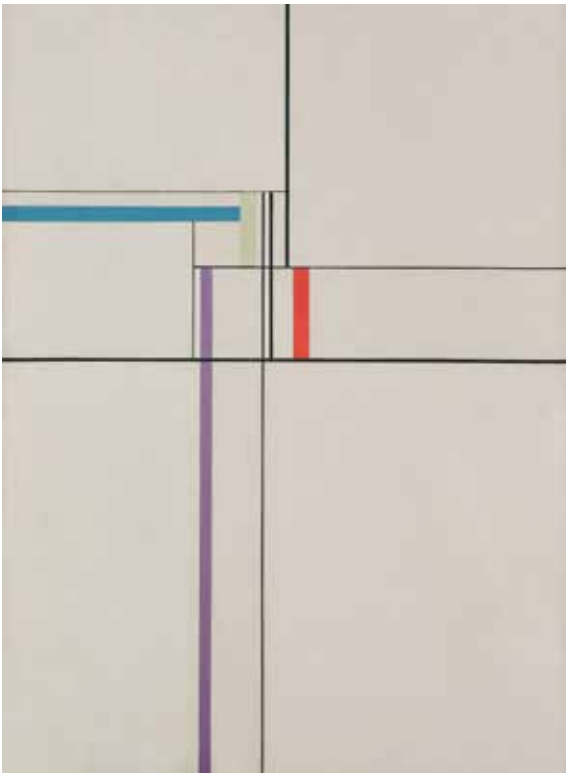

Imagen 16. Tomás Maldonado. *Composición*, 1950. Óleo sobre tela. 100 x 73 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Tomás Maldonado.

Imagen 17. Raúl Lozza. *Pintura N° 153*, 1948. Óleo pulido sobre hardboard. 104,5 x 114 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Raúl Lozza.

Imagen 18. Delia Cancela y Pablo Mesejean. *Modelo de Yves Saint Laurent y paisaje, 1966*. Esmalte sobre tela y madera (ensamblado). 90 x 100 cm. - 81 x 165 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Delia Cancela.

Imagen 19. Nicolás García Uriburu. *Las tres gracias*, 1967. Óleo y acrílico sobre tela. 200 x 180 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Fundación Nicolás García Uriburu.

Imagen 20 (1). Julio Le Parc. *Inestabilidad. Proposición arquitectural*, 1963-1964. Instalación lumínica. Madera, Aluminio, materiales varios. 300 x 249 x 57,5 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Julio Le Parc.

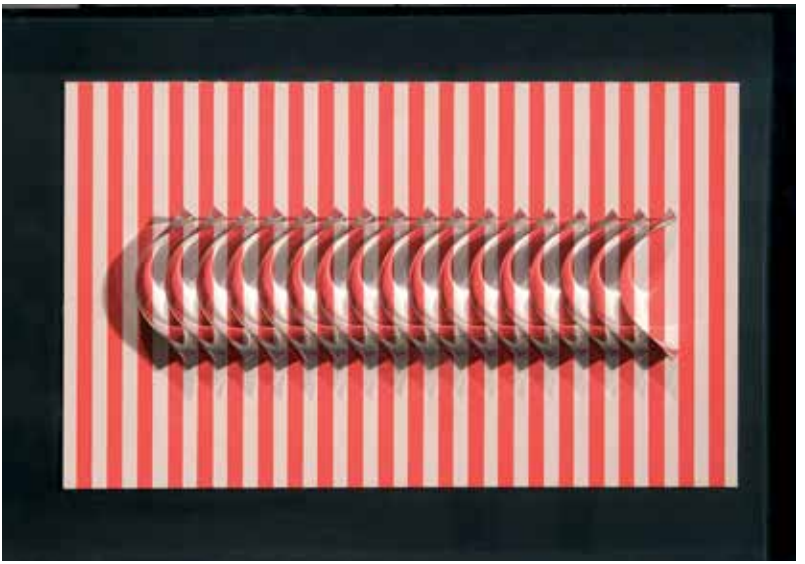

Imagen 20 (2). Julio Le Parc. *Ejemplar N° 1 (caja múltiple)*, 1970. Estructura cinética. 30 x 44 x 3,8 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Julio Le Parc.

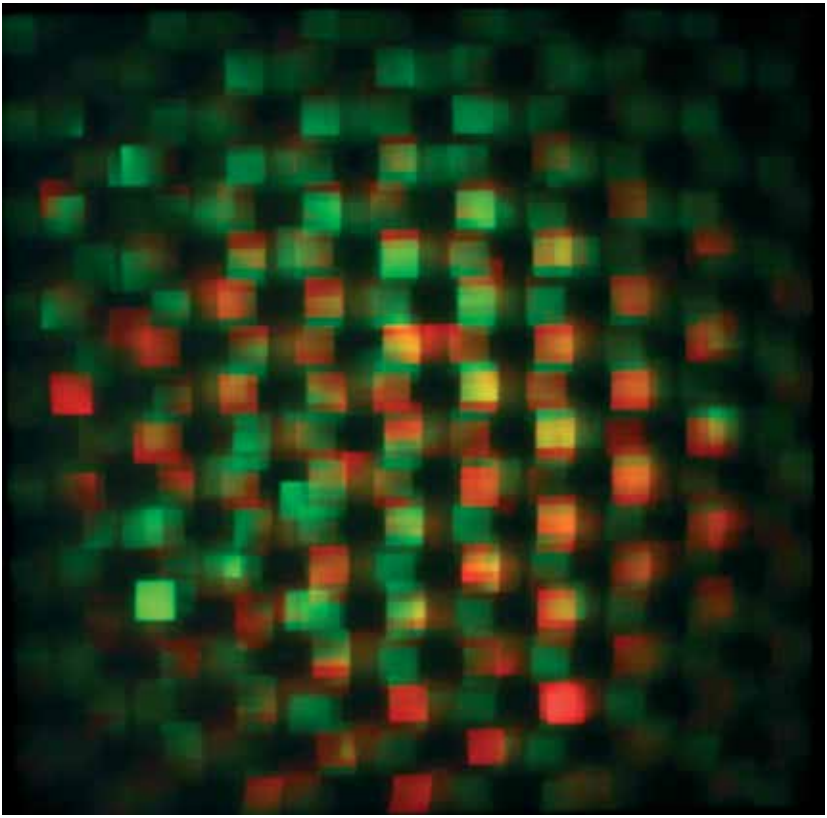

Imagen 21. Horacio García Rossi. *Boîte Lumineuse* D, 1964-1967. Acrílico, madera, lámparas, celuloide, papel, motor. 180 x 180 x 73 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 22. Jorge de la Vega. *Intimidades de un tímido*, 1963. Óleo, telas encoladas y pedrería. 260 x 195 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Herederos Jorge de la Vega.

Imagen 23. Luis Felipe Noé. *Introducción a la esperanza*, 1963. Óleo sobre tela. 201 x 214 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Luis Felipe Noé.

Imagen 24. Rómulo Macció. *Hambre*, 1961. Óleo sobre tela. 200 x 250 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Rómulo Macció.

Imagen 25. Ernesto Deira. *Adán y Eva* N° 2, 1963. Óleo y esmalte sintético sobre tela. 195 x 260 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Ernesto Deira.

Imagen 26. Alberto Heredia. *Los amordazamientos*, 1972-1974. Instalación, conjunto. Medidas variables, altura máxima 55 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 27. Juan Carlos Distéfano. *El mudo*, 1973. Modelado y vaciado. 75 x 80 x 102 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Juan Carlos Distéfano.

Imagen 28. Norberto Gómez. *Sin título*, *1978-1979*. Técnica mixta, resina epóxi. 90 x 64 x 46 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Norberto Gómez.

Imagen 29. Guillermo Kuitca. *La consagración de la primavera*, 1983. Acrílico sobre tela. 130 x 270 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Guillermo Kuitca.

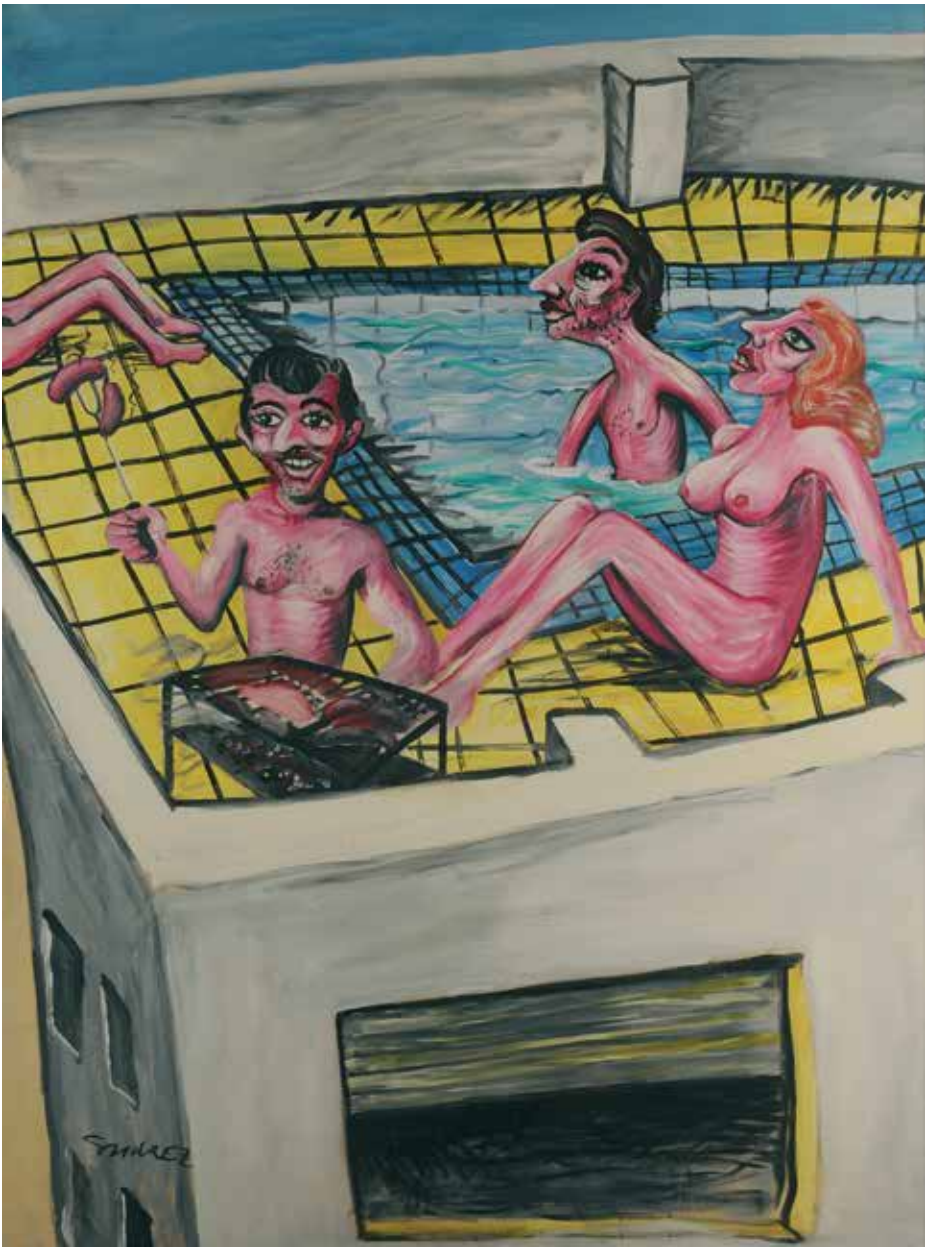

Imagen 30. Pablo Suárez. *La terraza*, 1983. Acrílico sobre tela. 236,5 x 177,5 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Pablo Suárez.

Imagen 31. Marcia Schvartz. *Gustavo Marrone en su atelier*, 1988. Óleo sobre tela. 180 x 160 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA EN IMÁGENES: VANGUARDIA ARTÍSTICA Y CRISIS POLÍTICA (COLECCIÓN JULIO CRIVELLI)[42]

Este texto surgió de la invitación de Julio Ortega para presentar mi colección de arte en relación con el proceso del arte argentino. El pedido suponía revisar las obras que he ido recolectando, y revisar también relaciones entre ellas y de ellas con la historia del arte nacional. Esto es una tarea imposible porque mi colección (cualquier colección) no es lo suficientemente vasta para dar cuenta del arte argentino en su totalidad, por eso preferí concentrarme en el de los últimos cuarenta años. Con ello, la historia del arte y del mundo presente en mi colección coincide en rasgos generales con mi propia biografía: empecé a coleccionar en la década de 1980, cuando regresé al país luego de estudiar en Estados Unidos.

Antes de entrar en el tema, creo que se imponen algunas reflexiones sobre el coleccionismo: ¿por qué coleccionamos? ¿Quizá

42 Publicado en *Inti. Revista de literatura hispánica*, Nº 81-83, 2016. Originalmente este texto fue una conferencia pronunciada en Brown University el 5 de febrero de 2015.

porque amamos las imágenes? La imagen reduce el caos de la existencia, pone límites, dirían los griegos, "geometriza", somete el mundo real a la geometría que yace en nuestra conciencia.

La imagen detiene por un instante el cambio vertiginoso, que nos revela todo el tiempo que el supuesto "cosmos" es en realidad un caos desmesurado, inasible, que solo podemos aprehender con nuestras únicas (y pobres) referencias al mundo: la imagen y el concepto. Y ambas no son sino "fotos" de algo que ya sucedió y que ya no sucederá jamás.

Cuando fuimos expulsados del Paraíso, perdimos "la visión angélica" que capta el vértigo del acontecer del mundo y convive con la esencia de las cosas. A partir de entonces, solo debemos contentarnos con la representación de aquello que fue en un instante y que ya pasó.

Sin embargo, tenemos algo más. Con la imagen, y con el concepto, podemos formar metáforas que, según los griegos, "trasladan el significado más allá". Las metáforas son un conjuro, una magia que nos apacigua, haciendo que por un instante creamos que se ha detenido el vértigo del universo.

Los conceptos son unívocos: representan una idea o un objeto determinado. En cambio, las imágenes son multívocas; no aluden simplemente a la figuración que representan, sino a un infinito campo de evocaciones, del pasado, del presente y del futuro, que estuvieron presentes en la conciencia del artista o que simplemente reposaban en el inconsciente.

De este modo, podemos afirmar que toda imagen implica el conjuro de un mundo que no está presente actual y figurativamente en ella.

Veamos, entonces, algunas claves necesarias. La primera se resume en la referencia de Gilles Deleuze: "Se pinta lo que no se ve". Siendo así, siendo que la imagen conjura infinitas evocaciones conscientes e inconscientes, ¿amamos aquello que yace detrás de la imagen?

Y si la imagen equivale al concepto, ¿una colección de arte es igual a una biblioteca?

Y, entonces, ¿a las colecciones de arte las persigue también el sino de Babel, una confusión caótica y desesperada, como la que predijo Borges para las bibliotecas?

Las colecciones de arte son depósitos de imágenes y, como tales, son también representaciones, conjuros de evocaciones infinitas. Pero ¿qué representan?, ¿la conciencia del coleccionista?, ¿su alma? (¿Es diferente el alma de la conciencia, como pensaban los escolásticos?)

Las imágenes de una colección, ¿representan lo que sucede en el mundo del coleccionista? ¿Sus ilusiones poéticas? ¿Su historia y la historia en que vivió?

Seguramente una colección representa eso y algunas cosas más.

Seguramente representa cosas que no se tuvieron en cuenta al coleccionar y que aparecen evidentes después, como un fantasma que siempre estuvo.

Y esto es lo que me ha sucedido.

Al escribir estas líneas, caigo en la cuenta de que hay en mi colección un correlato entre la imagen prototípica de las sucesivas décadas y la vida y las ilusiones/desilusiones de la Argentina. En ese sentido, la historia de mi colección y de las obras que la componen reconoce como contexto el regreso de la democracia y, ahora me doy cuenta, cierta voluptuosidad y deseo de vida que se manifestó en la época.

Pero las expectativas que generó la democracia se frustraron paulatinamente por el avance populista. Esa frustración también es reflejada por las imágenes.

No es casual que una de las líneas principales que recorre mi colección sea precisamente *el cuerpo*. Si bien no se trata de una colección temática pues también hay obras abstractas, el cuerpo pensado como una membrana entre el universo íntimo y el social estructura el conjunto.

El cuerpo, en verdad, obra como una imagen, y como una imagen que representa el desenvolvimiento del yo en su propio mundo, que es la conciencia (o el alma, dirían los escolásticos), pero también representa la repercusión del mundo social en el yo. El cuerpo se va "produciendo" en el devenir, como una representación de lo interno y de lo social. Sin que lo sepamos, inadvertida, la imagen del cuerpo representa las ilusiones y las desilusiones de cada época.

Por eso, la segunda clave es que la colección muestra el cuerpo representando lo social. Así, construye un relato que se inicia en la fantasía de un cuerpo para el placer –propia de la década de 1960–, en relación estrecha con lo que sucedía en Occidente; un cuerpo disciplinado y preso durante la década de 1970, la recomposición del cuerpo en la de 1980, en un tono local y encerrado, y obras que ya en los años noventa presentan cuerpos vinculados con la sociedad de consumo.

Pero en la colección también está el erotismo. Platón dice en el *Banquete* que Eros es hijo de Penia, "lo que falta", y de Poros, "lo que abunda": lo que une a Penia con Poros es Eros, el deseo. En esa dinámica que se establece entre lo que se tiene y lo que no se tiene se desarrolla el deseo de toda colección, y también el de la mía.

Pero Eros es también el deseo de vivir. Fugaz, evanescente, efímero como la vida, termina en la muerte. Cuando cesa Eros, cesamos nosotros.

Y ello nos lleva a la tercera clave: Eros, el deseo de vivir de cada uno de nosotros, como individuos y como sociedad.

Veremos, entonces, imágenes que en su mayoría remiten al cuerpo, y trataremos de saber qué evocan, mirar hacia donde "no se ve", y de ese modo intuir el eros de la sociedad argentina.

El atlas de imágenes que preparé da cuenta solo de cuatro décadas en la Argentina. Puestas en relación con la historia universal, creo que no me equivoco en describirlas como un tránsito de decadencia política y económica, reflejadas también en el deterioro progresivo de aquello a lo que la imagen alude, es decir, en los cuerpos.

Cualquier colección que abarque este período refleja la desilusión de una sociedad que fue y ya no puede seguir siendo, un cuerpo social que fue perdiendo el quicio de su persona y el asidero de su mundo. Desaparece paulatinamente el Occidente fundante como referencia, y no hay sustitución. Esa ilusión y ese proyecto magnánimo van degradándose, sin que las fantasías latinoamericanistas que intentan erigirse como consuelo tengan efecto alguno. "Perdida la forma, se derramaban sin nombre las horas."[43]

Así, podría decir que mi colección intenta dar cuenta del arco que va del cuerpo imaginado por Jorge de la Vega en *1000 calorías por cm²* en *1967*[44] pasa por el cuerpo femenino y sus pro-

43 Julio César Crivelli, *La huida*, Buenos Aires, Del Dock, 2002.

44 Esta es la única obra que no pertenece a mi colección.

yecciones en las obras de Antonio Berni de la década de 1970, por el cuerpo arrasado y percudido socialmente que retrata Pablo Suárez en su serie *Mataderos* y finaliza con la serie de fotografías que realiza Alejandro Kuropatwa en la década de 1990 sobre el cuerpo de Liliana Maresca.

Estas imágenes relatan la historia de la Argentina desde los años sesenta hasta la década de 2000. Sin ser un reflejo, cuentan historias, algunas más evidentes y otras escondidas. Estas historias están detrás de lo aparente, ocultas precisamente por la imagen, que obra como un disimulo, como una cubierta. Las imágenes delatan su verdadero contenido cuando se las interrelaciona en el tiempo, siguiendo el curso de la historia.

Otras veces, lo que vamos a subrayar en las imágenes es su poder anticipatorio, la capacidad que tienen de hacer ver lo que en ese momento está encubierto y será evidente tiempo después.

Propongo, entonces, empezar un recorrido por las piezas que sí he logrado reunir pensando en estas transformaciones del imaginario sobre el cuerpo, que por sinécdoque podemos considerar también un imaginario de las ilusiones y desilusiones manifestadas sobre el cuerpo social argentino.

Las imágenes son en su mayoría femeninas, quizá porque la Argentina es una mujer, rica, veleidosa, fatal y fracasada.

Dividí la presentación en cuatro módulos o constelaciones. Cada uno de ellos tiene una pieza central, a partir de la cual se organiza un recorrido por otras piezas que se relacionan con ella.

La época de la ilusión

La primera pieza de este ensayo, *1000 calorías por cm²* (imagen 33), es una obra de Jorge de la Vega de 1968. Para ese momento Nueva Figuración, un grupo mítico de la pintura argentina que De la Vega conformaba junto con Rómulo Macció, Ernesto Deira y Luis Felipe Noé, ya se había disuelto.

En 1965, De la Vega ganó una beca para viajar a Estados Unidos. Allí residió dos años, entre Nueva York e Ithaca, y dio clases en la Universidad de Cornell. Es en Nueva York donde conoce al movimiento pop, que estaba tomando forma en esos años. La obra que desarrolla a partir de 1968, entre las que se incluye *1000 calorías por cm²*, está íntimamente ligada a la imagen publicitaria. De la Vega trabaja desde la figuración pero va a silenciar la colorimetría de sus imágenes, usando de ahora en más solo el blanco y el negro. Muchos críticos asimilan esta paleta a la imagen televisiva de entonces.

Basándose en el lenguaje publicitario, las obras de esos años de De la Vega muestran la contracara del consumo como locura, deformación y, de esa manera, ponen en duda los valores que desde la publicidad se proponían. El caso más claro, la obra emblemática de este período, es *Rompecabezas* (1968-1970), actualmente parte de la colección del Museo de Arte Latinoamericano (Malba).

El viaje a Estados Unidos de De la Vega también da cuenta de la ilusión de sincronía con el planeta que la Argentina tenía en los años sesenta. La Argentina, una colonia del fin del mundo, fue uno de los primeros países de Latinoamérica que pudo desarrollar una república democrática con valores occidentales

desde fines del siglo XIX. Quizás esto se deba a la fuerte impronta inmigratoria –necesaria en un país despoblado–, a la temprana abolición de la esclavitud, a la pasión por la educación universal y gratuita. Como en todos los procesos históricos, las causas son misteriosas.

También es misteriosa la razón por la cual una sociedad relativamente desarrollada cae en el peronismo, un derivado del fascismo que con el paso de los años va transformándose en un populismo latinoamericano.

Pero en los años sesenta el populismo argentino ha terminado y renace en la sociedad la ilusión de revivir el modelo democrático occidental abandonado, que se presenta como una Arcadia o como un Paraíso Perdido.

1000 calorías por cm² trabaja con los mismos elementos: el blanco y el negro, las formas redondeadas del pop y la referencia a la imagen publicitaria. Está constituida por una imagen femenina absolutamente central y dos imágenes masculinas que manifiestan su satisfacción o placer al borde de la euforia.

No hay dudas de que la obra se integra con facilidad a la imagen internacional vigente en Occidente de ese tiempo.

1000 calorías por cm², refiere literalmente al cuerpo femenino y al erotismo. Sin ningún tipo de intención realista, el imaginario de la obra hace pensar en el cuerpo como una fantasía, una topografía de placer. La mujer se ofrece, toda la carga de la pieza se concentra en atributos eróticos casi fetichizados: la cabellera, la sonrisa, los senos y la euforia masculina que acompaña.

Lo que la rodea es un espacio embrollado de formas intencionadamente orgánicas e indefinidas que en cualquier caso, se

trata de un espacio íntimo, solamente compartido entre la protagonista femenina y sus varones acompañantes.

El cuerpo de la mujer se ha transformado en unas formas onduladas, orgánicas, casi una vegetación flotante. Como cuerpo, es una superficie enteramente entregada al placer en la cual la sonrisa y los senos tienen el rol preponderante.

Además, de la obra destaco la propuesta de voyerismo desde la que se sustenta. Casi como en *peep show*, la mujer no solo se construye desde las imágenes de los pósteres de vodevil –a los que recuerda–, sino que la propia estructura de la obra incluye un juego de reflejos, un juego visual, que la asimila al tipo de representaciones eróticas que *Playboy* hizo famosas.

Pero en *1000 calorías por cm²* hay una advertencia contra el consumismo, en este caso de lo erótico. La advertencia se expresa en términos de burla o de caricatura.

La obra de De la Vega es una obra social: el camino de la liberación femenina ya tiene un recorrido importante a fines de los años sesenta, pero no se inscribe en ese contexto. Refiere, en cambio, a la masificación, la cosificación totalmente objetivada del erotismo femenino. Advierte lo que viene, el erotismo como bien de consumo, en las actrices del cine, en las modelos de *Playboy*, ya mencionadas, en la televisión y, hoy, en el mundo digital en las *it girls* y los *influencers*.

Hemos señalado en *1000 calorías por cm²* el juego de deformaciones como una de las formas de poner en entredicho la realidad y habilitar una zona de fantasías sobre el cuerpo y el erotismo. Ese mismo objetivo tuvieron la serie de juegos ópticos de deformación que desarrolló Rogelio Polesello también durante los últimos años de la década de 1960 **(imagen 34)**.

A partir de la exposición *Plástica por plásticos* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en septiembre de 1966, Polesello comenzó a utilizar un elemento innovador para la época proveniente de la industria: el acrílico. Sus bloques de acrílicos tallados con lentes cóncavos y convexos estaban relacionados al diseño ambiental y respondían directamente a la muerte de la pintura, anunciada por Kazimir Malévich a principios del siglo XX.

Pueden pensarse estas lupas y espejos de Polesello como tecnologías de deformación. Quien mira a través de ellas accede a una realidad deformada, monstruosa en algunos casos, a la vez que ofrece su propio cuerpo a una visión transformadora. El efecto es reversible: quien se coloque al frente de ellos para mirar, permite que quien esté del otro lado vea su cuerpo tergiversado. Tecnología fabulosa e imaginativa, las lupas y los espejos de Polesello llevan de lleno al cuestionamiento de la mirada como forma de acceso al conocimiento de la realidad.

Esta zona de la colección, compuesta por obras realizadas cerca de 1968, propone la posibilidad de cuestionar lo que se ve, y a la vez reinventarlo. Es una ilusión que vemos en estas obras, pero fue una ilusión que sostuvo el imaginario de la década, incluso en lo político. En 1969, poco tiempo después de *1000 calorías por cm²* y *Cero*, se produce el Cordobazo, una movilización de agrupaciones obreras y estudiantiles que desde la ciudad de Córdoba se irradió a otros lugares del país, donde la juventud se constituye como sujeto político como en el Mayo Francés o la Primavera de Praga.

Me interesa remarcar la idea de sincronización y actualización presente en la década. La posibilidad de que los artistas elijan el pop y el op art como lenguajes, gramáticas visuales que provenían

de Inglaterra y Estados Unidos, se justifica tras la voluntad de actualización de la generación activa en la década de 1960.

Tras el gobierno de Juan Domingo Perón y los gobiernos militares que se sucedieron hasta principios de los años setenta, todos de idéntico pensamiento más allá de los odios, los sesenta significaron la esperanza de que la Argentina pudiera pensarse por fuera de la tensión entre populismo y conservadurismo, que había signado la vida política de la década anterior.

Si bien la historia iba a demostrar que esto no era posible, la década respiró al pulso de esta ilusión que significaría la posibilidad de sincronizarse con el resto de Occidente: culturalmente, industrialmente, científicamente. Y, en este sentido, los artistas argentinos responden en esa época a los dos movimientos predominantes en Occidente: el pop y el op art.

La visión anticipatoria

Claro que, en el mismo momento, hay artistas que, en vez de revisar la historia argentina buscando el origen de la grandeza, miran hacia atrás y descubren el horror que la constituye. Uno de ellos es Luis Felipe Noé. Compañero de Jorge de la Vega en la Nueva Figuración, luego construye una imagen casi diametralmente opuesta.

Hombre animal (imagen 35) es una de las catorce obras con la que Noé dio cuenta en la década de 1960 de un pasado de barbarie, sangre y violencia para nuestra historia. La *Serie federal*, como se llama el conjunto que incluye esta obra, discurre sobre la guerra civil argentina desde 1835 hasta 1852.

Además de miles de muertos, la experiencia rosista dejó en el país una conciencia marcada de tensión entre valores urbanos y valores del campo, tradiciones intelectuales de elite versus tradiciones campesinas populares, que encontrarían continuidad un siglo después en el ascenso del nacionalismo y del peronismo.

Hombre animal muestra una especie de centauro, un hombre al galope sobre su caballo o un caballo que arrastra al hombre a la batalla. Recordemos que con el centauro los griegos representaban al hombre dominado por el deseo exaltado, que inhibe a la razón. Casi tendiente a la abstracción, la figura se adivina al recortarse por encima de un cielo o espacio que se ha vuelto completamente rojo. La violenta urgencia del jinete se duplica en la urgencia de la pintura, realizada a través de rápidas pinceladas y chorreaduras, como si el artista no hubiese tenido tiempo de dibujar o de colocar la pintura con pincel. En algunas zonas, incluso, Noé parece haber trabajado con el cabo del pincel, quitando pintura y lacerando el cuadro.

A pesar de que esta obra de Noé fue realizada también en la década de 1960 –igual que *1000 calorías por cm²* y *Cero*–, cuando había en la sociedad una ilusión democrática de cambio, la ilustración de la sangre y el horror, la referencia a lo que el hombre tiene de instinto salvaje y animal, su pulsión a la muerte y la violencia determinan que *Hombre animal* se constituya en un testimonio anticipatorio del horror de la década de 1970, que recuerda aquellas palabras de Walter Benjamin: "No hay documento de cultura, que no sea, al mismo tiempo, uno

de barbarie".[45] Si bien mira hacia atrás y se filia casi un siglo antes; no obstante, *Hombre animal* se constituye en una obra anticipatoria.

Los '70: la segunda guerra civil argentina

En este conjunto organizo imágenes que fueron realizadas al mismo tiempo, pero retratan cada una algún tipo de relación con la ley y la violencia sobre el cuerpo. En los años sesenta veremos la violencia sobre el cuerpo social, ejercitada en nombre de la ley, la división del cuerpo social, la división del cuerpo de los caídos y la de la Argentina.

Nadie ignora en que la de 1970 fue una década sangrienta en el país. Luego de una democracia de corte populista, la dictadura militar irrumpe en medio de las luchas armadas que ya teñían de violencia esos años.

Los años setenta son el inicio de aquello que Noé prefigura en *Hombre animal*. En efecto, la Guerra Fría marcó con su violencia a la sociedad argentina, que en esos años fue atacada por guerrillas terroristas, como sucedió en otros países sudamericanos. Sin embargo, la violencia de la represión, el uso de métodos monstruosos, la cantidad exorbitante de muertos, marca a nuestro país con una seña diferencial. La agresión de la Guerra Fría se multiplicó en función de causas internas, que despertaron con el clarín de la

45 Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Obras completas*, libro II/2, Madrid, Abada, 2005.

violencia. Así, frente a la ilusión de la década de 1960, la de 1970 marca el primer tramo de violento alejamiento del país con relación a la ilusión de integrarse plenamente a Occidente.

Para pocos artistas la tensión entre clases sociales fue tan importante como para Antonio Berni. Él mismo defendió siempre el mote de "social" para su pintura, a la que entendía como una de las herramientas con las que podía cambiarse la realidad.

Wedding Cake (imagen 36), junto a otras 57 obras, fue realizada por Antonio Berni durante su estadía desde fines de 1976 hasta 1977 en Nueva York. Esta serie fue expuesta por primera vez en la exposición *The Magic of Every Day Life* en la galería Bonino de esa ciudad.

La galería Ruth Benzacar las mostró por primera vez en la Argentina en la exposición "Dos momentos de una mirada" en 1991. Allí se podían ver las escenas de Santiago del Estero, obras realizadas en la década de 1950, y las de su último período (1975-1980). El contraste entre las dos series es notable: quien tenga en mente las obras de los años treinta de Berni, cuando se basaba en fotografías de los diarios para realizar esos enormes cuadros que aspiraban al muralismo, encontrará en *Wedding Cake* un Berni que parece estar jugando, otra vez, con la línea y los colores planos del pop.

La obra pertenece, además, a una serie con la que el artista vuelve a pintar luego de haber experimentado sobre sus xilocollages relieves, uno de los cuales ganaría en la Bienal de Venecia el gran premio al grabado, y en los que desarrolla las figuras de Juanito Laguna y Ramona con los monstruos, unos grandes objetos realizados con desechos en los que pergeñó los sueños y deseos de Ramona Montiel, una *coquette* tan pobre como Juanito.

Desde *Wedding Cake*, Berni abordará las cuestiones políticas desde otra perspectiva. Ya no dirigirá su atención a los temas de la agenda política de manera directa, aunque ellos están por debajo de las imágenes que trabaja. Para simplificarlo: ya no se ocupará de la pobreza inexplicable de la Argentina, como lo hizo con Juanito y Ramona, sino que intentará indagar en las causas.

Aquí, por ejemplo, parece estar imaginando la fotografía de casamiento de una pareja. A la imagen la sobrevuela un guiño ácido: la pobre chica que, como la torta, es ofrecida a un marido gris y a su suegra ante la vista impávida de una chusma que los devora con ojos llenos de avidez y malicia. El contraste entre el color y la grisalla subraya la tensión de procedencias: la chica rubia y blanca está siendo ofrecida a un hombre gris, que toma del brazo a su madre. Su traje arrugado, la flaqueza y nerviosismo de sus manos y, sobre todo, el vestido de su madre, hacen pensar que se trata de un universo social completamente diferente al del exceso de la fiesta. El hombre parece ser un *parvenu*, o alguien cuyo pasado socioeconómico es mucho más humilde que el de su mujer. Así, ella vuelve a ser un objeto de deseo, pero aquí no de deseo sexual explícitamente, sino más bien de deseo de ascenso social. Como unidad hacia el futuro, la pareja marca la tensión irresoluble entre esos dos orígenes.

Cul-de-sac argentino, la obra vuelve a poner en primer plano la violencia entre proyectos políticos cuyo matrimonio no puede aspirar si no a la farsa.

Basta comparar la imagen de la novia de *Wedding Cake* con cualquiera de los dibujos que Berni realizó durante la década de

1960 (imagen 37) sobre sus modelos para que la rubia se nos aparezca con la rigidez de un muñeco de torta.

Lejos quedaron las formas ondulantes, la desnudez explícita que presenta un mundo erótico desordenado, caótico, donde el cuerpo pierde muchas veces la forma humana. Por el contrario, la rubia de *Wedding Cake* se ofrece al casamiento casi como un sacrificio: hay leyes que están operando sobre ese cuerpo. No solo es un cuerpo que está entrando al mundo de la ley matrimonial, sino que también está entrando a una economía de lo erótico. Así, los senos turgentes de la rubia se alcanzan a ver detrás de su vestido, pero son contenidos y ordenados por este. Con el matrimonio, su cuerpo será de ahora en más del marido y de la maternidad. La simetría de sus formas, el blanco casi total, la verticalidad de su figura que la asimila a la torta, proponen una fotografía de un cuerpo ya no pensado desde el placer, sino ofrecido a la economía doméstica y social.

Wedding Cake es un cuadro de transición, en la pintura de Berni y en la pintura argentina, y de algún modo representa otra transición, la terrible de la década de 1970. Es una imagen pop, pero el contenido no es pop. La evocación internacional de su técnica no se corresponde con la narración dramática, profundamente local. ¿*Wedding Cake* representa la farsa de una Argentina del desencuentro, donde hay dos bandos irreconciliables? ¿Cómo se resolverá la diferencia abismal? ¿Con la guerra?

Wedding Cake marca un punto de inflexión desde el cual la Argentina ya no será la misma.

Me interesa poner en relación la obra de Berni con una de Sameer Makarius (imagen 38). La relación puede parecer caprichosa.

Después de todo, *Wedding Cake* se trata de una pintura y la de Makarius es una fotografía; la primera trabaja desde cánones estrictamente figurativos dentro de un programa social, y la segunda confunde figuración y abstracción dentro de un relato bíblico. Sin embargo, en las dos aparece de manera contundente y sacrificial la relación de los cuerpos con la ley.

En *Wedding Cake*, el cuerpo de la mujer se sacrifica a la ley del matrimonio. En *El sacrificio de Isaac*, se representa el sacrificio que Dios le pide a Abraham de su hijo Isaac, es decir, la sumisión de Abraham a la voluntad de Dios.

La obra participó de la mítica muestra "Otra Figuración", donde se conformó el grupo Nueva Figuración que ya mencionamos y del que De la Vega y Noé fueron miembros. Si bien luego Makarius no seguirá dentro del grupo, su participación dio cuenta de una zona de experimentación sobre el soporte fotográfico que lo convierte en uno de los artistas más interesantes y desconocidos de la década.

La intención del *vitraux* no puede estar más alejada del "efecto vidriera" que aparece en varias de las obras de Berni del período pop. Sin embargo, la aparición del drama y del sacrificio a partir de la imposición de una ley se repite en los dos casos, con consecuencias violentas sobre los cuerpos que los padecen.

El cuerpo como objeto de la ley es una temática recurrente en la pintura argentina y también en la universal. En este caso, Isaac es ejemplo de un cuerpo que es sujeto a la vez de la ley paterna y la ley divina. En la obra puede verse el drama de Abraham, en el que estas dos leyes entran en disputa. En efecto, dos leyes se disputan a Isaac: según una debe vivir; según la otra, debe morir; triunfa la primera.

También hay dos leyes que se disputan a la Argentina. ¿Cuál prevalecerá?

Quizá la obra más dramática y elocuente para dar cuenta de los años setenta en la Argentina sea *Figuras*, de Rómulo Macció (imagen 39).

Él también formó parte de la Nueva Figuración a mediados de los años sesenta, pero ya a principios de la década siguiente había dejado atrás la tendencia a la abstracción de sus obras anteriores, para realizar una serie de figuras, espectros definidos solo por sus contornos, que se recortan sobre un fondo pedregoso. Las obras podrían describirse como la vista cenital a una tumba. Realizada durante la estadía de Macció en París, esta serie siempre fue descripta en términos eróticos como la danza de un cuerpo femenino y uno masculino. O como una evocación del mito bíblico de la creación de Eva, que se desprende de Adán, o también como el principio masculino y el femenino que conviven. Probablemente es lo que quiso representar Macció. Pero la época lo domina –"Se pinta lo que no se ve"–, y la escena contiene otra evocación. En efecto, ¿esos cuerpos descarnados no parecen más un apilamiento desprolijo de cadáveres que una pareja en una posición tántrica? ¿Quiénes son estas formas? Detrás del anonimato de esas siluetas, detrás de ese quiebre de cervicales, resuena toda la violencia de la que la década fue capaz y que se expresa, más hondamente que en cualquier otra de sus manifestaciones, en las figuras de los desaparecidos.

Macció creaba una imagen propia para la Argentina que convivía con la Guerra Fría. Puede pensarse, de hecho, que una de las expresiones de la Guerra Fría en nuestro país son justamente

los miles de muertos-desaparecidos que se produjeron en la década de 1970. De esta manera, vuelve a plantearse el regreso de la barbarie. La Argentina se nos aparece, en la década, más parecida al tenebroso *Hombre-animal* de Noé que a la sensual mujer de *1000 calorías por cm²* de De la Vega.

Ilusión y desilusión: los años ochenta

Traigo a colación otra obra, de Luis Felipe Noé. Fue realizada más de veinte años después que *Hombre-animal*, en 1985, ya en los albores de la consolidación democrática argentina. En el borde inferior, Noé escribe: "Mi querida no me olvides". Frente a un paisaje caótico, una geografía que tiene mucho de selva y mucho de pesadilla, un hombre parece querer escapar de un acontecimiento que se imagina terrible y violento. El perfil de la montaña derecha parece una cara. Hay un pájaro-monstruo también sobre la derecha (imagen 40).

Creo que es una obra que nos sitúa muy bien en el clima de ingreso a la década de 1980: un tránsito precavido, que reflexiona y, atemorizado por el pasado, se pregunta. Allí está ese sujeto asustado, perseguido por las almas o por un espectro invisible, como Dante al salir del Purgatorio, cuando Virgilio ya no puede acompañarlo.[46] El título es elocuente: *Situación límite*. Porque ¿qué hay después del límite? ¿Lo desmesurado? ¿El caos? ¿Son los años setenta la situación límite de la Argentina, la década bisagra que divide al territorio

46 Virgilio, el guía de Dante en el Infierno y en el Purgatorio, es un hombre de la razón, por eso no podrá acompañar a Dante en el Paraíso. Lo acompañará Bernardo de Claraval, un hombre del misterio y de la fe.

como una montaña? ¿Es el límite de la ley lo que atravesamos en los setenta? ¿Allí donde se cruzan los perseguidos, los aterrorizados por las bombas, los fugitivos de los militares, los muertos por el terrorismo y los desaparecidos? ¿Es ese el límite arrasado el que evoca Noé? ¿Nos pide que reflexionemos sobre el terror?

¿Y esa dedicatoria, que convierte al cuadro casi en una carta? ¿Es a una mujer que dejamos todavía en la plenitud del amor? ¿Es la Argentina de ensueño que nos ha abandonado y que no volverá?

Coincidentemente, a partir de allí la imagen del cuerpo aparecerá distorsionada por la miseria, por la división, la enajenación o la banalidad. Como nuestra democracia, arruinada por el populismo y la corrupción.

Nueva década infame, los años ochenta marcan con su derrotero el sinsabor de la promesa incumplida. Se inicia con el entusiasmo del regreso a la democracia en 1983, y se cierra con el desencanto de la bancarrota en 1989. En sus últimos años la Argentina se arrastra a una crisis económica que se convertirá en cíclica y, en ese sentido, puede pensarse como el primer final amargo de la economía populista en democracia.

Obras realizadas en la década de 1980, las pinturas en las que Pablo Suárez retrata a una mujer que trabajaba en un cabaret de Mataderos ponen el acento, como varias de las obras de Antonio Berni, en un cuerpo percudido, un cuerpo marcado por su pertenencia a los márgenes sociales de la prostitución y a los márgenes geográficos de la ciudad y la circulación del deseo **(imagen 41)**. Coinciden, entonces, con el regreso de la democracia pero, lejos del festejo, muestran la alienación, la pobreza y la locura; locales, lejos, muy lejos del contexto del arte visual de la época.

Suárez vivió en el barrio porteño de Mataderos desde 1980 a 1985. Espacio periférico de la ciudad de Buenos Aires, en su límite geográfico, casi cayéndose a la provincia; es un barrio de fábricas y trabajadores que durante el proceso de desindustrialización que sufrió la Argentina a partir de fines de los años setenta fue convirtiéndose en un enclave de desocupados y marginales. Mataderos representa una de las zonas más pobres de la ciudad. Las obras de Suárez en dicha etapa son dibujos y pinturas que retratan personajes del barrio. Si bien la mirada es a veces compasiva, el pintor no deja de representarlos satíricamente.

En la imagen 41 vemos a una mujer desnuda contra un fondo negro, posiblemente el telón de algún espectáculo erótico. Ilumina su cuerpo una luz violeta desigual que hace pensar en los focos dirigidos de los escenarios. Allí, con las luces enfocando su cuerpo exhibido, el rostro se le deforma en una mueca animal. En principio, podría pensarse en la deformación del deseo erótico animalizando los rasgos, pero aquí el clima satírico es mayor que cualquier clima erótico, y no puede dejar de pensarse que la animalización es más la parodia del erotismo que la bailarina intenta conseguir excediéndose con su maquillaje.

En la imagen 42, posiblemente la misma bailarina realiza un número de contorsionismo junto a una víbora, evocando la tentación de una Eva desnaturalizada, vulgar, sin referencia espiritual. La animalización de la figura aquí está evidenciada por el contrapeso que se establece con la propia víbora. Otra vez la desnudez remite menos al erotismo que a la fragilidad o al desamparo. En principio, porque el cuerpo está expuesto y no permite develar ningún misterio. Luego porque, sin ningún

tipo de embellecimiento, la relación de las piruetas y contorsiones de la bailarina se relacionan más con el ámbito del trabajo, de lo necesario, que con el mundo del exceso y la gratuidad desde la que el erotismo se construye. El cuerpo flaco, doblado y consumido hace pensar en un cuerpo con historias de peso, un cuerpo que ha sobrevivido al trabajo, a la rutina, a la pobreza y a la violencia de la vida.

Se ha perdido cualquier relación con Occidente. La Argentina se refugia en su pequeño mundo. Las imágenes de Suárez remiten hacia adentro: con una sátira violenta, el artista representa estos personajes del suburbio tan pobres como la imagen.

¿La imagen degradada por la pobreza y la ironía es la frustración de Suárez por una sociedad que no cesa de descender? ¿Por qué, al renacer la democracia en los ochenta, surgen estas imágenes de desilusión y caída?

El título de la novela de Francis Scott Fitzgerald marca la obra de Juan José Cambre que vemos en la imagen 43. La novela homónima, *Crack Up*, termina con una afirmación tenebrosa: "Toda vida es un proceso de derrumbe".

Cambre empezó a realizar en 1987 un fichero de ideas plásticas: recogió todos los papeles distribuidos por su taller, bolsillos y cajones, y se dedicó, paciente, a copiarlos. Las obras resultantes se mostraron en una exposición en la galería Jacques Martínez: una serie de trabajos que llevan palabras escritas como *tea rose*, *dudosamente*, *vagamente*, etcétera. Concentradas en el tema de la mirada, en estas obras los ojos de los personajes suelen transformarse en caras que producen más rostros y más ojos, en una especie de génesis de imagen ilimitada.

La obra parece inacabada, como si se tratase de rápidos esbozos o bocetos. En ella puede leerse la complejidad de pensar una representación humana que no sea fragmentada y rizomática. Casi el retrato de un neurótico, la imagen *The Crack Up* está atravesada por una cantidad de miradas que a veces parecen volver y lastimar el rostro como una flecha, otras vez necesitan conectar con el exterior de la propia fisonomía.

Un hombre que contiene a muchos hombres, una silueta que se sobreimprime sobre un perfil, la imposibilidad de lograr una percepción unívoca de la identidad y la desestabilidad que parece provocar son patentes en el trabajo de Cambre. En este sentido, si la mirada masculina constituye a la mujer de Suárez, aquí la mirada parece retroproyectarse hacia el interior del sujeto y ponerlo en duda. Este sujeto está tan imposibilitado de reunirse que no puede construir su cuerpo, aun cuando realiza intentos voluntariosos y lacerantes para hacerlo.

¿Cuál es la pregunta de esta mirada, que se inquiere a sí misma, sin ni siquiera saber si existe? ¿Hay en ella una referencia a la sociedad que no encuentra su identidad?

La obra de José Garófalo remite a una decapitación, y de algún modo evoca las salvajes guerras civiles argentinas del siglo XIX (imagen 44). Parece haber sido realizada en dos momentos: sobre un papel, el artista pintó tres zonas de color casi como una bandera, negro, rojo, negro, dejando entrever entre ellos el soporte. Luego, con blanco, sobreimprimiéndolo las franjas de color, el dibujo de un rostro que, por su posición ligeramente diagonal y el óvalo imperfecto de la boca, remite a la obra paradigmática del expresionismo, *El grito*, de Edvard Munch.

Mediante la inclusión del rostro y del grito, el rojo de la bandera, que se ensancha hacia la base, podría ser leído como sangre.

Puede verse en ella la rapidez y urgencia de la realización, que le otorga cierto aire de "inacabado", característica que se verifica en varias obras de los años ochenta y del llamado "regreso a la pintura". Aquí también aparece la imposibilidad del cuerpo: fragmentación máxima, no hay una cabeza cortada que permita imaginar un cuerpo por detrás, sino una cabeza flotante que se sostiene sobre un hilo de sangre. Como en la obra de Cambre, se trata de un cuerpo encerrado en sí mismo, cuyo contacto con el mundo es doloroso. Lo que se construye por detrás del rostro, las franjas negras y rojas, no es otra cosa que una bandera anarquista. Pensada en el contexto de la década de 1980, es una obra perturbadora: allí está la muerte política, pero trabajada desde un terreno anacrónico, es decir, desde las luchas anarquistas que en la Argentina se produjeron a principios del siglo XX.

La identidad política, que en la década de 1960 podía representar a un sujeto, darle una identidad, en la obra de Garófalo no alcanza a constituir más que un grito. La superposición de las imágenes, que no integra, deja además un hiato entre la representación política y el cuerpo ausente.

En el caso de la obra de Garófalo, la política es directamente violencia y muerte.

Cabría preguntarse por qué, si empieza la democracia, las imágenes que nos dejan los años ochenta son lacerantes. ¿Por qué no hay representaciones de ilusión? Es cierto que mucho de la explosión más vitalista de la época se ve más ajustadamente en las performances o incluso en el rock, pero cualquiera de esas

expresiones son melancólicas, no bien las ponemos en relación con imágenes de los años sesenta. Me pregunto si la violencia iniciada un poco antes de la última dictadura cívico-militar no fue un proceso demasiado doloroso, un quiebre que no pudo borrar la esperanza democrática. O quizá las imágenes, como memoria contraperiodística, no pudieron sino pensar la pobreza desde la que volvíamos a arrancar. El derrumbe del que habla Fitzgerald, y que se leyó en esos años, sea quizá el de nuestro país.

En esta pieza, realizada a dos manos por Guillermo Kuitca y Juan José Cambre (imagen 45), vuelve a aparecer, como en la obra de Noé, un estado de pesadilla. Y también un estado de observación. Alguien duerme y, más atrás, un par de ojos ocultos tras una máscara lo observa. Pero ¿quién sueña? ¿Y quién lo observa?

¿Es quizá un diablo fáustico quien observa? ¿Podemos pensar con esta obra que cuando la Argentina pierde su ideal ilustrado, su Arcadia democrática, realiza un pacto con el Diablo? Quizá sea ese pacto entre el materialismo mefistofélico y la Ilustración lo que desgarra "las entrañas de un noble pueblo", al decir de Sarmiento. Me pregunto si aquí no vuelve a jugarse la oposición entre civilización y barbarie, la capacidad que tenga o ha tenido la Argentina de purgar esos demonios que la persiguen desde sus inicios como nación moderna.

Los '90: consumo y populismo

Siguiendo el relato histórico, la crisis económica con la que finaliza la década de 1980 deja a la de 1990 en las puertas de un nuevo ciclo.

La asunción de Carlos Saúl Menem por elecciones en 1989 marca la prevalencia del sistema democrático pero, a lo largo de la década, será evidente que no se trata más que de una democracia aparente, que ha perdido materialidad y capacidad para llevar adelante proyectos de escala social. La espectacularización de la política se hace explícita y, en medio de una corrupción profunda y estructural, los gobiernos democráticos no parecen más que un poder gubernamental erigido y sostenido en pos de digitar al próximo.

La "sociedad del espectáculo" de la que hablaba Guy Debord se va a hacer real y se materializa en el discurso publicitario y del marketing, modelando toda la vida pública.

La sociedad de consumo, montada sobre artificios monetarios que van a generar un falso escenario de riqueza que se mueve al compás del endeudamiento, se explaya. El final será la crisis financiera más importante de la historia argentina.

La siguiente pieza es elocuente en relación con las transformaciones de la representación del cuerpo que toman forma en la década de 1990. Se trata de una serie de fotografías realizadas por Alejandro Kuropatwa **(imagen 46)**, un artista conocido en el medio de la publicidad por sus trabajos para la marca de cosméticos de su familia. La obra muestra un desnudo, un striptease, donde la escultora Liliana Maresca posa para la cámara en diferentes posiciones relacionadas con la fotografía erótica. Estas imágenes fueron publicadas como reportaje dentro de la revista *El Libertino*, un mensuario de relatos eróticos. Además del texto, igual como se hace en Buenos Aires en los avisos inmobiliarios, se reproduce el teléfono de la artista.

Según contaba Maresca, después de la publicación recibió más de trescientos llamados telefónicos, e incluso se encontró con cuatro de las personas que se comunicaron con ella.

Así como en Suárez el cuerpo estaba atravesado por la lógica del universo de la pobreza y la descomposición social, las imágenes de Maresca retratada por Kuropatwa se componen a través de la lógica del consumo. La referencia a la fotografía publicitaria es evidente. Sobre el sinfín, como si fuese un producto, descontextualizado de cualquier referencia, se lee "Maresca".

La serie de catorce imágenes, en diferentes posiciones corporales pero iguales en términos de invitación sexual explícita, la subsumen también dentro de la lógica de la producción seriada del consumo.

La leyenda "Todo destino", más allá de la promesa erótica, iguala el cuerpo a una propiedad inmobiliaria.

La obra se coloca en una posición radical en cuanto a las políticas del cuerpo: una mujer, tradicionalmente el objeto erótico o del comercio sexual, se ofrece ella misma como mercancía. Así, en este gesto de voluntad, reaparece la posibilidad de recuperar decisión sobre el propio cuerpo y la sexualidad incluso a través de la prostitución.

Dueña de su cuerpo, puede ofrecerlo a quien decida, incluso a ella misma, conservando su autonomía.

Maresca entrega su cuerpo para consumir, igual que la sociedad entrega su cuerpo al poder, también para consumir.

La obra de Carlos Gorriarena (imagen 47), realizada cinco años después que la de Liliana Maresca, vuelve a poner el acento sobre el cuerpo entendido como producto. Forma parte de una serie en la que Gorriarena se concentra en el mundo de la moda y de las

modelos, a quienes entiende en principio como una forma de la banalidad que rodea la vida pública. Intensamente politizada, la obra de este artista en esta serie propone que el mundo de la indumentaria no es simplemente una vanidad femenina, sino una forma femenina de mostrar y ejercer poder.

Es interesante notar que el poder aquí no se ejerce en términos eróticos, sino políticos. Como la obra de Maresca, *Vidriera* alude directamente a la imagen publicitaria. El personaje femenino se encuentra en una incómoda pose de seducción, sobre un sillón que compite con ella en importancia dentro de la imagen. También se debe advertir, otra vez, que el poder de esta mujer se construye en tanto y en cuanto puede ser ella misma mercancía. No solo la ropa que lleva puesta, sino su propio cuerpo.

La obra de Gorriarena vuelve a poner el acento sobre el cuerpo entendido como producto. Pero *Vidriera* está un paso más allá de Maresca. El poder aquí no se ejerce en términos eróticos, sino políticos. Maresca se independiza a partir del "poder" de la prostitución. Es independencia económica. *Vidriera* es una mujer que ejerce el poder desde la seducción.

En una época en que, también en la Argentina, se estaba viviendo el traspaso de una economía capitalista a una poscapitalista, cuando ya el trabajo no es simplemente lo que se realiza en una fábrica sino que atañe e invade todas los niveles de la vida, no es casual que el cuerpo empiece a pensarse en términos de mercancía, no ya sexual solamente, sino también como modelo de belleza o de poder al que se debe aspirar o poseer; una mercancía que exige esfuerzos y artificialidades porque está siempre al borde de la devaluación.

Dos décadas después de *Maresca se entrega, todo destino*, la industria del cuerpo y la imposibilidad de pensar nuestros cuerpos por fuera de la idea de mercancía está consumada.

En sus trabajos, Mondongo toma fotografías de sitios pornográficos y las reproduce a gran escala, en collage realizados con elementos comestibles, en este caso, galletitas dulces (imagen 48). En esos sitios pornográficos los cuerpos están catalogados según sus atributos físicos y sus tamaños: pelirrojas, mujeres mayores de cuarenta, con senos pequeños, etcétera. El catálogo de cuerpos es variado y el consumidor puede elegir el que más se adecue a sus preferencias.

Idealmente perfectos, más que los de la pornografía, la serie de Mondongo pone en primer plano hasta qué punto el cuerpo es un producto.

Como un auto de alta gama o cualquier otra mercancía, no solo pueden elegirse los atributos sexuales que preferimos en nuestra compañera, sino que también pueden elegirse para armar nuestro propio cuerpo.

Así, las galletitas funcionan de la misma manera que los anuncios que fragmentan los cuerpos en porciones más pequeñas e intercambiables: la boca de Angelina Jolie, las piernas de Julia Roberts, etcétera.

Como una especie de Frankenstein, nuestros cuerpos pueden armarse según nuestro deseo y, de esta manera, nuestros atributos y relación con la juventud ya no solo da cuenta de componentes biológicos sino, y sobre todo, de nuestra capacidad de compra.

Por otro lado, el deseo erótico en la obra de Mondongo, como en la publicidad, aparece sublimado por la propia imagen. Si en

la obra de Maresca el cuerpo era el producto que se exhibía en pos de una experiencia –la prostitución (el encuentro con ella, posibilitado por el número de teléfono que Maresca incluía)–, en la de Mondongo, como en *Playboy*, basta la imagen. No hay experiencia; la experiencia es la imagen. El cuerpo se ha convertido en simple representación para consumo audiovisual.

Pero ya no hay espacio para las ilusiones, porque si estas provienen del deseo íntimo y lo proyectan hacia el futuro, lo que produce la sociedad de consumo es un encantamiento de lo inmediato, casi un truco de magia: todos gozan y consumen mientras se hunden, mientras se destroza la industria y miles de personas son arrastradas a la pobreza y a la desocupación. El resultado del engatusamiento fue, en una actualización del bucle helicoidal, la explosión en 2001 de una nueva crisis populista.

Final

A veces, cuando reviso mi colección, veo la progresiva separación entre imagen y palabra, entre la ilusión y el camino, entre el origen y el destino.

Pienso también en la trayectoria helicoidal de la Argentina, signada por ciclos de ilusión democrática, esfuerzos por acceder al ideal de la democracia occidental, y en las desilusiones que traen consigo los finales de crisis política y económica. De estas crisis se sale, siempre, otra vez protegidos y empoderados por la ilusión democrática de la igualdad social y la libertad, pero es un vértice que desciende, y donde siempre volvemos a empezar desde más abajo.

Hemos recorrido las imágenes del cuerpo de la historia reciente de la Argentina. Pese a la cultura inmigratoria del origen, que marcó a fuego nuestros ideales, en algún lugar, en algún momento misterioso, se perdió el rumbo y todavía no se encuentra. Las imágenes reflejan el progresivo alejamiento del ideal, y la pregunta que se impone inquiere si alguna vez pertenecimos de verdad a ese ideal, "el recuerdo de haber sido y el dolor de ya no ser".[47]

El puñado de piezas que presenté marcan, desde mi punto de vista, la paulatina transformación de la imagen compartida con Occidente de los años sesenta, la división y dolorosa alienación de las imágenes de la violencia de la década de 1970, la pérdida completa de la ilusión en la de 1980, de una sociedad que en los años noventa, como Maresca, se "entrega para todo destino".

De la Vega se dirige al mundo, Berni muestra la división, Macció a los desaparecidos y al terrorismo, Noé llama a su Argentina olvidada "mi querida, no me olvides", Suárez al encierro y la pobreza y Maresca "se entrega para todo destino".

¿Por qué se perdió el rumbo? ¿En qué momento misterioso?

Hace cuatro años, un artista muy joven, Matías Duville, realizó la pieza que vemos en la imagen 49. Se trata de un paisaje montañoso, con un lago, muy parecido al paisaje del que escapaba la figura de Noé. Sin embargo, varias cosas han cambiado:

47 Carlos Gardel y Alfredo Lepera, "Cuesta abajo". El tango de Gardel y Lepera, compuesto en 1934, inmediatamente después de la revolución de 1930, cuando termina la democracia argentina, que no volverá hasta 1983, también inquiere sobre nuestro destino desde el origen de nuestros desvaríos.

quien pinta mira el paisaje desde una posición relajada y estable, sin la urgencia de la huida. Ha llegado también a un pico, puede mirar con distancia el paisaje que lo cautiva. Es una posición plácida, casi de encantamiento y paz.

El cataclismo parece haber pasado, aunque ha dejado tras de sí una lluvia que lastima la propia imagen.

Quien la ve, debe recomponerla, aceptando a su vez que ha sido devastada. Por sobre los picos, por detrás de los resquebrajamientos y faltantes, la noche va perdiendo fuerza, la claridad del día parece arrastrarla por fuera de la imagen.

Me pregunto si habrá todavía un giro de la historia para la Argentina, esta mujer vanidosa, incapaz y veleidosa, que causa tanto dolor a su paso por la historia.

Permítanme que recuerde a Pandora y a Epimeteo que, con su imprudencia, abrieron la famosa caja y sembraron la Tierra con todos los males. Pero Hesíodo nos dice que, en el fondo de la caja, quedó la esperanza.

Aceptemos que lo glorioso de la esperanza es que no tiene fundamento.

Imagen 32. Vista de la colección Crivelli.

Imagen 33. Jorge de la Vega, *1000 calorías por cm²*, *1967*. Acrílico sobre tela. 149,5 x 149,5 cm. Colección particular. © Herederos Jorge de la Vega.

Imagen 34. Rogelio Polesello, *Cero*, *1967*. Acrílico tallado, 100 cm. de diámetro. Colección Julio Crivelli. © Rogelio Polesello.

Imagen 35. Luis Felipe Noé, *Hombre animal*, 1960. Óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Colección Julio Crivelli. © Luis Felipe Noé.

Imagen 36. Antonio Berni, *Wedding cake*, *1977*. Pintura acrílica sobre tela. 200 x 200 cm. Colección Julio Crivelli.

Imagen 37. Antonio Berni, *Serie La modelo*, 1961. Carbonilla sobre papel. 110 x 73 cm.
Colección Julio Crivelli.

Imagen 38. Sameer Makarius, *Abrahám e Isaac*, 1961. Fotografía, 200 x 75 cm. Colección Julio Crivelli. © Sameer Makarius.

Imagen 39. Rómulo Macció, *Figuras*, *1973*. Óleo sobre tela. 160 x 110 cm. Colección Julio Crivelli.
© Rómulo Macció.

Imagen 40. Luis Felipe Noé, *Situación límite*, 1985. Óleo sobre tela. 280 x 150 cm. Colección Julio Crivelli. © Luis Felipe Noé.

Imagen 41. Pablo Suárez, *La del cabaret*, Serie Mataderos, 1980. Óleo y acrílico sobre tela. 152 x 146 cm. Colección Julio Crivelli. © Pablo Suárez.

Imagen 42. Pablo Suárez, *Contorsionista con lampalagua amaestrada*, Serie Mataderos, 1981. Óleo y acrílico sobre papel. 152 x 146 cm. Colección Julio Crivelli. © Pablo Suárez.

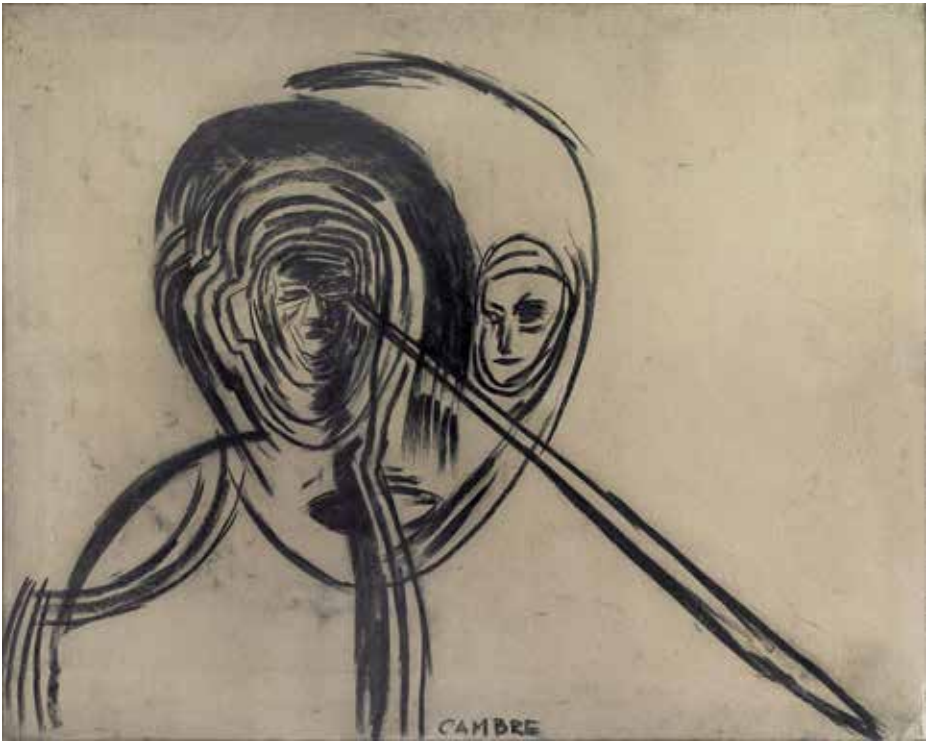

Imagen 43. Juan José Cambre, *The Crack Up*, 1987. Carbonilla sobre tela cruda. 115 x 145 cm. Colección Julio Crivelli.

Imagen 44. José Garófalo, *Anarquista*, 1985. Técnica mixta sobre papel entelado. 210 x 47 cm. Colección Julio Crivelli. © José Garófalo.

Imagen 45. Juan José Cambre y Guillermo Kuitca, *Composición*, 1984. Acuarela sobre papel, 90 x 70 cm. Colección Julio Crivelli.

Imagen 46. Liliana Maresca, *Maresca se entrega todo destino, 1993*. Fotoperformance publicada en el N° 8 de la revista *El Libertino*, Buenos Aires. Fotografía Alejandro Kuropatwa, vestuario Sergio De Loof, maquillaje Sergio Avello, producción Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Kiwi Sainz). © Liliana Maresca.

Imagen 47. Carlos Gorriarena, *Vidriera*, 1999. Acrílico y arena sobre tela, 175 x 150 cm. Colección Julio Crivelli. © Carlos Gorriarega - SAVA / FNA.

Imagen 48. Mondongo, *Big tits pornstar fucking hard*, 2004. Galletitas dulces sobre madera. 120 x 120 cm. Colección Julio Crivelli. © Mondongo.

Imagen 49. Matias Duville, *Death Clock*, de la serie Una larga noche, 2011. Acrílico sobre conglomerado. 244 x 488 cm. Colección Julio Crivelli. © Matias Duville.

LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN EN EL ARTE HISPANOAMERICANO[48]

La pintura es poesía muda; la poesía, pintura ciega.
Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*

Aunque sea muy difícil complementar o introducirse en el diálogo personal y sagrado que, en silencio, cada imagen establece con cada espectador, en estas páginas me propongo mostrar algunas obras y comentando los motivos de cada una de ellas, así como la relación con su momento en la historia.

Comenzaremos con una pregunta: ¿el español es un idioma o una cultura? Lo primero nos conduciría a un callejón sin salida: la única aproximación al amor en español sería descriptiva,

48 Este texto es una conferencia pedida por Brown University para cerrar un curso especial llamado "El amor en español", el título original de la charla. Como no se pudo dar por la pandemia, se dictó tres meses después como cierre de las Jornadas Anuales de Homenaje a Jorge Luis Borges con el patrocinio de la Fundación Borges, Brown University y la Universidad Nacional de Tres de Febrero el 17 de septiembre de 2020.

conceptual. Sin embargo, creemos que la referencia del título es a una cultura, a un lenguaje propio de Hispanoamérica que produce metáforas en todo el campo de la representación y comprende tanto los conceptos con los que desarrollamos la poética como las imágenes con las que formamos el arte.

Al leer el título, lo primero que nos confronta es el amor. Y es porque el amor es siempre el origen de la vida, y también de la cultura.

Intentaremos aproximarnos a la formación, al nacimiento de una nueva cultura, a partir de la narración de las imágenes que van expresando el proceso. Desde la enorme distancia inicial que se manifiesta en las imágenes, ellas mismas darán cuenta del paulatino amor indisoluble de una maravillosa síntesis: nuestra cultura hispanoamericana.

Veremos dos culturas lejanas, tan lejanas que se encuentran violentamente. El encuentro de las culturas siempre es violento; está mediado por la traición y la guerra, que paulatinamente se van transformando en una sola iconografía.

Las imágenes del arte son expresiones metafóricas. Igual que la poética, exceden la representación y apelan a una facultad innominada, donde participa todo nuestro ser. Las metáforas del arte y de la poesía son lo más cercano al misterio, a lo desconocido, a esa presunción que tenemos, tan inevitable como indemostrable, de que hay algo antes y después de la vida. Nuestra conciencia no admite la casualidad.

Las metáforas propias del arte son multívocas: refieren a lo que existe, o sea a aquello que está afuera de nosotros, el mundo, la naturaleza; pero también, y sobre todo, a aquello que

vive dentro nuestro: nuestros sueños, nuestros deseos, nuestras ilusiones y decepciones, las afirmaciones, los errores y las contradicciones.

Quizá por eso Whistler decía "Art happens" y Deleuze, "Se pinta lo que no se ve". El arte no es el fruto de la intención, sino sobre todo de aquello que no está presente en la conciencia del artista, de aquello que le rodea y condiciona, que convive con él más allá de su voluntad, más allá de su amor, de su rechazo y hasta de su odio. Trasciende y abarca la conciencia del artista, que queda sometido a un impulso misterioso.

Como método expositivo, nos apoyaremos en algunas de las categorías de Aby Warburg que están relacionadas con el amor.[49] Warburg fue un célebre historiador del arte nacido en Alemania, que se proclamaba "amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'anima fiorentino". En sus estudios sobre el arte clásico y sobre todo del Renacimiento, desarrolló una teoría de comprensión del arte sin precedentes hasta entonces.

En la observación de algunas figuras femeninas de las obras de Ghirlandaio y de Botticelli encontró ciertas imágenes típicas, vestimentas que se movían con la representación del movimiento de la figura en cuestión o por factores externos, generalmente el viento, como la Primavera, a la derecha de El *nacimiento de*

49 Casi todas las categorías elegidas coinciden con la exposición *Ninfas, serpientes, constelaciones* que se realizó en 2020 en el Museo Nacional de Bellas Artes, estructurada por José Emilio Burucúa. Curiosamente, sin manifestarlo, las *Pathosformel* de la muestra son las que corresponden al amor.

Venus (imagen 50); o bien la desnudez erótica, como la figura central de la misma obra, que veremos en detalle más adelante.

Caracterizó a este hallazgo como la ninfa, que para Warburg no es una figura gráfica, si no de una fuerza, una emoción, un núcleo dinámico de la memoria que es el que origina la metáfora. En rigor de verdad, las Ninfas de la mitología también representan fuerzas de la naturaleza, a la que siempre están vinculadas, generalmente un manantial, una cascada, eventualmente el mar. Es evidente que las Ninfas son un resabio del animismo anterior a la concepción espiritual de los dioses, en el cual se le atribuye alma e intención a los fenómenos naturales, que están "animados", vivos. En la mitología y en el arte se las representa como jóvenes llenas de vida y erotismo, como dadoras de vida.

Warburg consideró estas formas como expresiones del *pathos*, como emoción vital, como Eros –opuesto al logos, al entendimiento–, y por tanto opuesto a Tánatos, el diez de la muerte. Las llamó *Pathosformel*. Sostuvo que están desde los orígenes en nuestra memoria y que el arte es una representación, una expresión de esas formas. Según Ernst Gombrich, constituyen "la reacción primitiva del hombre a las dificultades universales de su existencia [que] subyace en todos sus intentos de orientación mental".[50]

Fue descubriendo distintas *Pathosformel* además de la ninfa: el héroe, la serpiente, el cielo estrellado, etcétera.

Warburg emprenderá entonces una investigación que culminará en el *Atlas Mnemosine*, que reúne más de dos mil

50 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992.

imágenes que recorren casi toda la historia del arte, una obra inconclusa, un catálogo de las *Pathosformel*, la caracterización de esos *pathos* que existen y obran en nuestra memoria.

Veremos ahora el primero de esas *Pathosformel* en su versión original, en la iconografía que inspiró la teoría artística de Warburg. Empezaremos con un somero análisis de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, una de las obras que conmovió a Warburg. Esta suerte de prólogo será útil para analizar después el amor en español a través de las *Pathosformel*, estructuradas según imágenes de la iconografía española y americana.

La ninfa original: *El nacimiento de Venus*

Recordemos algunos detalles interesantes de *El nacimiento de Venus* (imagen 50): la modelo es Simonetta Vespucci, nacida Cattaneo, bellísima joven casada con Marco Vespucci, miembro de la aristocrática familia florentina de banqueros a la que perteneció el célebre navegante.

Las malas lenguas dijeron que Simonetta fue amante de Giuliano Medici, hermano de Lorenzo, muerto trágicamente en la conspiración de los Pazzi. De hecho, Giuliano combatió en una justa de caballeros con un estandarte en el que llevaba la figura de Simonetta, pintada por el mismo Botticelli.

Simonetta, célebre por su belleza, murió muy joven, a los veintidós años, y esta obra fue pintada por Botticelli treinta y cuatro años después.

El nombre de Venus (Afrodita para los griegos) deriva de la espuma, *afros*. Es la diosa de la pasión, del amor erótico, tan efímera como su nombre. Y esa espuma, esa *afros* nace cuando el titán Cronos le corta los genitales a su padre Urano, el cielo. Los genitales caen al mar y esa espuma efímera es la diosa del amor pasional. La historia es un símbolo de la unión entre el Cielo-el espíritu y el Mar-el inconsciente, lo ilimitado, el deseo desmesurado.

Afrodita-Venus se muestra desnuda porque, contra lo que puede parecer, la desnudez es la belleza pura y sobrenatural, según el neoplatonismo, que tanto influyó en esa época. Pero, subversivamente, una potente fuerza erótica desborda el continente de inocencia de la imagen. Hay una contradicción casi chocante entre el erotismo del cuerpo y la inocencia del rostro.

Según el mito, nacida la diosa, fue transportada por Céfiro, el dios del viento oeste, hasta la Tierra, y acogida por las Horas, las diosas de las estaciones, quienes la vistieron y condujeron a la morada de los dioses. Céfiro está a la izquierda de la obra, soplando el viento y llevando a Cloris, la Flora romana, diosa de las flores, que caen del cielo. A la derecha vemos a una de las Horas, seguramente la Primavera, símbolo del nacimiento de la vida que florece.

Afrodita/Venus está en posición de *contrapposto*, inclinada hacia la izquierda como muchas esculturas clásicas. Abundan las referencias a la fertilidad y al órgano sexual femenino, la concha sobre la que está parada Venus, las rosas que caen por doquier.

Pero, en lo que a nosotros interesa, estamos frente a una ninfa de Warburg, una mujer cargada de erotismo, también dadora de vida, un motor de la vida, como lo será también la Virgen madre de Cristo.

Las *Pathosformel* en la iconografía hispanoamericana

Habiendo analizado el prototipo de las estructuras del *pathos* de Warburg, la ninfa que se origina en *El nacimiento de Venus*, veremos ahora las *Pathosformel* del amor en el arte hispanoamericano.

Intentaremos, siempre que tengamos las imágenes necesarias, hacer un contrapunto entre España y América en la época de la conquista, para ver paulatinamente el matrimonio de ambos lenguajes en un lenguaje propio de Hispanoamérica. En consecuencia, en cada *Pathosformel* procuraremos ver qué imágenes tenían los americanos en la época de la conquista, que imágenes tenían los españoles en su cultura de ese momento y cómo fue la síntesis

De estas *Pathosformel*, hemos seleccionado cinco, que están profundamente relacionados con el amor: la ninfa, el héroe, la serpiente, la pareja y el cielo estrellado. Los veremos a continuación.

La ninfa

Vayamos a la imagen 51, proveniente del Códice Ríos, una traducción italiana del *Codex Telleriano Remensis*, escrito por el dominicano Pedro de los Ríos, quien trabajó en Oaxaca, México, a mediados del siglo XVI.

Xochiquétzal, que en náhuatl significa "flor hermosa", es la diosa de la belleza, el amor y el placer del amor, las artes y las

flores, y una de las dos diosas relacionadas con la fertilidad del hombre y de la naturaleza. Xochiquétzal es dadora de sensualidad, fertilidad, cosechas y partos. Es la que genera la tentación de los jóvenes hacia el placer sexual libre, es la encarnación de la femineidad. Pero también ayuda a las hilanderas, o sea que está relacionada con el hilo de la vida, un símbolo femenino universal.

Recordemos que entre los griegos es Ariadna quien le proporciona a Teseo el hilo de la salvación, sin el cual jamás hubiese salido del Laberinto, y también a las Moiras, Cloto, Láquesis y Átropos, que ovillaban, extendían y cortaban el hilo de la vida con la muerte.

La imagen de Xochiquétzal es profundamente simbólica, casi cubista y geométrica, a diferencia de las ninfas hispánicas de la época. Se deja de lado cualquier realismo, para transmitir una metáfora que es puro símbolo, puro significado, que requiere traducción en lugar de estimular los sentidos.

El simbolismo abstracto, al que hemos llamado geometrización de las formas, nos enfrenta a otra dimensión. En efecto, mientras hablamos sobre formas reales, nos referimos al espacio. Pero la abstracción, al sacar las imágenes de la realidad y convertirlas en símbolos, intenta intervenir en el tiempo, intenta aproximarse a la eternidad: las formas geométricas reposan en la conciencia del hombre, no son mortales, pertenecen al mundo de las ideas de Platón y a la religiosidad, no cambian, estarán para siempre.

La geometrización del arte plástico, la transformación mediante abstracción de las imágenes naturales, es un proceso frecuente en el lenguaje del arte y se produce en tiempos de

profunda simbolización, de idealización, de religiosidad, y se alterna en la historia con el realismo, con tiempos referidos a la naturaleza, a la ciencia, al enamoramiento con el cosmos natural y no con el misterio.

No hay más que recordar el pasaje del arte del helenismo, que en su escultura produce imágenes profundamente reales, a la pintura bizantina, totalmente simbólica y abstracta, que representa figuras idealizadas que no responden a la realidad. Después, en el Renacimiento, se produce el abandono de la *maniera greca* y de la influencia bizantina, y el retorno a la perspectiva natural, como se observa en la representación de las imágenes religiosas de Bizancio con un realismo que descarta toda abstracción. Lo mismo puede decirse de la abstracción moderna del siglo XX.

Los españoles encuentran a América en un período de abstracción y geometrización. Como veremos, nada más lejano a la iconografía del momento.

La *Venus del espejo* de Velázquez es de un realismo absoluto (imagen 52). Representa los mismos contenidos que Xochiquétzal, la femineidad, la sexualidad, la pasión amorosa, la fertilidad y el nacimiento, en los hombres y en la naturaleza.

A diferencia de Xochiquétzal, que imita la eternidad, la Venus de Velázquez es una mujer real que está destinada a morir, es humana, está en el espacio. La diosa es una bellísima mujer real, con un erotismo preponderante.

Pero está el espejo, presente también en *Las meninas*. El hecho de que Venus esté viendo al espectador a través del espejo representa "la idea de la conciencia de la representación, muy

característica de Velázquez".[51] Y en el espejo está el rostro de la bella Venus, que vemos fuera de foco y que, borroso, nos mira. Algunos piensan que la cara nebulosa simboliza el engaño clásico de la belleza; otros, que es una clave de la obra que remite a una belleza erótica que no es de nadie, que no se refiere a ninguna persona.

Toda representación es falsa, confusa, parece decirnos Velázquez en sus espejos; la realidad representada ya se fue, nuestra representación es un torpe instrumento que nos permite vivir.

Para nuestro propósito, la Venus de Velázquez encarna el ideal, tan equivalente como distante, en el que se inicia este viaje.

Sin embargo hay otras ninfas hispanas en la época, las vírgenes, como la de la *Coronación de la Virgen* (imagen 53) del mismo Velázquez. Entre otras razones, la hemos elegido porque, según la crítica histórica, lo más probable es que la modelo sea la misma que la de la Venus: Lavinia Triunfi, una modelo amada por Velázquez durante su estadía en Roma.

La estructura de la obra forma un corazón, que dibujan las posiciones respectivas de Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo, Jesús y la Virgen María en el vértice inferior.

La Virgen también es una ninfa, dadora de vida, *mater generatrix* por excelencia. Desde ella comienza la nueva vida, el nuevo mundo que deriva de la Encarnación, un camino que permite el perdón del pecado original, una ninfa dadora de vida espiritual. Esto pone en evidencia la lejanía de ambas

51 Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005.

culturas en el punto de partida: la femineidad es una y única en la América de la conquista, y es simbólica, geométrica y abstracta; una referencia destinada a detener el tiempo que fluye vertiginosamente en la conciencia, mientras que en España está desdoblada, dividida entre carne y espíritu, es real y está destinada a representar el espacio, aquello que supuestamente vemos.

En este sentido, el modelo único de la ninfa Xochiquétzal contraste con la ninfa desdoblada, con la Venus carnal y erótica y con la Virgen espiritual, inicio de un nuevo camino.

Estamos en 1944 en pleno muralismo mexicano, celebrando la revolución de 1910. David Alfaro Siqueiros es un artista de la política, un artista de la ideología que cree que el arte y, por ello para él (casi) todo debe estar al servicio de la revolución, de un cambio estructural y violento en la sociedad que establezca para siempre la real soberanía popular y el derrocamiento de las elites. Toda su obra –menos una que veremos más adelante– está consagrada a este propósito.

Siqueiros pinta *México por la democracia y la independencia* (imagen 54) con su mujer Angélica Arenal como modelo de una democracia en lucha, con una antorcha que pone fuego al nuevo indigenismo y, con ello, a la resurrección de la cultura originaria concebida como lucha cultural contra Occidente.

Paradójicamente, la obra exhibe potentes símbolos de Occidente: el gorro frigio de la Revolución Francesa, que simboliza la libertad; la flor amarilla del arte y la ciencia, los soldados alemanes vencidos que representan la caída del fascismo y de los regímenes contrarios a la libertad.

La Democracia es ahora una ninfa de la lucha; de ella nacerá la Libertad. Es una ninfa típica del Romanticismo, una nación, una cultura, una patria en lucha.

La obra tiene un cercano parentesco simbólico con Marianne, la mujer símbolo de la Revolución Francesa. Marianne es la representación simbólica de la madre patria, fogosa, guerrera, pacífica, nutricia y protectora, y también lleva un gorro frigio. Recordemos por un momento la Marianne de Delacroix en *La libertad guiando al pueblo* (imagen 55) y veremos la profunda influencia que tuvo en Siqueiros.

Observemos en ambas heroínas, la de Delacroix y la de Siqueiros, la actitud de guía de un pueblo en marcha, el pecho exhibido en actitud de desafiante femineidad; ambas son madres nutricias que guían al pueblo hacia la libertad.

De la ninfa de *México por la democracia y la independencia* nacerá otro camino, un camino de romanticismo, la libertad y el gobierno del pueblo. Más allá del ostensible indigenismo de la figura central, que afirmaría una cultura autóctona por encima y en lucha con la cultura de la conquista, se destaca el empleo de una simbología profundamente Occidental, como dijimos. Por eso, con independencia de las intenciones del artista, la obra exhibe una síntesis, un encuentro profundo de la cultura americana con el mundo de Occidente, a través de España.

Veamos ahora a otra ninfa. Grete Stern nació en Alemania en 1904 en una familia judía. Se formó como fotógrafa en Dessau, en la Bauhaus, bajo la dirección de Walter Peterhans. En 1935, en Londres, se casó con el fotógrafo argentino Horacio Coppola y llegó como inmigrante a Buenos Aires en el mismo año. Entre

1948 y 1951 participó de una sección de la revista *Idilio* llamada "El psicoanálisis le ayudará", aprovechando la moda de esa disciplina. Las lectoras enviaban sus sueños, que eran interpretados textualmente por el sociólogo Gino Germani, director de la publicación, bajo el seudónimo de Richard Rest; y visualmente por Grete Stern. Muchas veces la artista excedía la interpretación textual, ubicándose al principio en el dadaísmo y en el surrealismo más tarde, con una decisiva influencia de Man Ray y de Georg Grosz, con la presencia de elementos siniestros, escaleras, muñecos y, a veces, un fuerte erotismo.

Más allá de las distancias formales, en *Cuerpos celestes, sueños cósmicos* (imagen 56) estamos frente a una ninfa cósmica, a una Venus en el espejo y a una madre como Gea, como la Coatlicue de los mexicas o la Pachamama de los pueblos andinos de América del Sur, todas sincretizadas en la Virgen cristiana.

Sin embargo, el lenguaje metafórico utilizado es propio del posromanticismo. La ninfa es una ninfa soñada, una imagen que emerge del inconsciente durante el sueño que rivaliza con la vigilia. Hay una evocación a Warburg, porque esta ninfa no representa la mujer real, ni siquiera abstracta; es solamente una noción que emerge en el sueño desde la memoria.

¿Existimos durante el sueño o durante la vigilia? Cuál es la realidad, ¿una fuerza inconsciente que manda desde la memoria o es el reino de la razón y la representación? Son preguntas sin respuesta. Nacieron con el primer atisbo de la cultura.

Llegamos así al arte de nuestros días. En este caso analizaremos una experiencia de autorretrato fotográfico modificado y alterado posteriormente por la artista, Flavia Da Rin, en un trabajo

que excede la edición y lo devuelve a la tradición pictórica, en la que el retrabajo es el que encuentra la obra definitiva, muchas veces muy diferente de la propuesta inicial del artista (imagen 57).

El autorretrato de Da Rin es precursor en muchos años de las *selfies* y recala en las imágenes actuales del cine, el dibujo animado, la publicidad, pero también en la historia del arte.

La referencia a las Ninfas está clara en la obra, con los bosques, las montañas, la vida en la naturaleza, en un Edén como el de Eva o el de Diana. Pero también con las poses, los movimientos detenidos en el instante, en los que está presente también el viento de Warburg que hace flamear las ropas.

La escena festeja la elevación al cielo de un niño muerto. La alegría espiritual por el alma que se eleva predomina sobre la tristeza que provoca la pérdida del cuerpo acá en la Tierra. ¿Es Cristo el niño muerto, que con su crucifixión salva, y renace así el espíritu?

Curiosamente, las imágenes contemporáneas de Da Rin, parientas de las de Grete Stern (no estamos frente a lo instantáneo, al estilo de Henri Cartier-Bresson, sino frente a una profunda elaboración), realizadas con fotografía digital, nos remiten al clasicismo. Las ninfas representadas son precisamente eso: ninfas, el espíritu de creación que anida en cada mujer.

La ninfa de Da Rin une el erotismo de la vida y la dimensión espiritual después de la muerte. Es una única figura.

El lenguaje hispanoamericano ya encontró su huella, ya no hay división de las ninfas como en el lenguaje europeo-español del origen.

El héroe

El héroe nace en los primeros tiempos, quizá junto con la Memoria, una diosa que nos permitió descubrir la identidad cuando advertimos que nuestra conciencia no alcanzaba, cuando empezó a existir el Misterio de existir, el Misterio del Ser y la diferencia.

Comienza entonces una ¿retórica? de aproximación, una escucha de mensajes de origen desconocido: los nombres vacíos, como alma (*nepesh*), espíritu (*pneuma*). Y la ambición de un cosmos que anule el caos, de un universo que extinga lo diverso, de una creación que ordene, separando lo diferente para que tenga perímetro y para que se entienda con el lenguaje.

El héroe cumple siempre un viaje simbólico. Desde su inconsciente animal intenta llegar al misterio, parte de la existencia e intenta llegar al ser. Para ello cuenta con la razón: con la libertad de elegir debe poner la razón al servicio del espíritu. Construirá entonces metáforas, mensajes que están atrás de los mensajes, poemas, obras de arte, creyendo a veces que se los dicta Dios y a veces que son la plegaria que eleva. Pero siempre, en todos los casos, estos mensajes, estas metáforas, se independizarán del entendimiento y serán solamente aprehensibles con el alma.

Con el intelecto deberá someter al deseo, extinguir sus derivadas: el orgullo, el deseo de ser Dios, el ocultamiento de la angustia atrás de muros falsos como el olvido o el desenfreno sexual. Deberá conseguir que el deseo no se apodere de su acción, de su vida, y consagrar a esta a la indagación del misterio. Este es el tránsito de Odiseo en su viaje por el mar, de Hércules y sus doce trabajos, de Sansón y su desdichada lucha contra el orgullo.

Según Warburg, los héroes son siempre representados por una "retórica muscular". Y es verdad; muchas veces los héroes de las mitologías formadoras de Occidente, la griega y la hebrea, siempre tienen la fuerza espiritual que, simbolizada como fuerza física, les permite su viaje. Los casos típicos son Sansón y Hércules. Pero hay también héroes de la razón, de la astucia, como Odiseo, que vence las tentaciones con su poderoso intelecto.

Sin embargo, es cierto que en la iconografía clásica los músculos, la fuerza física ínsita en ellos, son la representación de la fuerza espiritual para emprender el viaje, probablemente porque no tenemos otra referencia de la determinación que la fuerza, ni otro símbolo de la fuerza que la fuerza muscular.

Más adelante la fuerza será sustituida por las armaduras de los caballeros y la mirada abstracta del mundo de los santos. Con el Renacimiento volverá la retórica muscular. Pero también nacerán los genios, los dotados por la razón que descubren los misterios de la naturaleza. Más tarde vendrán los héroes barrocos, santos, militares, reyes y caballeros. Y con el Romanticismo aparecerán los héroes de la patria, la nueva causa para justificar la guerra y la muerte, una vez abandonada la pelea religiosa. Con la aparición de la ideología habrá otros héroes: obreros, campesinos y guerrilleros.

Veremos a continuación los héroes americanos y españoles de la época del encuentro, de la conquista, y después el paulatino tránsito hacia la síntesis.

La imagen 58 procede del Códice Borbónico que estaba en El Escorial y durante la guerra napoleónica fue llevado a París, donde hoy se encuentra. El nombre Quetzalcóatl significa

"serpiente emplumada" y simboliza la conjunción de la serpiente-Tierra y las plumas-Cielo; también, la unión de la razón y del espíritu.

Representando al intelecto, la serpiente habla, es bífida como la traición y envidiosa como la razón cuando está al servicio del deseo.

Entre los hebreos la serpiente acompaña a la mujer en la provocación del deseo sexual del hombre y es la causa de su condena. Será condenada por Yahvé a arrastrarse en la tierra y a causar horror en la mujer.

Entre los griegos la serpiente Pitón es vencida por Apolo, la luz de la razón, que la devuelve a su lugar, las profundidades de la Tierra. Pero desde allí inspirará a las Pitonisas, que entrevén el futuro.

Siempre la serpiente se arrastrará, estará en la tierra, símbolo del límite, del intelecto, de la soberbia de la razón que la impulsa a creer que con su cambio de piel renace y es inmortal.

Las plumas de Quetzalcóatl se relacionan con el cielo, con el misterio.

En Occidente Ícaro tiene plumas pegadas con cera, que le permiten volar –acercarse al cielo– pero, como quiere llegar al Sol (igual que Adán, quiere ser como Dios), la cera se derrite con el calor del astro, las alas se destruyen e Ícaro cae a la tierra, o sea que la soberbia del intelecto le impide volar hacia el espíritu.

Como los héroes de Occidente, Quetzalcóatl puede llegar al cielo. Su vocación está determinada por las plumas que le permiten volar, pero también la serpiente está presente con su apego al intelecto y a la tierra. Como todos los héroes, es un ser de la

contradicción y del viaje que intenta superarla. Por eso el principio de dualidad del pensamiento mesoamericano le impone a este ser supremo un doble, Tezcalipoca, el intelecto, la soberbia, la destrucción.

Para los mesoamericanos, todo el universo es dual: madre y padre, creación y destrucción, bien y mal, espíritu y razón (para nosotros también).

Tezcalipoca es la función destructora de Quetzalcóatl, son uno solo (imagen 59). Su nombre significa "espejo negro que humea". La presencia del espejo, del reflejo, conduce de inmediato a la representación, al intelecto; Tezcalipoca es la razón pura de Quetzalcóatl. Sabe todos los pensamientos, y es oscuro, nocturno, a diferencia de su otra parte identitaria que se representa con la luz de Venus, del Lucero.

El espejo humeante tiene una condición destructora. Así como Quetzalcóatl, la luz, ilumina y crea, Tezcalipoca, el espejo de la oscuridad, solamente refleja y destruye.

El hallazgo del espejo como símbolo de la representación, del intelecto y de la muerte es universal. El héroe americano tiene sus funciones desdobladas, es uno pero con vida doble.

Veremos que hubo una mítica guerra entre Quetzalcóatl y Tezcalipoca, que tendrá un papel decisivo en el encuentro hispanoamericano.

Hemos visto que la ninfa de los americanos a la llegada de los españoles era única. En efecto, Xochiquétzal abarcaba todos los aspectos de la ninfa: la fertilidad, el placer sexual, el misterio del nacimiento, la maternidad, etcétera. En cambio, para los españoles la ninfa tenía representaciones separadas: mientras que

la Venus figuraba la sexualidad, el placer erótico y la atracción femenina, la Virgen encarnaba la maternidad, la nueva vida, el misterio del nacimiento.

Con el héroe sucede lo inverso. Mientras que el héroe americano de la época de la conquista está desdoblado entre Quetzalcóatl y Tezcalipoca, respectivamente espíritu y razón, entre los españoles el héroe es uno solo que reúne todas las cualidades.

Hemos elegido la célebre obra de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, conocida así, aunque en verdad no tiene título (imagen 60). Así lo nombró Pío Baroja, sin conocer la identidad del retratado. Sin embargo, aunque lo tuviese, el rasgo preponderante es esa mano que parece estar invocando un juramento.

La espada nos indica que es un caballero; la espada es un símbolo del espíritu. Pero lo que sobre todo llama la atención, de ahí lo sublime y maravilloso del cuadro, es lo que oculta. En efecto, el caballero es puro misterio; más allá de las conjeturas, no sabemos quién es.

Como dijimos, la posición de la mano en el pecho indica un juramento, pero no sabemos lo más importante: por qué jura.

¿Y qué de la extraña posición de los dedos? Tiene un significado, sin dudas, pero desconocido, similar al de ciertas sectas cristianas arcaicas.

La mirada, que es ligeramente estrábica, hubiese sido corregida si el objetivo principal hubiera sido retratar. Es una mirada similar a las miradas delirantes de los santos de El Greco.

Pero en lo que a nosotros interesa, este héroe representa la misión de un caballero español, la entrega a la cristiandad y por ella al espíritu. No lo guía la razón sino la fe, no hay en él fuerza

alguna que no sea la fuerza del alma. Son los locos que con un puñado de hombres se lanzaron a descubrir un continente.

Manuel Machado le dedicó un poema al desconocido caballero:

> Este desconocido es un cristiano
> De serio porte y negra vestidura,
> Donde brilla no más la empuñadura,
> De su admirable estoque toledano.
> ...
> Aunque solo de Dios temores sabe,
> Porque el vitando hervor no le apasione
> Del mundano placer perecedero,
>
> En un gesto piadoso, y noble, y grave,
> La mano abierta sobre el pecho pone,
> Como una disciplina, el caballero.[52]

Vayamos ahora a los arcángeles arcabuceros, que son héroes del sincretismo hispanoamericano. Es sorprendente la cantidad de influencias cruzadas que se observan en estas obras que se encuentran en las iglesias **(imagen 61)**.

Alejados de las representaciones tradicionales, los arcángeles arcabuceros que nacen en Perú, norte de la Argentina y Bolivia son únicos en el mundo. Si bien reconocen influencias técnicas

52 Manuel Machado, "El caballero de la mano en pecho", en Miguel d'Ors, *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Renacimiento, 2000.

y decorativas, no tienen similitud con la pintura de Occidente de la época y son una creación autóctona de Hispanoamérica. Una de las primeras, sin dudas.

La morfología de los arcángeles responde a una tipología común: imágenes donde prevalece el triángulo como estructura organizativa, ropajes típicos del flamenco, con lujosos encajes y coloridos.[53] Normalmente fueron pintados por artistas nativos, aunque la estructura es europeizante. Señalamos también sus rostros asexuados.

Estas figuras combatientes llevan banderas, tambores, trompetas, espadas y lanzas, a la manera de una escuadra militar, que se popularizó en la segunda mitad del siglo XVII en Cusco y en la zona del Titicaca.

Vestidos lujosamente, adoptan las posturas recomendadas en el *Manual militar de ejercicio* de Jacob de Gheyn (1607), donde se señala cómo manejar el arcabuz, un arma de fuego conocida en su época como "trueno de mano".

Las fuentes probables de los arcángeles arcabuceros serían la difusión en América del Libro de Enoch (texto que forma parte de la Biblia de la Iglesia Ortodoxa Etíope), las representaciones festivas cristianas en las que las imágenes angélicas salían de las iglesias y el mencionado manual de armas.

Los arcángeles arcabuceros están llenos de enigmas: ¿cómo nació una iconografía tan autónoma y original?, ¿cómo permitió la Inquisición la llegada a América del *Libro de Enoc*, prohibido

53 Seguimos aquí a Ramón Mujica Pinilla, Ángeles *apócrifos de la América virreinal*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

por la Iglesia Católica?,[54] ¿cómo permitió la Inquisición que se retrataran arcángeles también prohibidos, como Letiel?[55]

Lo más notorio es el levantamiento de 1750 en Lima, durante la festividad de San Miguel, que protagonizaron los incas contra el virrey. Los conjurados estaban vestidos como arcángeles arcabuceros, lo cual pone de manifiesto hasta qué punto esta representación era sentida como propia por la población originaria, y los ribetes casi mágicos que se atribuía a los arcángeles.[56]

La única explicación es que en la confrontación de cosmovisiones hispano-andinas, los primeros símbolos sincretizados fueron el arcabuz y la espada asociados con el dios Trueno o dios Rayo Illapa, a su vez serpiente, poderoso símbolo de la fertilidad,[57] la serpiente que rechazada por Occidente continuó

54 *El Libro de Enoc* trata sobre este héroe hebreo, abuelo de Noé, que se elevó a los cielos debido a su santidad. Entre otros temas, relata la perversión de los arcángeles que formaron parejas con mujeres humanas, dando lugar a los *nefilim*, gigantes que después asolaron la Tierra con su maldad.

55 Eran siete. La Iglesia solo reconoce tres: Gabriel, Miguel y Rafael. El resto, Uriel, Baraquiel, Jehudiel, Sealtiel, fue prohibido.

56 En 1746 hubo un terremoto en Lima y El Callao que destruyó ambas ciudades, sometiéndolas a extrema pobreza. En 1750 se decidió derogar ciertos derechos de los incas, como pertenecer al clero, ocupar cargos en la administración, ingresar a las universidades, un grave retroceso respecto de las políticas anteriores. Estas serían las principales causas del levantamiento de 1750 que fue abortado por una delación.

57 Liliana Madrid de Zito Fontán y Diego Outes Coll, *El camino de los ángeles andinos: Argentina, Bolivia, Perú*, Lima, Gofica, 2001.

y continúa en el corpus mítico andino, disimulada o encubierta como una manera de entendimiento entre las dos culturas. Además, los arcángeles son un resto del animismo en la mitología hebrea, y representan el rayo, el sol, el viento, las nubes, etcétera, de modo que fueron un elemento de fácil empleo para la unión sincrética.

De este modo, los ángeles arcabuceros de América del Sur conforman una de las primeras imágenes hispanoamericanas.

José Sabogal tiene una importancia capital para nuestros fines en estas páginas porque, como veremos, fue un artista explícitamente interesado en la cultura hispanoamericana. Fue llamado el "primer pintor peruano" por sus contemporáneos. Tuvo una vida riquísima, con viajes y aprendizajes, una vida de aventuras también.

Nació en Cajabamba, Perú, y viajó extensamente por América y Europa, nutriéndose de la vida de las culturas occidentales fundantes de la América hispana y de otras culturas americanas. Estuvo en Italia, España, Francia, Argelia y Marruecos. Con muy pocos medios, fue un caminante que exploró los confines del arte, admiró a Tiziano, al Greco, a Goya, a los flamencos y a Benvenuto Cellini; también a Paul Gauguin, Fernand Léger y Pablo Picasso.

Tuvo una sólida formación en Europa. Desde allí se embarcó como grumete en un velero que arribó a Buenos Aires, donde tuvo destacada actuación como estudiante de Bellas Artes. Volvió a su patria y desde allí viajó a México, donde aprendió con Diego Rivera la técnica del fresco y del muralismo.

Admiró profundamente a Garcilaso, a quien consideró el "primer peruano". El Inca Garcilaso de la Vega, representado en

esta obra simbólica (imagen 62), también tiene una historia hispanoamericana con una riquísima vida. Nació en 1539 en plena conquista, hijo de un encomendero y de una princesa inca, y fue educado en España, donde recibió una elevada educación gracias a su tío. Hablaba correctamente quecha y castellano y permaneció en España hasta su muerte. En 1609 publicó su obra fundamental, los *Comentarios reales de los incas*, que se editó primero en Lisboa y que estuvo prohibida en Perú durante muchos años. Los *Comentarios* fueron traducidos tempranamente al inglés y publicados en Londres.

Sabogal representó tres veces a Garcilaso. El óleo al que nos dedicamos ahora lo presenta como un hombre de dos mundos, obviamente, América y España. Pero la estructura del rostro es la de Cristo, por excelencia el hombre de dos mundos, en este caso el divino y el terrenal. La representación del rostro como estructura cristológica no es casual: Cristo es quien inaugura un nuevo mundo espiritual, con la posibilidad de salvación; Garcilaso, simbólicamente el primer mestizo, inaugura un nuevo mundo terrenal, una nueva cultura que nace: la hispanoamericana.

La figura tiene una indudable influencia de Picasso, con el rostro dividido y dos expresiones, dos mundos que se unen. A la derecha, el mundo hispánico, con los rasgos faciales correspondientes, la barba, y la mano de un hombre de poco trabajo manual. A la izquierda, el mundo inca, lampiño, con el ojo oblicuo, la tez más oscura, la mano escarnecida por el trabajo.

Pero quizá los rasgos más importantes sean la pluma en la mano hispánica, que simboliza el intelecto, la razón, mientras que la mano inca sostiene el fuego, el símbolo del espíritu.

Sabogal descubre y con ello identifica el enigma de la cultura hispanoamericana, una síntesis en la que el intelecto y el espíritu se fusionan, igual que Quetzalcóatl y Tezcalipoca. En definitiva, un nuevo capítulo de la lucha por la cultura.

David Alfaro Siqueiros fue una figura destacada en la escuela mexicana de grandes pintores murales de la cual fue fundador junto con José Clemente Orozco y Diego Rivera. Siqueiros fue muy prolífico en su carrera; su trabajo a menudo presentaba temas sociales y políticos, y demostraba sus influencias, incluidos Francisco Goya, el arte religioso y el futurismo italiano. Sus obras de Siqueiros se distinguen por la perspectiva dinámica, las formas monumentales, el uso dramático de las sombras y una paleta de colores limitada.

Se ha dicho que su pintura es una síntesis del futurismo y el expresionismo abstracto, quizá porque uno de sus alumnos más distinguidos fue Jackson Pollock. Es cierto que muchos lenguajes occidentales modernos componen la obra de Siqueiros; sin embargo, creemos que existe una independencia absoluta en su obra.

Su vida sintetiza el activismo político y el arte, que él vivió como medio de expresión de la ideología y de la protesta. Pero, como hemos dicho, las obras de arte se independizan de las intenciones del autor y son vividas con una expresión fantasmal, propia de la obra, que trasciende la época y la intención. No obstante, vamos a describir sucintamente los hitos más importantes de la "vida revolucionaria" de Siqueiros con el propósito de entender su personalidad romántica.

Las campañas militares en México le mostraron la cultura de su país. Después de su lucha en la causa de Venustiano Carranza,

viajó a Europa en 1919. Primero en París, absorbió la influencia del cubismo, intrigado en particular con Cézanne y el uso de grandes bloques de color intenso. Allí, conoció a Diego Rivera, justo en la fundación del muralismo, y viajó con él por Italia para estudiar a los grandes pintores al fresco del Renacimiento.

Fue un marxista convencido, miembro del Partido Comunista hasta su muerte en 1974. Participó de las luchas revolucionarias mexicanas al lado de Carranza y, después, de Álvaro Obregón. Fue encarcelado seis veces a lo largo de su vida. Es conocida su participación como principal partícipe en el fracasado primer intento de asesinato de León Trotsky. Participó de la revolución nasserista en Egipto. Estuvo exiliado de México innumerable cantidad de veces.

Aunque muchos han señalado que la carrera artística de Siqueiros se vio con frecuencia interrumpida por la política, el propio Siqueiros creía que las dos estaban inextricablemente unidas.

Siqueiros tenía la esperanza de crear un estilo que enlazara el arte nacional con el universal. En su obra buscaba un realismo social que representara a los proletarios de México y del mundo, al mismo tiempo que evitaba los clichés del primitivismo y el indianismo.

Combatió activamente en la guerra civil española, momento en el cual pinta nuestra obra *El Coronelazo*, un autorretrato (imagen 63). En la obra se pueden observar dos planos: un brazo que emerge desde el fondo y parece querer salir de la superficie. Es la perspectiva en la que las líneas fugadas sirven como vínculo entre los planos. En el fondo se encuentra el rostro del pintor, ligeramente girado y con rasgos angulosos; los ojos nos

devuelven al primer plano. El juego de miradas se convierte en una provocación visual con el espectador, que es tomado por una espiral en perspectiva. Primero el puño, rápidamente la vista avanza por el brazo hasta la cara y luego vuelve atrás. Después de esta experiencia obligatoria aparece el resto de la obra: los detalles, la factura, el color, el movimiento.

La obra refleja, además, el alto concepto que tiene Siqueiros de sí mismo, quizás un velo consciente o inconsciente de la inseguridad.[58]

El Coronelazo está concebida en pleno romanticismo tardío. Es el momento de la creencia en la "noche oscura del alma", de fuerzas desconocidas e insondables que determinan la acción, como la ley de Darwin en la naturaleza, el materialismo histórico en la sociedad según Marx, las mitologías olvidadas de Wagner, Nietzsche y el mundo trágico, el subconsciente de Sigmund Freud, Carl Jung, Thomas Mann y tantos otros.

58 "Cree en él por encima de todos los seres de la tierra, o al menos así lo aparenta. ¿Habrá alguien que recuerde a un Siqueiros modesto, prudente, humilde; a un Siqueiros que no ocupe la primera fila, a un Siqueiros que no grite más alto que su vecino, a un Siqueiros que no avasalle? Es posible incluso que la vanidad integre al muralista" (Julio Scherer, *Siqueiros: la piel y la entraña*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996). "Sin embargo algunas de sus obras [...] han sido interpretadas como muestra de un sentimiento melancólico de pérdida y desesperación (*Sollozo*, *El sueño* y *El secreto*), o bien como parte de una visión crítica y fatídica de la historia (*Etnografía*, *Cabeza de niño quemado* y *Retrato de la burguesía*)" (James Oles citado por Olivier Debroise, *Retrato de una década, 1930-1940. David Alfaro Siqueiros, catálogo de exposición*, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 1997).

Está concebida en el momento en que las ideologías comienzan a sustituir a la patria como motivo de la extrema violencia humana: la guerra.

Terminada la Primera Guerra, los héroes del siglo XX son los líderes, los conductores, los *Führer*, los caudillos o como se prefiera llamarlos. No importa si son de izquierda como Stalin o más tarde Mao, o de derecha como Hitler, Mussolini, Franco, o demócratas como Churchill y Roosevelt. Solo importa el carisma, el encanto de alguien que sabe a dónde va y la devoción de un pueblo que más o menos irracionalmente lo sigue. Es un momento más de opacidad de la razón, que queda relegada como tantas veces en la historia.

Nuestro Coronelazo es eso, un líder que con su brazo en alto señala el camino, un camino misterioso que solamente él sabe adonde conduce y que no está sujeto a las discusiones del intelecto.

Siqueiros representa, más allá de los significados, un hito importante en el lenguaje visual de Hispanoamérica. Los rasgos de su héroe son inconfundiblemente mestizos, también lo es su pintura que sintetiza lenguajes occidentales con expresiones americanas.

La distancia que había entre Quetzalcóatl y Tezcalipoca con *El caballero de la mano en el pecho* no existe más. Tampoco la unión explícita de dos culturas que a pesar de la unión conservan cada una su identidad, como en el *Garcilaso* de Sabogal.

Ahora, en el Coronelazo, hay una sola expresión, una síntesis, un único lenguaje visual hispanoamericano.

Jesús Ruiz Durand es un artista peruano de singular y riquísima trayectoria: nació en 1940 en Huancavélica y es matemático,

pintor, grabador y diseñador gráfico. Estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes de Perú y cine animado en la Universidad de Nueva York. Tuvo a su cargo cátedras de diseño electrónico, estética contemporánea y estudios culturales. Cuenta con una importante obra cinética basada en derivaciones desde el orden matemático, basado en algoritmos hasta la representación del caos. Su obra forma parte de colecciones públicas como la del Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo del Hermitage de San Petersburgo.

Sin embargo, durante el régimen de Juan Velasco Alvarado, quien en plena Guerra Fría intenta acercar a Perú al bloque soviético-cubano, Ruiz Durand desarrolla una serie de afiches destinados a promover la reforma agraria propiciada por el gobierno.

En una entrevista con Diego Otero, el artista describe el contexto en el que produjo la serie a la cual pertenece su obra *Revolución agraria* (imagen 64):

> Estábamos atravesando el año 1968 y vivíamos una especie de cumbre de inquietudes juveniles: el antibelicismo, las drogas psicodélicas, la revolución de Mao, el Che Guevara. Había pues una especie de efervescencia de la creatividad y la renovación, y todo estaba a flor de piel. En esa época el pop estadounidense e inglés era nuestro pan de cada día, era el arte que consumíamos, y con voracidad.[59]

59 Entrevista citada por *Malba Diario*, Buenos Aires, 10 de mayo de 2016.

El trabajo fue realizado empleando los colores planos y el dibujo lineal de la historieta. Durand recurrió a la fotografía de los campesinos para después convertirla en afiches cuya base eran obras pop como la presente.

En lo que a nosotros concierne, se trata de un héroe correspondiente al período de la controversia sobre la pertenencia de Hispanoamérica a Occidente o su inclinación al bloque cubano-soviético, coincidente con la Guerra Fría.

Se mezclan en este héroe patria e ideología, dos de los motivos más exitosos a la hora de promover guerras y matanzas.

A nuestro juicio, el ambiente y el propósito de la obra están muy bien descriptos por el artista en la entrevista citada. Sin embargo, faltan algunas observaciones de importancia.

Más allá de la intención de Ruiz Durand, está claro que la obra está basada en el lenguaje pop de la época, creado en Estados Unidos; lenguaje que tiene dos derivas contradictorias: la primera, la exaltación del consumo y la abundancia como logro de la conversión del capitalismo en sociedad de consumo; la segunda, la dura crítica a este materialismo disparatado, la advertencia de que los ideales de la Ilustración serán aplastados por el consumismo.

En *Revolución agraria* una vez más Hispanoamérica reivindica su propio lenguaje dentro de Occidente. La obra de Ruiz Durand demuestra que Hispanoamérica es una cultura autónoma, una síntesis, que puede exhibir otros lenguajes icónicos extranjeros sin perder su fuerte carácter independiente.

La serpiente

Tenemos una ninfa y tenemos un héroe. Ahora necesitamos una serpiente que los una, que los convierta en pareja, que mediante el deseo los convoque a amarse, que los haga reproducirse, condición necesaria de una cultura.

La serpiente es el símbolo más dual, más contradictorio, más universal que tenemos. Por su vinculación con el bien o con el mal, o con ambos a la vez, es venerada en todas las culturas de Oriente y Occidente. No existe ninguna cultura en la que no sea poderoso símbolo, no importa de qué.

Más allá de la categoría moral a la que se la someta, la serpiente será siempre símbolo mítico de la unión: de la unión de los sexos, de la reproducción, de la regeneración y el renacimiento, la vida eterna; por eso es un dios. No importa si esa unión es obtenida por el deseo sexual desenfrenado, como en Adán y Eva, o por la soberbia y la vanidad, como en la Medusa, o a la inversa, como en el caso de Quetzalcóatl o los dragones chinos que, emplumados, consiguen volar, ir al cielo, llegar al espíritu.

En nuestro análisis, la serpiente de los españoles de la conquista es un símbolo del mal, es la causante de la Caída, de la expulsión del Edén.

En la tradición de Occidente las serpientes representan algo muy negativo: la vanidad que nos hace creernos iguales a Dios, el engaño del fruto prohibido, el deseo sexual exaltado. Por eso la serpiente en el mito de Adán y Eva representa la soberbia que engaña a Eva, y Eva es a su vez la serpiente que engaña a Adán excitando su vanidad. La serpiente es la causa eficiente de la Caída.

En la Biblia está también el Leviatán, la terrible serpiente del mar a la cual tiene que exterminar Yahvé.

En la mitología de los griegos, la serpiente está en los cabellos de la Medusa, símbolo de la soberbia y la vanidad del poder. Cuando Perseo la enfrenta al espejo y ella ve su propia soberbia, su propia vanidad, queda petrificada (la roca, la materia, la negación del espíritu, el deseo exaltado). Además, recordemos que también está en la lucha entre Apolo y Pitón: Apolo, el símbolo de la luz, mata a Pitón, la serpiente que representa las fuerzas de la tierra, de lo material y de la oscuridad. No obstante, Pitón permanecerá inspirando a las Pitonisas que leen el futuro. Y también la hallamos en Zeus que mata a Tifón, un monstruo con miles de piernas de serpiente, un monstruo que se apoya en la vanidad, en la oscuridad.

Si existieron aspectos positivos de la simbología de la serpiente en Occidente, el judaísmo y el cristianismo se encargaron de exterminarlos.[60]

Sin embargo, más allá de la metáfora bíblica, la serpiente representa el erotismo, la unión, la sublime emoción que provoca que los sexos se unan, se reproduzcan y se enseñoreen de la Tierra.

60 "Y la mujer respondió: La serpiente me engañó y yo comí. Entonces el Señor Dios le dijo a la serpiente: Por haber hecho esto, entre todos los animales, solo tú serás castigada. Tendrás que arrastrarte sobre tu vientre y comerás polvo todos los días de tu vida. Haré que tú y la mujer sean enemigas y que tu descendencia sea enemiga de la de ella. La descendencia de ella buscará aplastarte la cabeza mientras tú le tratarás de picar en el talón" (Gén, 3, 13-15).

En sentido contrario, entre los mesoamericanos la serpiente es virtuosa, casi siempre está emplumada, es el símbolo de la Tierra, de lo material y de la sabiduría humana que puede volar hasta el cielo.

Los mayas de Yucatán adoraban a la serpiente emplumada como Kukulcán, el dios del viento, de la luz y de las aguas, con ciertos atributos solares. Y se la honraba especialmente como dios del trueno.

En náhuatl, el idioma de los mexicas, serpiente es *cóatl* y está asociada a diferentes dioses como Quetzalcóatl (serpiente emplumada), Xiuhcóatl (serpiente de fuego), Mixcóatl (serpiente de nube) o Coatlicue (la de la falda de serpientes), madre del dios Huitzilopochtli, el principal del panteón mexica, asociado al Sol.

La conexión con la fertilidad es muy clara en el mito mexica de su concepción y nacimiento. Quetzalcóatl nació de Cihuacóatl, diosa de la fertilidad y de la tierra cuyo nombre significa "mujer serpiente" y cuyo padre fue el dios de la caza Mixcóatl o "serpiente de nube".

Pero en la historia real de la fundación de la cultura hispanoamericana la serpiente tiene un papel preponderante, como autora del engaño que hace posible la conquista.

Recordemos que Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, representa la luz del día, el pensamiento puro y la vida sana, pero, como hemos visto, su otra parte, su reverso y enemigo, era Tezcatlipoca, vinculado a la noche, el engaño y los ciclos de violencia.

Tezcalipoca, su otra parte, su reverso, había derrotado a Quetzalcóatl antes de la llegada de los españoles, y este último tuvo

que huir por el mar, en una balsa formada por serpientes con la promesa de volver y formar otra vez el glorioso reino de Tollán.[61]

Las predicciones situaron ese momento en el año I-Junco, que fue casualmente el año que Hernán Cortés llegó allí. Por eso los mexicas reciben a Cortés como un salvador, sin presentar resistencia militar, y le abren camino como a un dios que retorna, lo cual facilita muchísimo la conquista.

De modo que la serpiente tiene un papel fundamental como factor de formación de la cultura hispanoamericana y, curiosamente, es de nuevo su capacidad de engaño, su habilidad para la traición, la que determina la unión. (¿No nos recuerda a Adán y Eva?)

La obra que vemos en la imagen 65 pertenece a la Cultura Santamariana, una cultura preincaica del noroeste de la Argentina, que fue invadida por los incas poco antes de la conquista, a mediados del siglo XIV. Las culturas del noroeste argentino, tan lejanas del desarrollo cultural mesoamericano, tenían un buen desarrollo de los metales, parecido al de los mayas de Colombia.

El disco podría tener propósitos religiosos o defensivos, pareciera que lo primero es más probable. Sabemos poco de esta cultura desarrollada en territorio de la actual provincia de Catamarca porque se extinguió poco antes de la llegada de los españoles. Por ello nuestra interpretación estará guiada por lo que conocemos de las serpientes en general y sobre todo por los interrogantes que provoca la figura.

61 Claras referencias a la derrota del espíritu por el intelecto (serpiente) y a la esperanza del retorno espiritual.

La figura del anverso es masculina, por contraste a las figuras femeninas del reverso.

El disco adquiere entonces una dimensión simbólica trascendente: trataría –en nuestra opinión– sobre la unión de los sexos. Están presentes el varón, la mujer y la serpiente, igual que la ancestral mitología de los hebreos, probablemente tomada de los pueblos de la Mesopotamia asiática.

Las serpientes bicéfalas que la rodean ¿son serpientes de la vida eterna, del renacimiento, de la unión? Serían entonces representantes del erotismo que une a los sexos, del erotismo que se lleva en el alma, que se transmite al cuerpo; una emoción sublime que nos permite vivir y reproducirnos. Sin eso no hay nada, más allá de la condena bíblica.

¿O son serpientes amenazantes, representantes del deseo desenfrenado que domina la razón? ¿Por qué rodean la cabeza del hombre como si fueran a morder la sede del intelecto, sometiéndolo al deseo?

En el reverso las mujeres no parecen amenazadas de mordedura: parecen atravesadas por la serpiente bicéfala, como si el espíritu ofídico dominase la femineidad.

Ambas figuras tienen rectas que salen del cuello, que se han interpretado como sangre que emana. ¿Son el recuerdo del sacrificio humano, como Isaac? ¿Todavía se practicaban sacrificios humanos en Catamarca, en la época de producción de estos discos?

Ambas obras nos conmueven, porque ellas todo es un enigma. También porque para interpretarlas solo podemos usar nuestras categorías procedentes de la historia y de los mitos, a sabiendas de que podemos estar lejanos de la verdad.

Pero ¿el arte está para decir la verdad? No lo creemos.

El sueño de Malinche de Antonio Ruiz (imagen 66) se exhibió en la Exposición Surrealista Internacional en la Galería de Arte Mexicano de la Ciudad de México en 1939. Los críticos consideraron a esta obra ejemplo estilístico del realismo mágico. La exposición fue organizada por Wolfgang Paalen, André Breton y César Moro.

Antonio Ruiz fue un pintor y escenógrafo mexicano que trabajó en su país y en Hollywood. Fue amigo de Miguel Covarrubias, Frida Kahlo, Rufino Tamayo y de la mayoría de los artistas de su tiempo. Su paso por el surrealismo fue fugaz y profundo. *El sueño de la Malinche* fue valorado como una de las obras más importantes de la muestra mencionada anteriormente.

La Malinche fue la guía, intérprete y amante de Hernán Cortés durante la conquista española del imperio mexica.

¿Por qué Malinche es una serpiente? Porque habla dos lenguas, es bífida como la serpiente y, como traductora, puede unir y puede traicionar, igual que los ofidios.

¿Quién es la Malinche que retrata Ruiz? Se trata de una joven de origen noble. Se discute el lugar de su nacimiento, aunque siempre se lo ubica al sur de Tenochtitlán. También su nombre: Marina para los españoles, Malintzin para los nahuas, o Malinalli. No sabemos; a nosotros nos llega como Malinche.

La Malinche hablaba náhuatl y el lenguaje cortesano *tecpillahtolli* ("discurso señorial"), un registro náhuatl que es significativamente diferente del plebeyo. Los españoles la llamaron Doña, reconociendo así su origen noble. Su historia es dramática: cuando era una niña de diez años, fue vendida o secuestrada

como esclava. Posteriormente fue entregada, junto con otras veinte esclavas, a los españoles por los nativos.

La Malinche está especialmente dotada: es una diplomática educada por su origen noble y tiene una formidable capacidad para aprender idiomas. Además de sus lenguas maternas, habla el maya y aprende rápidamente el castellano.

Por eso, porque es capaz de traducir, porque tiene "dos lenguas", la ubicamos como la serpiente traductora que permitió el "entendimiento" (condenado al malentendido) entre indígenas y españoles en la conquista. Inmediatamente la Malinche se convierte en la compañera de Hernán Cortes y a su lado participa de la conquista.

Como serpiente que es, la Malinche también es traidora, igual que la serpiente bíblica. Por eso avisa a los españoles que los espera una emboscada en Cholula, lo cual muchos historiadores indigenistas han considerado una traición. Hasta hoy "malinchista" es sinónimo de traidor en México.

Y también como serpiente representa la unión entre las dos etnias, pues su pareja con Hernán Cortés va más allá de la diplomacia bífida de la traductora y trae el nacimiento del "primer mestizo", Martín Cortés.

En la pintura, la Malinche duerme en una cama moderna, con una pared agrietada detrás de ella y una manta dibujada a su alrededor. En la manta se observa un paisaje mexicano, con un templo religioso colonial en el punto más alto y áreas residenciales extendiéndose sobre los cerros.

La obra también transmite cierta sensualidad en la mujer dormida, cierto erotismo del cual nace algo nuevo.

México e Hispanoamérica nacen del sueño de la Malinche, nacen del entendimiento, de la traducción entre dos culturas. Como siempre, la cultura se origina en el lenguaje provocado por la bífida serpiente, en la unión profunda de la Malinche con Hernán Cortés.

La obra que hemos elegido para nuestra próxima serpiente es de una extraordinaria riqueza, por supuesto por la obra en sí, pero también por la historia de la modelo y la de la subsistencia del fresco que parece renacer de la destrucción, como la serpiente que cambia anualmente su piel.

Empezaremos por la modelo: Blanca Luz Brum, uruguaya, nacida en Pan de Azúcar, un pueblo a cuarenta kilómetros de Montevideo (imagen 67).

Bellísima y atractiva, Blanca Brum fue una extraordinaria seductora. Se casó cuatro veces; primero con el aristócrata peruano Eduardo Parra del Riego; luego con el pintor David Alfaro Siqueiros; posteriormente con Jorge Beeche, relacionado con los dueños del diario *El Mercurio* de Chile, y, finalmente, con Carlos Brunson, gerente de una línea aérea, y tuvo incontables amantes. La lista precedente no es una colección de chismes, si no que corresponden a los cambios de ideología sucesivos de Blanca Luz.

América Latina hervía en esa época de cambios y revolución. Blanca Luz estuvo metida de lleno en innumerables acontecimientos. Escapó de un convento junto a su amor del momento y se hizo comunista ferviente; después, junto con su nuevo amante Siqueiros, reforzó esa convicción marxista; más tarde adhirió al peronismo y al catolicismo, para después terminar apoyando

la revolución derechista de Augusto Pinochet en Chile, donde murió en la isla Robinson Crusoe, casi tan solitaria como él.

Conoció a muchos artistas, intelectuales y dirigentes políticos de su época: además del mencionado Siqueiros, Frida Kahlo, Tina Modotti, Diego Rivera, Augusto César Sandino y tantos más.

Blanca Brum es una verdadera serpiente, que renace, que cambia su piel con cada ideología nueva y con cada amante nuevo.

Su relación con Siqueiros fue atormentada y violenta. Cuando Siqueiros es invitado a Buenos Aires, viaja con él y posa como modelo de *Ejercicio plástico*.

La realidad es que Siqueiros llega a Buenos Aires a principios de la década de 1930, invitado por Victoria Ocampo y Oliverio Girondo, con el fin de pintar un mural que finalmente el gobierno prohibió. El fundador del diario *Crítica*, el periodista uruguayo Natalio Botana, lo invita entonces a pintar un mural en su casa quinta, Los Granados, en las afueras de Buenos Aires, y allí van Siqueiros y Blanca.

Blanca posa desnuda para el mural de potente erotismo que se ejecuta en un sótano-bóveda de la casa de Botana. Durante la ejecución de la obra Blanca cambia a Siqueiros por Botana. La serpiente muda otra vez de piel. Siqueiros nunca volverá a hablar de ella.

El mural permaneció olvidado. En 1948 la quinta Los Granados de Botana fue rematada y adquirida por Álvaro Alsogaray, conocido político y economista argentino. Según consta en el libro de Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, María Julia Alsogaray, hija de Álvaro, contó que su madre hizo pasar ácido

por las paredes del sótano y luego cal para borrar aquella obra que la escandalizaba.[62]

En 1989, el empresario Héctor Mendizábal, quien había adquirido el predio y se había embarcado en el proyecto descabellado de extraer el mural, logró que el mexicano Manuel Serrano, viajara a la Argentina para hacerse cargo de la operación.

En 1991 el mural emergió de la casa. Pero la empresa de Mendizábal quebró y se inició una larga batalla legal que confinó al mural a cuatro contenedores al aire libre.

Más años de silencio y oscuridad no lograron quebrar su resistencia. En 2003 fue declarado de interés histórico-artístico nacional, y se inició la restauración que terminó recién en 2010.

El mural había renacido, como su bella modelo, como una serpiente.

La obra en sí, una de las pocas ajenas al arte social de Siqueiros, fue realizada con la colaboración de tres artistas argentinos, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo, y un artista y escenógrafo uruguayo, Enrique Lázaro.

La técnica, revolucionaria para la época, empleó la fotografía y el cine para reservar las expresiones y poses de la modelo. La obra fue pintada a brocha sobre las paredes preparadas. Es un fresco pintado sobre las paredes de un recinto de paredes y techo curvos, una bóveda que estaba abajo del comedor de la quinta Los Granados, adonde se jugaba a las cartas.

Quienes ingresan al recinto del *Ejercicio plástico* de Siqueiros

62 Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, *Ejercicio plástico: el mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003.

pueden sentirse dentro de una burbuja de cristal en el fondo del mar. Atrás de la burbuja, la bella y seductora modelo se repite en varias posiciones y tamaños mientras observa y seduce al espectador con su mirada directa y su cuerpo desnudo.

La obra es un homenaje al erotismo, realizado mediante la representación de Blanca Luz que todo lo envuelve, como la obsesión erótica, como la serpiente que une con el poder de la seducción.

Nosotros, prisioneros en la burbuja erótica de la obra, solo podemos admirar, mirar obsesivamente. Estamos rodeados, poseídos, como la pasión de amor que todo lo rodea; de allí no se puede salir, porque no es un cerco, es el deseo que invade al espíritu.

No se trata de una serpiente emplumada, no tiene ese atributo que la eleva al cielo, al espíritu insondable. Es una serpiente terrenal destinada, como Eva, a provocar, nada menos, que la unión de hombre y mujer.

Este camino por las representaciones de la serpiente nos lleva ahora hasta Francis Allÿs, un arquitecto mexicano de origen belga. Ha ejecutado performances, films y tiene obra pictórica en las cuales nos enfrenta con las fronteras, los límites, las migraciones, quizá movido por el conflicto migratorio de México con Estados Unidos.

De acuerdo con las explicaciones, *No cruzarás el río antes de llegar al puente* (imagen 68) representa el cruce de los africanos por Gibraltar hacia Europa. Sin embargo, más allá de las interpretaciones, que son un tema externo al arte, lo que vemos es una serpiente que une.

La obra nos invita nuevamente a ver a la serpiente como factor de unión. Como siempre, desde los albores, la serpiente une.

Por distintos motivos y con distintos medios, que van desde el deseo sexual hasta el espíritu –cuando está emplumada–, pasando por la traducción de su lengua bífida que une lenguajes e idiomas.

En la obra está presente también la escalera, un símbolo de ascenso, de contacto con el espíritu. Jacob sueña con una escalera que llega al cielo: por la escalera suben y bajan ángeles, mensajeros de Dios. Al tope de la escalera está Yahvé que le señala la Tierra Prometida.

Las serpientes y las escaleras han estado asociadas con frecuencia. Existe un juego hindú llamado "escalera a la salvación", después llevado a Inglaterra con el nombre *Snakes and Ladders*, que relaciona deseo y destino respectivamente.

Quizás esta obra realiza nuestro propósito: en ella la serpiente une territorios, no interesa si se trata de África y Europa o de América y España. Son culturas enteras que se fusionan en una síntesis, como sucede en Hispanoamérica.

Amor pareja

Si tenemos una ninfa, un héroe y una serpiente que los une, no importa si es con el deseo y el pecado, o con la virtud y el renacimiento, tenemos una pareja.

La ninfa y el héroe quedan unidos por la serpiente para siempre, son uno, son una tercera entidad.

En *Cortés y la Malinche* (imagen 69) José Clemente Orozco representa a la primera pareja de América, o mejor dicho la primera

inscripta en los anales de la historia: Hernán Cortés y la Malinche, la bífida traductora que hace posible la conquista.

Orozco fue uno de los "tres grandes" del muralismo, junto con Rivera y Siqueiros. Se diferencia de ambos porque se sentía menos cómodo con el sangriento costo que estaba teniendo el movimiento social.

Participó del ejército constitucionalista y de las guerras civiles de 1914 junto a Venustiano Carranza, contra Pancho Villa y Emiliano Zapata. La violencia que presenció afectó profundamente su vida y su arte. "El mundo estaba destrozado a nuestro alrededor", escribió en su autobiografía. "Los convoyes de tropas pasaron de camino al matadero. Los trenes explotaron."[63]

Como dijimos, Cortés y Malinche conforman la visión de la primera pareja hispanoamericana. Tendenciosamente a nuestro gusto, se ha querido ver en la obra una protesta del artista contra la dominación española. Se señala la mano de Cortés sobre el brazo de la Malinche, que cruza su torso, como un gesto de súplica de la india al español, como símbolo de la superioridad ibérica.

Nos deja perplejos esta interpretación. Más allá de la política, de las interpretaciones históricas y de la intención del propio Orozco, la obra representa el origen, la piedra basal de la cultura hispanoamericana, esa cultura hija del mestizaje. La unión de Cortés y Malinche tiene contenidos de enorme importancia:

63 José Clemente Orozco, *An Autobiography*, University of Texas Press, 1962.

> Es la unión de dos personas de similar linaje, segundón Cortés y princesa menor ella.
> Es la unión de dos lenguajes, el español y el náhuatl, que dan origen a una síntesis cultural, a un lenguaje visual y poético que será el lenguaje de Hispanoamérica.
> Es la base de la mezcla de los pueblos, el nacimiento del mestizaje que distingue a Hispanoamérica de la colonización anglosajona y francesa.

Más allá de la posterior división en castas posteriores y la situación social de los mestizos en cada sociedad hispanoamericana, el mestizaje es el origen de una nueva cultura, una actitud de recíproca entrega de dos culturas originarias que se disponen a concebir un nuevo lenguaje.

La obra que analizaremos a continuación fue ejecutada por un inmigrante hijo de italianos, en la Argentina, en 1892, en pleno nacimiento de la Argentina moderna. Ya hablamos de Ángel della Valle y su *La vuelta del malón* (imagen 4), a la que también nos referimos en "Arte y crisis política", en este mismo volumen. Allí decíamos que fue pintada con el expreso propósito de enviarla a la Exposición Universal con que se celebraría en Chicago el cuarto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América, el cuadro ganó el premio de la exposición y fue celebrado en la Argentina como la "primera obra de arte genuinamente nacional".

En el sur de Sudamérica había hasta fines del siglo XIX ataques indios –los malones– a poblaciones, cuyo propósito era el saqueo. Con frecuencia los saqueos incluían a mujeres a las

cuales se esclavizaba. Las "cautivas" eran una figura común e idealizada. Se depositaba en ellas y en los indios todo el erotismo que la sociedad de la época no era capaz de admitir en sí misma.

La pareja que se ve a la izquierda está constituida por una cautiva blanca, semidesvanecida –con una fuerte connotación heroica– y un indígena. A partir del erotismo de la imagen, esta pareja tiene un sentido inverso al de Cortés y la Malinche: la Malinche se incorpora a la cultura española, mientras que la cautiva se incorpora al pueblo originario; en este caso, los indígenas pampeanos.

En *La vuelta del malón* anida la idea romántica de una pareja de puro amor y erotismo que ya no existe en la civilización occidental. Una felicidad idílica que solo puede existir fuera de los límites éticos y estéticos de Occidente.[64]

Allí estaba permitido todo lo que deseamos. Allí está el paraíso romántico del amor.

Jorge Luis Borges en "Historia del guerrero y de la cautiva" nos relata la historia frecuente de las cautivas que no querían volver. El cuento trata de una cautiva inglesa que, rescatada, no quiere volver a la civilización. Habla con la abuela de Borges, también inglesa, y le dice que ama a su cacique valiente con quien tuvo varios hijos; ya no es parte de Occidente.

En la historia narrada por Borges: "Quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y

64 Para un análisis complementario de *La vuelta del malón*, véase "Arte, historia e identidad: un recorrido por el Museo Nacional de Bellas Artes", en este mismo volumen.

transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...".[65]

Pese a haber nacido en Yorkshire, la cautiva inglesa ya es parte de la síntesis cultural que llamamos Hispanoamérica.

¿Ha sido "este continente implacable" el que ha creado la pareja o, mejor dicho, la cultura hispanoamericana?

Nos dedicaremos ahora a una obra casi un siglo posterior a la de Della Valle, *Wedding Cake* (imagen 36) de Antonio Berni. Fue realizada durante la estadía de Berni, de más de un año, en Nueva York, y la analizamos también en "La Argentina contemporánea en imágenes", en este mismo volumen. Ahora diremos que en ella la pareja de *La vuelta del malón* se encuentra desprovista de violencia. Está presente, en cambio, el ascenso social del novio, otra manera de "conquista".

¿Es el ascenso social una forma disminuida, oculta, de violencia? ¿Es como tomar un bastión por medio del asalto con el dinero y con la seguridad del bienestar, como armas?

Como decimos en "La Argentina contemporánea", la novia, como la torta, es ofrecida a un marido y a su suegra ante la vista impávida de una familia bien diferente. El contraste entre el color y la grisalla subraya la tensión de procedencias: la chica rubia y blanca está siendo ofrecida a un hombre gris, que toma del brazo a su madre. Su traje arrugado, la flaqueza y nerviosismo de sus manos y, sobre todo, el vestido de su madre, hacen pensar que se trata de un universo social completamente diferente

65 Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y de la cautiva", en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1949.

al del exceso de la fiesta. El hombre parece ser un *parvenu*, o alguien cuyo pasado socioeconómico, es mucho más humilde que el de su mujer, pero cuyo presente le permite conquistarla. Y la mujer alguien que seguramente ha perdido la posición económica y es rescatada por el novio.

Así, la mujer vuelve a ser un objeto de deseo, pero aquí no de deseo sexual explícitamente, sino más bien de deseo de ascenso social.

Ya no se trata de la diferencia de orígenes culturales, pueblos originarios e inmigrantes, si no que ahora es la diferencia social, el abismo de la diferencia social que existe en nuestra cultura hispanoamericana.

Como unidad hacia el futuro, la pareja marca la tensión entre esos dos orígenes que se resuelve en una pareja institucional, en un matrimonio; finalmente, un modo de unión, una manera de dar origen, nacimiento a alguien nuevo.

La cultura hispanoamericana no nace solamente de la unión interracial, sino también de la superación de las diferencias sociales que la marcan.

Mal de amores se llama la serie realizada por Carlos Alonso durante la década de 1970 durante su estadía en Roma (imagen 70).

La pasión amorosa, tema central de la larga serie *Mal de amores*, toma gestos dramáticos y en ella también se instala la violencia y la emergencia como ritual de la pareja. El encuentro de los cuerpos de los amantes también es una lucha cuerpo a cuerpo. Las parejas se compenetran en el duelo físico. Los amantes se funden en un solo cuerpo, en posturas que parecen al mismo

tiempo abrazo y forcejeo. Las parejas se multiplican, se confunden, dice Fabián Lebenglik.[66]

La obra corresponde al período oscuro y trágico de Hispanoamérica y de la Argentina durante la Guerra Fría, en el cual nuestros países fueron –igual que el resto del mundo– escenarios de combate.

Todo en nuestra cultura se vuelve terreno fértil para la violencia y la imposición, para el terrorismo civil y el terrorismo de Estado, en sociedades armadas, dispuestas a matar y a morir.

Alonso decide representar esta tragedia con un amor que es pasión pura, una pasión erótica que se vuelve desenfreno y crueldad extrema.

Con la excusa del amor, las figuras ejercen una extrema violencia entre ellas, una deriva del "mal" y no de los "amores" que titulan la serie.

Hasta aquí hemos visto parejas originantes, como la de Hernán Cortés y la Malinche, parejas unidas por la violencia y el erotismo, como en *La vuelta del malón*, o ¿superadoras? de la diferencia social, como la de Berni, o bien unidas por la guerra y su símbolo de odio, como en *Amore II*.

No importa el tiempo ni el escenario en que se desarrolla, el amor que funda la pareja dará siempre lugar a algo nuevo, al hijo esperado, el hijo biológico y cultural, a una sociedad nueva.

66 Fabián Lebenglik, "El Alonso de los años 70: las penas son de nosotros", en Carlos Alonso, *Mal de amores y otros males*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2001.

Xul Solar es un hijo de inmigrantes genoveses y alemanes, nacido en Buenos Aires a principios de siglo. Íntimo amigo de Borges, viajó muy joven a Europa en la década de 1920, y fue absorbido por el romanticismo tardío de la época y por sus misterios. Conoció a Rudolf Steiner y a Paul Klee, pero su formación en lo que podríamos llamar un neomisticismo fue junto con Aleister Crowley en Londres. También hablamos sobre Xul "Borges y Xul Solar", en este mismo volumen.

Desde ese viaje señero, la obra de Xul Solar siempre seguirá un camino espiritual y místico, con un fuerte contenido simbólico.

Pareja representa la culminación del amor: el amor espiritual que nace del amor carnal **(imagen 71)**. Contrariamente a las parejas que hemos visto hasta ahora, en las que el hombre predomina, en esta obra de Xul la mujer se superpone al rostro del hombre, indicando cierta preeminencia. La serpiente del costado es el factor de unión, tanto erótico y como sapiencial, que señala el Génesis, en el cual la serpiente induce a comer el fruto prohibido, el irresistible deseo sexual, pero ese fruto procede del Árbol de la Sabiduría del Bien y del Mal.

Sin embargo, la serpiente está simbolizada, geometrizada, y la pareja retratada por Xul carece de referencias eróticas. Atrás ha quedado el momento del deseo erótico y estamos en un presente que consagra la mutua entrega mística: arriba el Sol, símbolo universal del espíritu, preside el cuadro, iluminando con su amarillo resplandor.

Pareja tiene un sentido ambivalente, que refleja una pareja espiritual del misterio e inversamente el misterio de la pareja, la unión incógnita entre hombre y mujer; en nuestro caso, la

unión incógnita entre dos culturas, dos pueblos, que dan lugar a un hijo espiritual, la cultura hispanoamericana.

El título de la obra a la que nos dedicaremos a continuación enumera los símbolos. Se trata de *El abrazo amoroso del universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* de Frida Kahlo (imagen 72). El universo sostiene en sus brazos a la Tierra representada, por supuesto, como mujer. Caen gotas de leche materna de su pecho, porque ella es la que origina, la que da nacimiento. Las plantas que sostiene en sus brazos indican que se refiere a México como Tierra, como patria natural.

Xólotl es el dios del ocaso, de los espíritus, y de Venus vespertino, el cual ayudaba a los muertos en su viaje al Mictlán, al inframundo. Se lo considera el portador del fuego. En curioso paralelismo con Prometeo, protege al género humano y a él le entregó el fuego de la sabiduría. En el arte, Xólotl fue representado como perro-*xólotl*, de nuevo curiosa cercanía con el Cancerbero.

Frida Kahlo y Diego Rivera son la pareja en la cual el hombre es sostenido por la mujer, quizá porque es ella la dadora de vida, la que con su amor y su erotismo sostiene la unión. Rivera, en cambio, es representado como un niño. Pero un niño muy especial: tiene un tercer ojo, el ojo de la visión espiritual, de la creación, de la síntesis.

El tercer ojo ha estado presente de un modo u otro desde el inicio de la historia, como centro de la percepción espiritual.[67]

67 La tradición del tercer ojo como visión del espíritu atraviesa todas las culturas, desde las mitologías hindúes, en Shiva, Buda y los chakras,

Los dos extremos configuran y sostienen la composición de la obra: el tercer ojo de Rivera en el centro y el universo en el fondo, como si este confluyera y volviera desde y hacia el tercer ojo. Pero este universo está representado en forma dual: blanco como España y Europa, y cobrizo como América.

Frida Kahlo enfatiza su origen americano con el color cobrizo, mientras que Rivera es inusualmente blanco, proponiendo que América sea mujer y España-Europa, masculina. Como Cortés y la Malinche. ¿Será coincidencia?

Nuevamente estamos frente a una obra de profunda simbología referida a la pareja, a una pareja en particular; pero también a la pareja cultural que configura Hispanoamérica.

Ahora ya nos estamos superponiendo con nuestro próximo apartado, con la siguiente *Pathosformel* de Warburg que hemos elegido para representar esta secuencia.

---

hasta las chinas, sumerias y egipcias. Entre los griegos es interesante que ellos representaban el tercer ojo como espiritual, en la tradición de Hesíodo, en la cual los cíclopes son los creadores del rayo de Zeus, y brutal (propio de los cíclopes pastores), en la tradición homérica, en la cual se conserva la visión de futuro del tercer ojo, pero restringida al conocimiento de la propia muerte. También es interesante ver la metamorfosis que va sufriendo el símbolo con el tiempo. Los masones ilustran toda la imaginería de las revolución estadounidense y francesa con el tercer ojo, que está en el dólar y en la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano. Descartes lo consideró la sede del alma, igual que Helena Blavatsky y los esotéricos modernos. Hoy sabemos que se trata de la glándula pineal, que genera melatonina, una hormona que interviene en el ciclo del sueño.

El cielo estrellado[68]

¿Es el cielo, el espíritu, el destino del amor?

Nos referimos a un cielo que está acá, en la existencia, al alcance de la mano. Al cielo que deriva del amor puro, acá durante nuestra vida, que evoca al otro cielo, al incomprobable, inasible; al que –más allá de las pretensiones de la ciencia– representa el Misterio.

A la felicidad de amar y sentirse amado; algo que trasciende el entendimiento, que no se puede asir con la razón.

Pero al cielo no se llega en un instante. Dante nos enseña en la *Divina Comedia* que habrá que transitar antes todos los círculos del Infierno y del Purgatorio, salir de la "selva oscura" de la vida contaminada y materialista y entregarse al amor verdadero, a encontrarse con Beatriz,[69] la que da la felicidad en el alma.

Y si, como en nuestro caso, nos referimos a dos culturas que se unen, ese cielo será una nueva cultura, un hijo de ambas, diferente de las dos, con un lenguaje propio en la imagen y en la palabra. Una poesía nueva que nace.

68 Del latín *caelum* y este del griego *kylon*: lo cóncavo, lo vacío, lo hueco.

69 Es interesante que Dante llame Beatriz a su amada. Se trata de un nombre usado por los primeros cristianos, cuyo significado está referido, como Beato, a la felicidad del alma. Estamos acostumbrados por el Romanticismo a creer que Beatriz era Beatrice Portinari y que fue amada-idealizada por Dante. Es verdad que Beatrice Portinari existió, fue vecina de Dante y murió a los veintitrés años, después de casarse con uno de los banqueros Bardi. Dante casi seguro no la conoció, Boccaccio afirma que Beatriz es una idealización.

Ahora hablaremos de la primera mujer en este recorrido. Remedios Varo nació en España en 1908 y tempranamente tomó contacto con el neorromanticismo y sus derivas: el surrealismo, el medievalismo, la resurrección del cristianismo, y sobre todo George Gurdjieff y su misticismo, Peter Ouspensky y su *Tertium organon*. Emigró primero a Francia y más tarde en 1941 a México, donde se radicó para el resto de su vida. Su obra, como la de Xul Solar, tiene un profundo sentido simbólico, inspirado en el mundo esotérico de su cultura.

Las interpretaciones sobre el simbolismo de Ícono son variadas **(imagen 73)**. Está en primer plano la torre, símbolo de la vanidad de Babel, pero también del deseo de acercarse al cielo.

"Me hallaba en una torre, tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta en su vértice, aguja del cielo, que ya toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar."[70] La torre también expresa la conciencia vertical de la creación y el simbolismo axial como centro del mundo.

La carta del tarot denominada "la torre", fecundada por un rayo celeste, está relacionada con lo femenino, recibe la fecundación del cielo, como la Virgen María y como Dánae, fecundada en una torre por el rayo de Zeus.

La torre de Ícono es un camino de ascensión. Está como elemento preponderante la escalera, símbolo del camino hacia el misterio del espíritu. Y están las lunas, que normalmente representan el poder femenino, la Diosa Madre; también la luz de la intuición y el renacer, por su cambio de tamaño creciente y decreciente.

70 Gérard de Nerval, *Aurèlie, o el sueño y la vida*, Madrid, Maldoror, 2009.

Preside la imagen en el cielo un círculo con un triángulo inscripto. El triángulo simboliza a Dios, es el primer número del movimiento por oposición al dos que simboliza la estabilidad, el reposo. El tres es el desequilibrio, la energía necesaria para la creación.

El círculo es la figura de la eternidad, del tiempo sin fin ni principio.

Ícono representa el Misterio que fecunda la Torre, generando al Hijo, al tercero, a la vida.

Podríamos continuar con la interpretación simbólica de Ícono. Sin embargo, creemos que es más pertinente señalar el sentido sagrado y complejo que deriva del nombre de la obra.[71]

Como sabemos, los íconos del cristianismo bizantino y ortodoxo han tenido una alta veneración, que llegó a ser acusada de idolatría en los siglos VII y VIII en Bizancio, originando guerras entre iconoclastas e iconódulos. Finalmente las imágenes fueron permitidas, bajo una transacción: a los íconos se los venera, pero la veneración viene de Aquel a quien representan.

No obstante, los artistas ejecutores realizaban un designio divino, de modo tal que los íconos eran *acheiropoieten*, es decir, dictados por la divinidad –como la Biblia–, llegados a existir milagrosamente.

71 En el Antiguo Testamento Dios había prohibido cualquier intento de hacer una imagen suya (Dt. 4, 12 y 15), de ahí que el judaísmo y el islam mantengan la prohibición de las imágenes. Para los cristianos, el nacimiento del Hijo de Dios significa el nacimiento del ícono, pues Jesucristo no es solo el verbo de Dios, sino también su imagen: "Cristo es la imagen [*eikon*] del Dios invisible" (Col. 1, 15).

De modo que la obra de Remedios Varo pretende una existencia icónica en la cual la artista sería una intérprete de designios misteriosos, como sucede en la escritura automática y en otras manifestaciones del romanticismo tardío del siglo XX.

En el cielo de esta obra se cifra la pareja sagrada de tantas mitologías y religiones, formada por Dios y la Luna que dan lugar al Hijo, al tres, al número inestable que origina la vida.

El artista argentino Daniel García representa en *Ad astra per aspera* (imagen 74) el puro cielo nocturno y enigmático. Ya no hay parejas, ni tampoco figura alguna. La única referencia es el misterio de amor, tan insondable como el vacío del cielo.

Ad astra per aspera significa "por el duro sendero hacia las estrellas", el recorrido de un camino mundano de duro sacrificio destinado a los astros.

Mientras tanto, desde la infancia más temprana contemplamos el cielo estrellado, la evidencia más potente de que nuestro conocimiento es una pura ilusión, porque la medida del tiempo es falsa: el tiempo no puede medirse, en el cielo brillan las estrellas que hace millones de años ya no están más... es solamente la luz que nos llega como estertor de lo perdido. ¿Desde dónde? Desde la eternidad.

Y el espacio geometrizado tampoco es real, sino una invención, un consuelo que usamos para sobrevivir en el infinito.

Pero, quizá porque el cielo pone en evidencia la falsedad de la razón, es también la sede del amor, como nos enseña Dante. Pues el amor y el cielo son inexplicables, indescriptibles, porque están más allá del entendimiento.

Ad astra per aspera: recorrer el duro camino para llegar al misterio. Partir de la "selva oscura" de nuestro deseo terrenal e

internarnos en los infiernos y el purgatorio, hasta despojarnos también de la razón.

Solo así llegaremos a ver lejana, desde la distancia, a Beatriz, el símbolo del misterioso amor verdadero.

La formación de una imagen común y la pasión del encuentro produjeron el "descubrimiento de lo que no puede aparecer, la *aletheia* de lo que no pudo ser visto", la pintura como expresión del espíritu.[72]

En nuestro caso, más de cinco siglos de historia, de luchas, de guerras y de amores, de ninfas y de héroes, de serpientes que unen y que forman parejas, dieron nacimiento a un hijo sagrado, a un lenguaje único, a un cielo estrellado, tan inexplicable como la cultura hispanoamericana que simboliza.

72 Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, Barcelona, Minúscula, 2005.

Imagen 50. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, ca. 1485. Temple sobre lienzo. 172,5 x 278,5 cm. Galería Uffizi, Florencia.

Imagen 51. Códice Ríos (México, Cultura Tolteca-Chichimeca), Representación de Xochiquétzal, siglo XVI.

Imagen 52. Diego Velázquez, *Venus del espejo*, 1647-51. Óleo sobre tela. 122,5 x 177 cm. © The National Gallery Picture Library, Londres.

Imagen 53. Diego Velázquez, *Coronación de la Virgen*, 1635-1636. Óleo sobre tela. 178,5 x 134,5 cm. © Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado (Madrid).

Imagen 54. David Alfaro Siqueiros, *México por la democracia y la independencia* (panel central del tríptico La nueva democracia), 1944-1945. Piroxilina sobre celotex, panel 5,50 x 11,98 m. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. © David Alfaro Siqueiros SOMAAP, México - SAVA, Argentina. Reproducción autorizada por INBAL, 2021.

Imagen 55. Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*, 1830. Óleo sobre tela. 260 x 325 cm., © RMN-Grand Palais, Museo del Louvre (París) / Fotografía Michel Urtado.

Imagen 56. Grete Stern, *Cuerpos celestes, sueños cósmicos*, s/f. Fotografía. 20 x 27 cm. Colección privada. © Archivo Grete Stern. Cortesía Galería Jorge Mara-La Ruche.

Imagen 57. Flavia Da Rin, *Sin título (musas, ninfas), Serie El misterio del niño muerto*, 2008. Redefinición pictórica con edición. 120 x 160 cm. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. © Flavia Da Rin.

Imagen 58. Códice Borbónico (México, Aztecas). Representaciones de Quetzalcóatl (derecha) y Tezcatlipoca (izquierda), siglo XVI.

Imagen 59. *Máscara de mosaico que representa a Tezcatlipoca*, 1400-1521. Objeto compuesto, restos humanos modificados. 19 x 12,2 x 13,9 cm. © The Trustees of the British Museum, Londres.

Imagen 60. El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, ca. 1580. Óleo sobre tela. 81,8 x 66,1 cm.
© Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado (Madrid).

Imagen 61. Maestro de Calamarca, probablemente José López de los Ríos, *Ángel Letiel Dei*, siglo XVII. Óleo sobre tela. 163,5 x 112,5 cm. Iglesia de Calamarca, Bolivia.

Imagen 62. José Sabogal, *Inca Garcilaso de la Vega*, 1949. Óleo sobre tela. 80 x 80 cm. Colección María Jadwiga Sabogal. © José Sabogal PICTORIGHT, Países Bajos / SAVA, Argentina

Imagen 63. David Alfaro Siqueiros, *El Coronelazo (autorretrato)*, 1945. Piroxilina sobre celotex. 91,5 x 121,6 cm. Colección del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. © David Alfaro Siqueiros SOMAAP, México - SAVA, Argentina. Reproducción autorizada por INBAL, 2021.

Imagen 64. Jesús Ruíz Durand, *Revolución agraria, 1968*. Afiche impreso sobre papel. 100 x 70 cm. Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Imagen 65. Cultura Santamariana, *Disco de bronce*, Período Tardío (1200-1535 d.C.). Bronce fundido, diámetro 39,2 cm., espesor 8 mm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Imagen 66. Antonio "El Corcito" Ruiz, *El sueño de la Malinche*, *1939*. Óleo sobre tabla. 30 x 40 cm. Cortesía Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México. © Herederos Antonio "El Corcito" Ruiz.

Imagen 67. David Alfaro Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Enrique Lázaro, León Klimovsky, *Ejercicio plástico*, *1933*. Mural al fresco, silicato. Museo de Casa Rosada (Buenos Aires, Argentina). © David Alfaro Siqueiros SOMAAP, México - SAVA, Argentina / Fotografía Luis Liberal.

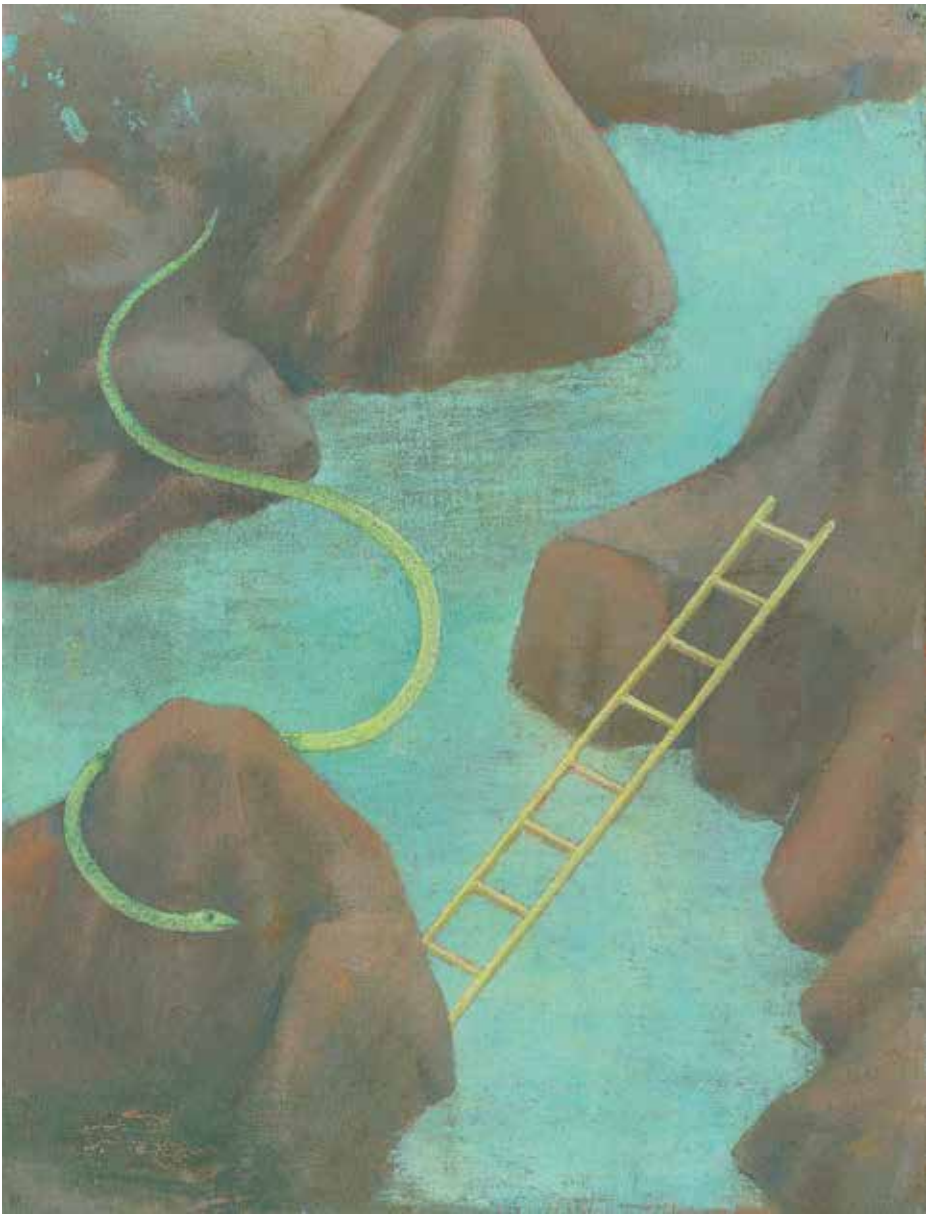

Imagen 68. Francis Alÿs, *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, 2006-2008. © Francis Alÿs DACS, Reino Unido / SAVA, Argentina.

Imagen 69. José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche, 1926*. Mural al fresco, Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México. © José Clemente Orozco SOMAAP, México SAVA, Argentina.

Imagen 70. Carlos Alonso, *Mal de amores II*, 1972. Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre papel, prueba de artista. 70 x 99,8 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). © Carlos Alonso.

Imagen 71. Xul Solar, *Pareja*, 1923. Acuarela y gouache sobre papel montado sobre cartón. 27,7 x 33,9 cm. Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 72. Frida Kahlo, *El abrazo amoroso del universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*, 1949. Óleo sobre masonita. 70 x 60,5 cm. Colección privada Jacques y Natasha Gelman. © Frida Kahlo ARS, Estados Unidos / SAVA, Argentina.

Imagen 73. Remedios Varo, *Ícaro*, 1945. Óleo sobre madera con incrustaciones de nácar. 60 x 70 cm. Óleo y nácar incrustado/madera. 1945. Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. © Remedios Varo VEGAP, España / SAVA, Argentina.

Imagen 74. Daniel García, *Ad astra per aspera*, 2011. Acrílico sobre tela. 30 x 40 cm. Colección del artista. © Daniel García.

BORGES Y XUL SOLAR: ENTRE EL LENGUAJE ESCRITO Y EL LENGUAJE VISUAL[73]

El título de este ensayo, "Borges y Xul Solar: Entre el lenguaje escrito y el lenguaje visuales", implica todo un enigma. Veremos si contribuiré a descifrarlo en las páginas que siguen, donde utilizaré y compararé las imágenes de Xul Solar y los textos de Jorge Luis Borges.

73 Conferencia pronunciada en Brown University el 27 de abril de 2017. Agradezco la colaboración de Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, Mariana Povarche, Teresa Tedín Alejandro Vaccaro (archivo de primeras ediciones de Borges), Ariadna González Naya (investigación en archivos) y Florencia Reta (fotografía del Archivo Vaccaro). El título de este ensayo me fue sugerido por Julio Ortega, director del Departamento de Estudios Hispanoamericanos de Brown University.

Lenguajes

Es cierto que en apariencia hay dos lenguajes, uno visual y otro escrito; uno formado por imágenes y otro, por conceptos. Los griegos se referían a los seres humanos como "animales que hablan", o sea dotados de lenguaje, que es lo que nos distingue de los demás animales. Es cierto también que definieron al hombre como "animal racional", pero ¿es posible distinguir el lenguaje de la razón? ¿Podemos válidamente sostener que lenguaje y razón son entes diferentes, o son en realidad nada más que nombres? También se lo preguntaron los griegos, y nos lo seguimos preguntando nosotros.

El lenguaje permite cumplir las dos funciones del habla: comunicarnos y designar el cosmos. Ambas funciones son los actos vitales que nos permiten existir, alejar el terror a la muerte, a lo imprevisible, al ataque de la naturaleza o de los otros, el miedo a la noche, cuando no sabíamos si volvería la luz. Estos dos "lenguajes", tanto el de las imágenes como el de los conceptos, tienen en común la representación, no contienen al objeto, sino que solamente lo refieren, solamente reflejan el contenido, como si fuesen espejos.

Desde Heráclito el Oscuro sabemos que "todo cambia" (*panta rei*) y que la representación de la realidad es solamente una vaga referencia lejana, un mero código que designa, una arbitrariedad que nos permite existir. Asimismo, sabemos, que la realidad marcha y cambia vertiginosamente, y deja atrás a nuestras imágenes y nuestros conceptos que, torpes y estáticos, quedan como estructuras vacías y arcaicas, puras ilusiones y espejismos.

Todo lenguaje es falso, precisamente porque solo puede construirse con la representación de algo que ya fue.

Inexorables, el misterio y la eternidad corren vertiginosamente delante de nuestras pobres categorías, que quedan como remedos, como imitaciones, como ídolos. Pero esta calamidad, el lenguaje de la representación, no fue siempre así. Porque al principio, en el Paraíso, antes de la Caída, antes de comer el fruto prohibido, poseíamos la lengua adánica, la lengua de los ángeles, el habla que nada representa, sino que posee ella misma los contenidos. Y así como los lenguajes de la representación son la falsedad, el lenguaje adánico perdido es la verdad.

Una vez más Borges, uno de los faros de esta charla, es quien explica con inigualable claridad y belleza aquel lenguaje perdido que compartieron Adán y los ángeles. Dice en "El Gólem":

> Si (como afirma el griego en el Cratilo)
> el nombre es arquetipo de la cosa
> en las letras de "rosa" está la rosa
> y todo el Nilo en la palabra "Nilo".
>
> Y, hecho de consonantes y vocales,
> habrá un terrible Nombre, que la esencia
> cifre de Dios y que la Omnipotencia
> guarde en letras y sílabas cabales.
>
> Adán y las estrellas lo supieron
> en el Jardín. La herrumbre del pecado

(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.[74]

Los dos hijos de la representación, la imagen y el concepto, son nada más que búsquedas, son los consuelos mezquinos que nos dejó Yahvé, puros espejismos ajenos a la verdad.

Desde la Caída hemos perdido el acceso a la verdad. Es nuestro deber, entonces, consignar la tarea inmensa que hemos emprendido desde los albores, tratando inútilmente de recuperar esa verdad.

En vano hemos inventado y recorrido los distintos anaqueles del conocimiento; la religión, la metafísica, la geometría y su hermana las matemáticas, la lógica formal, las ciencias particulares, todos esos lenguajes del encanto, sirenas que solo producen una verdad de mentiras, solo sustentable entre postulados indemostrables, según la severa condena de Kant, quien fue el último que nos advirtió, por enésima vez desde aquella Expulsión, que solo podíamos conocer la apariencia, los fenómenos, y que jamás conoceríamos la verdad, los noúmenos. Y que como dijo Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", la metafísica es una rama de la literatura fantástica.

Sin embargo, Yahvé no es tan cruel y, siempre que nos castiga, nos deja algún consuelo, alguna esperanza, como les sucedió a los hombres después de la torpeza de Pandora.[75] Y así nos

74 Jorge Luis Borges, "El Gólem", en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

75 Según relata Hesíodo en la *Teogonía*, entre los griegos, Pandora, la primera mujer (creada por Hefesto a pedido de Zeus), pese a las advertencias,

permitió que la imagen y el concepto puedan producir algo más que la mera representación.

Sabemos que es posible un "mensaje atrás del mensaje", las metáforas, que nos enseñan Hermes, el mensajero de los dioses, y los Ángeles, los mensajeros de Yahvé. Es cierto que estos mensajes –herméticos o angélicos– son siempre un enigma, siempre nos confunden porque están "cifrados", como diría Borges, porque aunque eluden la falsedad de la razón, usan sus instrumentos, la imagen y el concepto. Pero también es cierto que, oculta entre imágenes y conceptos, brilla en las metáforas la única Luz que nos quedó, una luz tenue, cansada, que apenas ilumina, la única y gloriosa luz que tenemos.

Y, así, con nuestras imágenes rudimentarias y nuestras vacías palabras, podemos construir metáforas, mensajes angélicos, enigmas herméticos que nos aproximan al Misterio, y que, lejos de avivar el entendimiento, despiertan el espíritu.

En esos instantes tan fugaces, todo nuestro ser parece flotar, o más bien flota en el espacio interminable, en el tiempo infinito, cerca de la eternidad.

Pero este don no es de todos. Algunos, solamente algunos, pueden tejer estos mensajes que están atrás de los mensajes. Los llamamos poetas y artistas. Los veneramos, desde Orfeo y desde Altamira. Borges y Xul nos acercan a ese lenguaje de metáforas que a ellos les fue dado.

---

abre el ánfora prohibida que contiene todos los males, que entonces se diseminan en el cosmos. Solamente la Esperanza queda en el ánfora: a los hombres solamente nos queda la Esperanza.

En estas páginas intentaremos indagar a estos dos apóstoles del lenguaje, que se propusieron atravesar las murallas babélicas que nos rodean desde la Caída, una empresa tan apasionada y bella como inútil y fracasada. Y también intentaremos revisar sus coincidencias, sus paralelos y sus indagaciones disidentes. Sus búsquedas perdidas y desesperadas, que también son las nuestras.

Xul Solar

La figura de Borges es tan conocida que no requiere referencias. Distinto es el caso de Xul Solar. Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nació en San Fernando, entonces un pueblo al borde de Buenos Aires, doce años antes que Borges, en 1887. San Fernando está junto al delta del río Paraná, una zona que en aquella época estaba rodeada de juncales y pantanos. Sus padres fueron Emilio Schulz y Agustina Solari. Emilio Schulz era un alemán nacido en Letonia, en la ciudad de Riga, bajo ocupación rusa. Había llegado a la Argentina en 1873, con veinte años, y en Buenos Aires completó sus estudios de ingeniería. Cuando terminó la carrera se asoció con Agustín Solari, un emigrado de la Riviera italiana, descendiente de una familia de licoreros. Con él puso la fábrica de cerveza Schulz & Solari. Solari tenía dos hijas, Clorinda y Agustina, que serían inseparables durante toda su vida. Schulz se casó con Agustina y de ese matrimonio nació el pintor.

En San Fernando se vivía en un mundo cosmopolita en constante transformación, un mundo en que los inmigrantes

estaban "haciendo" la Argentina. Se hablaban muchos idiomas europeos: italiano, francés, alemán y, por supuesto, el castellano. Xul hablaba como idiomas familiares el alemán y el italiano, además del castellano, y en la escuela aprendió francés e inglés.

Cuando comienza la escuela secundaria, en Buenos Aires, la familia se muda a la ciudad. Allí Xul comenzará la carrera de Arquitectura, de la que solo cursó dos años. También comenzó a estudiar violín, pero un accidente en un brazo lo obligó a abandonar este aprendizaje.

En 1905 el padre de Xul comenzó a trabajar como ingeniero en la Penitenciaría Nacional y la familia Schulz se mudó allí. La Penitenciaría fue un edificio muy celebrado, construido en 1870 según el modelo de la de Filadelfia, ubicado en la periferia de la ciudad de aquel entonces. El edificio de la Penitenciaría es el mismo en que Jorge Luis Borges Borges y Adolfo Bioy Casares alojarán a su personaje Isidro Parodi, el preso que resolvía todos los crímenes desde su celda.

Las torres, los muros estrechos, elevados, las almenas, las murallas, las banderas que aparecen en las acuarelas de Xul, lo mismo que los edificios cónicos por donde se mueven simples espectros, bien podrían estar inspirados en las impresiones de Xul de esos años en la Penitenciaría.

En 1912, con veintidós años y dinero ahorrado para vivir un mes, Xul se embarca rumbo a Europa, donde permanecerá durante doce años. Sus biógrafos creen que tres de las ciudades en las que vivió, Florencia, Múnich y Londres, marcaron un verdadero triángulo mágico que determinó su evolución.

Florencia lo acercó al esoterismo de Dante, a aquel camino místico de la *Comedia*, que se inicia en la "selva oscura" de la cual Dante no puede salir y donde, conducido por Virgilio (la razón), recorre el Infierno y el Purgatorio, hasta que finalmente puede ver la Luz en el Paraíso. Como la razón no puede penetrar el misterio, Virgilio ya no será el compañero de Dante. Después de la despedida Bernardo de Claraval, un místico, asumirá la conducción del viaje espiritual del poeta.[76] Pero, además, en Florencia Xul recibió los ecos de las polémicas futuristas, y conoció y trabó intensa amistad con Emilio Pettoruti, otro gran artista argentino.

Es junto con Pettoruti, en Florencia, cuando Xul de alguna manera tuvo un nacimiento simbólico, pues fue ahí cuando abandonó su nombre original, Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, para empezar a llamarse Xul Solar (Luz Solar).

La segunda es Londres, donde estuvo pocos meses, solo, sin dinero, y su estadía no está completamente develada. La Londres de la década de 1920 es una ciudad rebosante de magia, espiritismo, teosofía.

Dos son los objetos principales de interés de Xul: el Museo Británico y su Biblioteca, donde estudió el *Malleus Maleficarum*, o *Martillo de las brujas*; la *al khem* ("tierra oscura" en árabe)

76 Es importante señalar que Dante perteneció a la Fede Santa, a los *fedeli d'amore*, la creencia mística de los templarios, y que también por eso su tránsito a través de las esferas de la Luz es guiado por Bernardo de Claraval, un místico, como dijimos, pero también uno de los fundadores de la Orden del Temple.

o alquimia, y la escritura visionaria, sobrenatural y bíblica de William Blake, así como sus acuarelas.

La tercera ciudad es Múnich, la capital de Baviera y cuna del nazismo, la Alemania romana, de los castillos y los bosques de la mitología germánica. Ahí pasó los tres últimos años en Europa, años de gran plenitud creativa, y se interiorizó en el Blaue Reiter, el Jinete Azul, célebre movimiento de la pintura germánica del siglo XX, así como en el pensamiento de Carl Jung y de Rudolf Steiner, a quienes trató personalmente.

En Múnich Xul conoció la obra de Paul Klee, con quien coincide en una determinada forma, visionaria, romántica, de encarar la representación de lo real. En ese momento era muy importante en Múnich la presencia de Kandinsky, quien estaba intentando ligar la práctica pictórica con posiciones teosóficas de Helena Blavatsky y del esoterismo.

Pero fue quizá Goethe el impacto más fuerte de Múnich. Fausto es la poderosa advertencia de Goethe frente a la Ilustración, frente a la diosa Razón cuyos mandatos intelectuales y materialistas solo pueden cumplirse con un pacto con el Diablo, un pacto que termina con la muerte. El camino para Goethe (en *Fausto*), y para el Romanticismo, es la búsqueda en el alma, lejos del sistema científico y cerca de la metáfora y la poesía. Y ese será también el camino de Xul.

Es el misticismo y no la razón el salvoconducto del hombre hacia la Luz. De esto Xul ya no tiene dudas.

En su obra empieza a consolidarse el simbolismo, el interés por el pasado precolombino y los mitos. Y, también, por el erotismo y lo lúdico.

Pero si bien este triángulo geográfico es el que constituye a Xul como un místico, todavía le falta un alma. Y esto lo consigue en una ciudad que está afuera del triángulo mágico, en París.

En París se encuentra con Aleister Crowley, un extraordinario personaje de la época. Crowley era un "mago" con una sorprendente conducta contradictoria, que incluía la contemplación, las visiones, las estafas y una vida enloquecida de crueldad amorosa, irresponsabilidad y quiebras comerciales. Crowley fascinó a Fernando Pessoa, lo mismo que a Marcel Schwob, a Xul Solar y a tantos otros intelectuales y artistas.

Durante un mes febril, Crowley transmitió a Xul Solar un método para obtener visiones de manera sistemática, basado en la autohipnosis por medio de un símbolo. Los símbolos podían variar (los hexagramas del *I Ching*, las cartas del tarot), pero siempre habrá una relación directa entre el símbolo invocado y la visión experimentada.

Crowley también inició a Xul en el registro cuidadoso de todo lo visto y sentido. Esos registros serán el origen del carácter visionario que dará a sus pinturas: Xul pinta sus visiones.

Tenemos ahora caracterizado a este personaje que pertenece a un romanticismo tardío, a ese momento en el que aparecen Carl Jung, Thomas Mann, Herman Hesse, Paul Klee, creyentes en un orden oculto, en un "cosmos anticientífico", "antiintelectual", que solo puede descubrirse por caminos espirituales.

En el caso de Xul, hay un orden pitagórico donde primero están los astros, que son los que rigen el universo (¿existe el universo?); son ellos, los astros, los que con esas reglas permiten que podamos hablar de un mundo, de un universo, de un orden.

Los astros son la regla primigenia que hemos descubierto al inicio, y cuya regularidad nos permitió tener la ilusión de que el caos era previsible y que podíamos llamarlo cosmos, universo, porque estaba ordenado. Otra ilusión: que a la eternidad la podíamos llamar tiempo, porque podíamos medirla.

Y esta regla, esta regularidad, esta regulación de los astros, es la que origina a su vez la música, la música de las esferas, porque las distancias entre los "siete planetas" son proporcionalmente similares a la que existe entre las siete notas musicales.

Entrelazadas con los astros y la música, están las matemáticas. Recordemos de nuevo a Pitágoras, la relación astros-música-matemáticas, el lenguaje como limitación del fluir de la naturaleza, el lenguaje como *ultima ratio* contra el caos de Anaximandro, ese caos que Xul representa con el panjuego inasible, inabordable, lleno de suertes injustas e imprevisibles, como las de "La lotería en Babilonia" de Borges.

En definitiva, Xul tiene una visión dualista, platónica, porque el cosmos, el orden está fuera de nosotros, igual que en Platón, quien nos enseña que el cosmos se encuentra en las Ideas, lejos de nosotros, o quizá parecido a los gnósticos (y a Borges) para quienes el cosmos parece el juego perverso de un dios, una ilusión que está fuera de nuestro alcance.

Para Xul, nosotros no podemos descifrar el cosmos; nuestra metafísica, nuestra lógica, nuestras matemáticas y nuestra ciencia son inútiles, incapaces de hallar el orden que, inasible, reposa lejano, arriba, en la Ciudad de Dios, como diría San Agustín, con su mirada platónica del cristianismo.

Existen sí, medios de aproximación mística a ese orden, a esa Luz. Igual que en Dante, hay un recurso, pero no pertenece al reino del intelecto.

Así, Xul tendrá visiones y pintará esas visiones. Es importante señalar que dijo muchas veces que pintaba las imágenes que veía en esas visiones místicas.

Por eso podemos decir que Xul tiene una pintura prerrenacentista. Las imágenes del Renacimiento inauguran la representación del mundo natural: se pinta la naturaleza, se pinta la perspectiva natural, se pinta la belleza, se pinta el erotismo, se pinta la fe, se pinta el amor, la batalla, el honor y la desdicha, la maternidad y el nacimiento, el heroísmo, la cobardía y el horror. Se representa la vida, acá en la Tierra.

En ese mundo del Renacimiento no hay sino imágenes de este mundo y, aunque también se representa el reino de Dios, se lo hace con figuras naturales, con nubes y soles, con mujeres y hombres, con imágenes de este mundo que habitamos todos, y también las imágenes santas de los cuadros son imágenes de aquí, de nuestro mundo terrestre. Ya en el colmo del sacrilegio, Miguel Ángel representa a Dios en la Capilla Sixtina como si fuese un anciano sabio.

Pero Xul no llega allí, sino que tiene una visión prerrenacentista, como las imágenes de la pintura y los mosaicos bizantinos. Es una visión simbólica, una imagen simbólica que no "representa", sino que, como todo símbolo, indica aquello que no está, que es inasible, que nos señala un camino espiritual, una experiencia.

La imagen en Xul tiene el efecto de una oración: es para ser rezada y, siendo rezada, puede producir entonces un estímulo

hacia el camino místico. Son imágenes de culto, de elevación, de adoración, como los íconos. Están destinadas a provocar la vibración del Misterio, la emoción sublime de asomarse a lo que no se entiende.

Se impone, ahora, un breve comentario sobre Borges, quien, como es sabido, nace en Buenos Aires, pero a los nueve años se radica en Ginebra. Él cree que su nacimiento espiritual es en esa ciudad, a punto tal que, cuando siente que va a morir, decide hacerlo en su patria espiritual, en Ginebra, la ciudad de "Los conjurados", aquel poema emocionante dedicado a una conspiración de la razón, y no del Misterio.

Xul y a Borges tienen plena coincidencia respecto de una desconfianza radical en el saber humano y en cualquier cosmos, en cualquier orden o universo inventado por la razón. Para Borges, frente al abismo hay solamente misterio y perplejidad. En cambio, según Xul, nosotros podemos avanzar, podemos aproximarnos a la Verdad por un camino místico como Bernardo de Claraval, como Meister Ekhart o como San Juan de la Cruz, y asomarnos aunque más no sea, y ver muy desde lejos, como Dante, la luz del misterio.

En un plano menor, hay más coincidencias entre ellos: el amor por el alemán, el amor por lo cíclico, la fascinación con Blake, el amor por las mitologías en general, por la magia, por los heresiarcas y los sabios árabes, por el *I Ching* y por el tarot, por la alquimia.

Europa y "la patria": el regreso

La patria, Argentina, es un tema que fascina a Xul y a Borges a su regreso, al principio de la década de 1920.

Xul vuelve a Buenos Aires en 1924. Como vimos, partió a Europa como un hombre de veintidós años, o sea que él ha sido un adulto en Europa, mientras que Borges fue un niño allí, porque tenía nueve años cuando se instaló.

La Argentina ha cambiado mucho desde que partieron. Durante su ausencia arribaron al país casi seis millones de inmigrantes, y continuaba esa marea creciente.

Entonces la Argentina se pregunta sobre su propia identidad. La pregunta "¿quiénes somos?" invade casi todas las actividades: la política, por supuesto, pero también la literatura y el arte. El país se siente desorientado, mareado frente a esta oleada de diversidad cultural: italianos de todos los rincones y dialectos, españoles, franceses, irlandeses, judíos, alemanes, ingleses, rusos, polacos, croatas, armenios, sirios y libaneses y tantos otros. ¿Quién no vino a la Argentina, la Tierra Prometida de aquel entonces?

En este mar de confusión, las clases dirigentes y los intelectuales reivindican entonces a un gaucho mitológico, Martín Fierro, para que él sea el retrato de la identidad nacional. Es curioso porque esta figura encarna todos los dolores, todas las enfermedades previas a la construcción de la Argentina moderna; es todo lo contrario a aquella Argentina de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, cuyo éxito y virtud es lo que produce la grandeza de esta nueva Argentina, de la que gozan los que paradójicamente erigen a Martín Fierro como símbolo.

En efecto, el mítico gaucho Martín Fierro es analfabeto, por oposición al ideal sarmientino de la educación; es un sanguinario criminal, que mata a mansalva a un hombre indefenso después de provocarlo; es un desertor que huye del deber con su patria, representa la trampa y la viveza criolla, desprecia a los inmigrantes, a los "gringos". Y, no obstante todo esto, es el paradigma elegido por los intelectuales y los políticos para representar la "argentinidad", una palabra triste cargada de nacionalismo sectario.

Los intelectuales y artistas argentinos de entonces se reúnen en un grupo ya legendario, Martín Fierro, fundado en 1924, al que pertenecieron Borges y Xul. Es el año en el que Leopoldo Lugones, uno de los más celebrados intelectuales argentinos, proclama en Lima que ha llegado "la hora de la espada", un anuncio temprano de la idea que anima a la destrucción de la democracia argentina.

En 1926 llega a Buenos Aires por primera vez Filippo Tommaso Marinetti, fundador del futurismo, y sobre todo señero intelectual del fascismo.

Hay una foto trágica que representa al grupo Martín Fierro en pleno homenajeando a Marinetti en ese viaje a Buenos Aires. Es trágica porque anuncia la caída de la democracia argentina que, asediada por políticos, militares e intelectuales, ocurrirá con el golpe militar de 1930, inmediatamente después de la crisis de Wall Street. La democracia recién renacerá, tan precaria como antes, en 1983.

Borges y Xul, igual que todos los intelectuales argentinos, navegan en ese barco de la "argentinidad" y de la república

pérdida, o más bien, arrojada por la borda al identificarse con los valores de un nacionalismo cerril que devendrá, hacia mediados del siglo XX, en un populismo exacerbado.

La revista *Proa*

En 1922 el grupo Martín Fierro empieza a editar la revista *Proa* y se le pide a Xul que haga la ilustración de tapa del número inicial. La ilustración que realiza representa la patria; por lo pronto, está la bandera argentina (imagen 6).[77] No nos olvidemos de que estamos en la década de 1920: la Argentina es toda ilusión, tiene el séptimo PBI del mundo, equivalente al de toda América Latina reunida. Cree que va a ser una gran nación, que tiene un destino señalado en la historia. Sin embargo, como vimos, los fantasmas fascistas merodean en la política y en los intelectuales.

Veamos ahora la enorme riqueza de los símbolos de la ilustración de Xul que representa esa ilusión de Tierra Prometida. El sol preside la imagen.

¿Es Ra, el sol con ojos de los egipcios, creador de la luz, de los cielos, la tierra y los mares, igual que Yahvé? ¿Ra, el desahuciado por Isis que ya anciano pierde el poder?

¿Es Helios, el Titán animista que pierde a su torpe hijo Faetón, que incendia la Tierra?

77 También hemos analizado esta imagen en el capítulo "Arte, historia e identidad: un recorrido por el Museo Nacional de Bellas Artes", en este volumen.

¿O es Apolo, el sol de la luz de la razón, de la armonía, el jefe de las Musas, y patrono de la música y la poesía?

¿Es el carro de fuego con el que Elías asciende a los cielos o es el sol incaico, Inti, o es el Sol Invictus de los romanos?

En cualquier caso es el símbolo de la luz que alumbra el día, que cierne el temor de la noche y que promete la vida.

Asimismo, brillan las espadas, que son el símbolo de la de la paz, de la justicia que nace siempre después de la guerra santa, de la guerra justa. Recordemos a Excalibur, la espada del rey Arturo que solamente él puede extraer de la roca porque Arturo tiene su alma sana, su espíritu intacto. Excalibur es símbolo del espíritu que está aprisionado en la roca, en lo material, en el deseo exaltado, y Arturo, el héroe que libera el espíritu-espada de la materia-roca. También evoquemos la Tizona del Cid Campeador, otra espada santa, que tiene tanto poder que ella decide si su portador ganará o perderá el combate según la pureza de su alma.

Para los templarios la espada es también el símbolo del eje, *axis mundi*, en torno al cual todo gira, incluidas, por supuesto nuestras vidas.

Siempre la espada es el eje de las fuerzas espirituales en el mundo. Hasta en el Apocalipsis, en la fuerza creadora del Verbo, está presente la espada. "Y de su boca salió una espada aguda de dos filos y su rostro era como el sol cuando resplandece en su fuerza" (Apocalipsis 1, 16).

En la ilustración, Xul también incluye la estrella de cinco puntas, el pentagrama. Mientras que esté hacia arriba el ángulo, es el hombre que domina la naturaleza. Es el espíritu que

domina al deseo. También representa al espíritu que controla a los cuatro elementos que forman la naturaleza que son el fuego, el aire, el agua y la tierra.

El barco es otro símbolo muy poderoso; es el barco de los egipcios, de los gnósticos y de la tradición esotérica. Es el barco de Ra que va desde la noche hacia la luz, hacia la luz del espíritu. Sale desde la noche, igual que Dante, que parte de una selva oscura y va hacia la luz del espíritu. Contrariamente, la barca de Osiris va hacia el Hades, al mundo del olvido de los griegos, al que conducía la barca de Caronte.

En la Biblia, en cambio, los barcos son esperanza de vida: el Arca de Noé, que salva a todas las especies de la humanidad del diluvio universal, o la barca de Pedro desde la cual el Señor predica.

La proa, nombre de la revista, nos recuerda al *Argo*, el buque blanco de Jasón y los Argonautas, símbolo del espíritu y de la pureza, que tiene esa proa mágica que habla, que ve el destino y va fijando el rumbo.

Pero en la obra también están las serpientes. La serpiente es un símbolo universal, riquísimo, con muchos significados. En Oriente representa la vida perdurable, la vida eterna, la eterna resurrección. Así, doce serpientes están enroscadas alrededor del caduceo y también son eje del ying y el yang, el principio positivo y negativo, y el principio femenino y el masculino.

Pero en Occidente, en la mitología de los hebreos y de los griegos, las serpientes representan algo muy negativo: la vanidad que nos hace creernos iguales a Dios, el engaño del fruto prohibido. Por eso en el mito de Adán y Eva la serpiente representa

la soberbia que engaña a Eva, y Eva es a su vez la serpiente que engaña a Adán excitando su vanidad. La serpiente es la causa eficiente de la Caída. En la Biblia está también el Leviatán, la terrible serpiente del mar a la cual tiene que exterminar Yahvé.

Entre los griegos la serpiente está en los cabellos de la Medusa, símbolo de la soberbia y la vanidad del poder. Cuando Perseo la enfrenta al espejo y ella ve su propia soberbia, su propia vanidad, queda petrificada (la roca es la materia, la negación del espíritu, el deseo exaltado). También en la mitología de los griegos encontramos la lucha entre Apolo y Pitón: Apolo, el símbolo de la luz, mata a Pitón, la serpiente que representa las fuerzas de la tierra, de lo material y de la oscuridad. Y Zeus que mata a Tifón, un monstruo con miles de piernas de serpiente, un monstruo que se apoya en la vanidad, en la oscuridad.

De manera tal que vemos que en Occidente la serpiente tiene una simbología mucho más compleja, mucho más problemática que en Oriente.

Esta es la patria de Xul, una patria reflejada en esta pintura llena de símbolos de vida y de promesa. Y de inquietudes, amenazada por serpientes.

Veamos ahora la patria de Borges, aquella patria de *Martín Fierro* y de los años veinte. En "Luna de enfrente" dice:

> Mi patria es un latido de guitarra, unos
> retratos y una vieja espada, la oración
> evidente del sauzal en los alrededores.[78]

78 Jorge Luis Borges, *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Proa, 1925.

En realidad es una patria desconocida para él, un recuerdo mítico de ciertos antepasados ilustres, una patria que se acerca desde arriba a la patria de *Martín Fierro*, pero que no difiere esencialmente de ella, porque no incorpora a la Argentina nacida como fruto de la inmigración.

En 1926, en el prólogo a *El tamaño de mi esperanza*, Borges dice que él no les habla a los inmigrantes, a quienes llama despectivamente "gringos" y les achaca el desconocimiento de la realidad argentina. Esta obra puede ser leída como un catálogo nacionalista en el que exalta a Rosas y a Lugones y se refiere peyorativamente a Sarmiento. En la obra escribe las palabras terminadas "-ad" sin la letra *d* final, reivindicando así el lenguaje criollo, rico en inflexiones originadas en el habla gaucha que el *Martín Fierro* testimonió.[79]

No hay dudas de que estamos frente a un convencido nacionalista del grupo Martín Fierro, que encarna esa ilusión tan insólita como autocontradictoria de una patria estructurada sobre gauchos que ya no existen y que prescinde de los millones de inmigrantes que sí existen y que construyeron la Argentina de la nada.

Pero Borges cambiará de opinión. El fascismo oligárquico de los políticos e intelectuales quebrará nuestro precario sistema republicano en la década de 1930 y se convertirá en un populismo de extrema derecha, simpatizante del fascismo, promediando la de 1940. Borges, entonces, toma distancia, al punto de que reniega de *El tamaño de mi esperanza* y trata de impedir su reedición. Posteriormente, en "Oda escrita en 1966" (en *El otro, el mismo*) dirá:

79 Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

Nadie es la patria. Ni siquiera el tiempo
cargado de batallas, de espadas y de éxodos
y de la lenta población de regiones
que lindan con la aurora y el ocaso,
La patria, amigos, es un acto perpetuo
como el perpetuo mundo.
Nadie es la patria, pero todos lo somos.
Arda en mi pecho y en el vuestro, incesante,
ese límpido fuego misterioso.

Ahora nadie es la patria pero todos lo somos, los gringos inmigrantes también.

1976: sin saber que en la Argentina se avecina una nueva lucha salvaje, con evidente intuición anticipatoria, publica "Elegía para la patria", donde dice: "Aquella historia desenfrenada, el todo por el todo [...] Centenarios y sesquicentenarios, son la ceniza apenas, la soflama de los vestigios de esa antigua llama".[80]

¿Es que la patria ha muerto? Y, si no, ¿por qué una elegía?

Aquella patria que fue una "historia desenfrenada", "el todo por el todo", es en *1976* apenas "la soflama de los vestigios de esa antigua llama".

Hacía tiempo ya que las serpientes del visionario Xul habían abordado el barco de la patria. La Argentina entraba en uno de los períodos más oscuros de su historia, la guerra entre el terrorismo civil y el terrorismo de Estado.

80 Jorge Luis Borges, "Elegía para la patria", en *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé, *1976*.

Hay en el cuadro de Xul –aquella ilustración de la tapa de *Proa* (imagen 6)– algo de visionario. Es cierto que para Xul la patria de los años veinte es puro futuro, se dirige al sol, símbolo de la luz; con las espadas encarna la justicia y su proa mágica que fija el rumbo la conduce hacia un destino de plenitud. Pero Todo símbolo contiene su propia contradicción, y allí mismo, en el cuadro de Xul, están las serpientes acechando, esperando la debilidad para precipitar la caída. Como la Caída de Adán y Eva en el Génesis.

Xul nos advierte que esta es una patria frágil, que puede dejar de ser ese sueño de Alberdi y de Sarmiento, y dejarse invadir por la pesadilla vanidosa del turbio Martín Fierro, pesadilla que se vuelve realidad en 1930, año en que terminó la democracia argentina que solo renacería en 1983.

¿Estaba alerta Xul cuando puso las serpientes a acechar el barco de la patria?

Perplejidad y misticismo

Xul y Borges comparten una fascinación por el misterio. Borges, como hemos dicho, nos lleva en sus cuentos y poemas por un sendero que siempre termina en la perplejidad, en el temor casi sagrado frente al abismo donde es impotente la razón.[81] Y nos deja allí, contemplando.

En "El Gólem", Borges nos recuerda al inicio del poema el

81 Sobre esta cuestión, véase "Borges y la Biblia", en este mismo volumen.

lenguaje adánico, al que ya hemos aludido al comienzo de la charla, aquel lenguaje adánico que teníamos en el Paraíso, adonde se podía ver a Dios, y también recuerda la Caída y la pérdida de ese lenguaje y la posterior búsqueda insensata del Nombre de Dios.

> Y, hecho de consonantes y vocales,
> habrá un terrible Nombre, que la esencia
> cifre de Dios [...]
> ...
> Adán y las estrellas lo supieron
> en el Jardín. La herrumbre del pecado
> (dicen los cabalistas) lo ha borrado
> y las generaciones lo perdieron.

En el mismo poema nos presenta a Judá León, que era rabino en Praga y que en su candorosa vanidad consigue crear un hombre artificial, un gólem: "Los artificios y el candor del hombre/ no tienen fin", "Sediento de saber lo que Dios sabe,/ Judá León se dio a permutaciones [...]/ y al fin pronunció el Nombre que es la Clave":

Allí empieza el humor, la ironía de Borges: el rabino cree que ese gólem va a ser alguien lúcido, pero su "creación" está malograda desde el inicio, pues el gólem tenía más "ojos de perro que de hombre", y era tan torpe el "aprendiz de hombre" que después de años logró "que el perverso / barriera bien o mal la sinagoga".

De pronto, el poema se detiene, cambia de rumbo. Se vuelve helado, solemne:

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Gólem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Repentinamente, en la última y breve estrofa Borges nos entrega una verdad tremenda; nos dice que nosotros, los hombres, somos el gólem de Dios, que no somos más que un error, una creación perversa de un dios loco o equivocado. Así, Borges se acerca a Anaximandro, al caos, a la crisis de la razón y del entendimiento, al misterio. ¿Y si no somos más que un error?

Y también se aproxima a Maimónides, quien con su *Guía para los perplejos* nos hace recorrer el camino de los perplejos y nos lleva al lugar en que nada se entiende, al misterio, a "ese lugar hondo que no se oye la voz de Dios".

En cambio, Xul, como dijimos, cree que puede internarse en el misterio. Quiere acercarse, quiere "ver" como Crowley, porque está convencido de que se puede acercar a la luz y pintar sus propias visiones místicas. Los cuadros de Xul son sus visiones. No son relatos de la realidad.

Contrapunto de puntas **(imagen 75)** y *Vías por rocas* **(imagen 76)** son obras de un misticismo explícito. Veamos sus símbolos y los significados de estos.

La cruz, como símbolo, refiere al sacrificio de los cristianos. Este es el primer símbolo que nos viene a la mente. Pero también significa los cuatros elementos que forman el universo, el fuego, el agua, el aire y la tierra; así como las cuatro dimensiones del espacio: el norte, el sur, el este y el oeste.

La cruz de *Contrapunto de puntas* es una cruz latina que señala el cielo, el símbolo del espíritu. Pero también del horror: el madero horizontal, que se llamaba *patibulum*, era el cepo que los romanos empleaban para azotar a los esclavos.

En cuanto a las escaleras, siempre simbolizan la comunicación con el espíritu, como en el sueño de Jacob. Jacob ve una escalera que llega al cielo. Por ella suben y bajan los ángeles que traen el mensaje de Dios a los hombres y llevan al cielo el mensaje de los hombres que están en la Tierra.[82]

En la imagen de Xul también hay un triángulo, forma que puede significar el cielo y la tierra unidos por Dios, el espíritu.

82 "Llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal, y acostóse en aquel lugar. Y tuvo un sueño: soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Y vio que Yahvé estaba sobre ella, y que le dijo: 'Yo soy Yahvé, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia. Tu descendencia será como el polvo de la tierra y te extenderás al poniente y al oriente, al norte y al mediodía; y por ti se bendecirán todos los linajes de la tierra; y por tu descendencia. Mira que yo estoy contigo; te guardaré por donde quiera que vayas y te devolveré a este solar. No, no te abandonaré hasta haber cumplido lo que te he dicho'. Despertó Jacob de su sueño y dijo: '¡Así pues, está Yahvé en este lugar y yo no lo sabía!'. Y asustado dijo: '¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!'. Levantóse Jacob de madrugada, y tomando la piedra que se había puesto por cabezal, la erigió como estela y derramó aceite sobre ella. Y llamó a aquel lugar Betel, aunque el nombre primitivo de la ciudad era Luz" (Gén. 28, 11-19).

En el *Timeo* de Platón es el símbolo de la armonía. Para los cristianos es el símbolo del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo; pero también están los tres magos que llevaron tres ofrendas al pesebre de Jesús: el oro, el incienso y la mirra. Asimismo, tres es la base de la geometría porque el triángulo es primera figura geométrica.

Para los alquimistas la sal, el azufre y el mercurio son los tres elementos que pueden generar el oro. El oro de los alquimistas no es el oro metálico, sino el oro que es el vértice del fuego del saber, es el espíritu.

Pero quizá lo más importante es que el tres, en todas las mitologías, en todas las religiones, es el símbolo del desequilibrio, del desequilibrio que genera la vida (dos es el reposo, y el reposo es la muerte).

Todas las imágenes de la obra están en las montañas, que son el símbolo universal del acercamiento al espíritu, que está en las alturas, en el cielo.

Los grandes templos de las civilizaciones antiguas estaban en las montañas sagradas, cerca de Dios. Así el Olimpo, donde vivían los dioses de los griegos; la Acrópolis, desde donde Palas Atenea protegía Atenas; el célebre templo de Apolo en Delfos, en el monte Parnaso; la colina del Capitolio en Roma, donde se encuentra el templo sagrado de Júpiter; el monte Sión de Jerusalén, en el cual se halla el célebre templo de Salomón; el monte Sinaí, donde Moisés recibió las Tablas de la Ley; las montañas del Tao, que representan la fuerza creadora, tienen su lado oscuro que es la mujer y en el lado del sol está el hombre, unidos por la montaña como eje. Y las pirámides de los

egipcios, de los mayas y los aztecas, montañas artificiales destinadas a estar cerca de Dios.

En definitiva, la montaña es el lugar en donde nos acercamos a Dios, que está en el cielo. La visión de Xul en ambos cuadros ofrece pocas dudas: se trata del camino en las montañas, el camino hacia el Espíritu que recorre el peregrino. Porque también hay un peregrino, un peregrino que va con su cayado.

El cayado es el símbolo del *axis mundi*. Yahvé le da a Moisés un cayado para liberar a su pueblo, un cayado que se convierte en serpiente, y con él Moisés desata las diez famosas plagas, convierte en sangre las aguas del Nilo, desata el granizo de los cielos y destruye las cosechas de Egipto, abre las aguas del Mar Rojo, para que el pueblo del Señor pueda atravesarlo, y finalmente, con ese mismo cayado, cierra las aguas y ahoga al ejército egipcio.

Pero todos los símbolos contienen su propia contradicción, y el cayado de Moisés, que a cada momento se convierte en serpiente, en vanidad, está avisando los dolores que padecerá Israel todas y cada una de las veces que se aparte del Señor. Esto, la posibilidad de convertirse en vanidosa serpiente, vale también para el cayado del peregrino.

En estos cuadros de Xul, más allá de la potente simbología que los rodea, hay una primera figura, el protagonista que ya hemos mencionado, el peregrino que camina por las montañas, cerca del Misterio, y que ve allá lejos otras montañas borrosas, distantes, que no podrá escalar nunca jamás, como aquella luz que ve Dante desde lejos, cuando llega al Paraíso.

Pero el peregrino, aunque sabe que hay montañas a las que no llegará, aunque sepa lo inútil de su empresa, marcha igual, porque sabe que el camino es siempre la meta.

¿Será Xul el peregrino que camina en *Contrapunto de puntas* y en *Vías por rocas*?

En cambio, las emociones de Borges, como hemos dicho, no atravesarán nunca el límite de la perplejidad, del sobrecogimiento frente al misterio, frente al abismo. A diferencia del pensamiento positivista y racionalista, que prescinde del misterio–porque aquello que no cabe en la razón simplemente no existe–, o del agnosticismo –que, como en los sofistas, se abstiene de pronunciarse sobre lo que no está al alcance del intelecto–, Borges vibra cuando atraviesa la frontera de la razón. Pero allí termina. No hay un camino, no hay un Paraíso como el que Dante y los *fedeli d'amore* ven allá lejos, más allá del destino.[83]

83 Los *fedeli d'amore* eran un grupo de poetas que practicaban una espiritualidad erótica, similar al amor cortés de los trovadores durante la Edad Media. Algunos caballeros durante el mismo período desarrollaron ideas espirituales y formaron una hermandad cerrada dedicada a lograr una armonía entre los aspectos sexuales y emocionales de sus naturalezas y sus aspiraciones intelectuales y místicas. Se esperaba que los *fedeli* escribieran solo sobre sus propias experiencias místicas. Aparentemente tenían un sistema de grados para ascender a lo divino. Su sistema se basaba en doctrinas psicológicas y espirituales, incluido un ascenso divino a través del amor basado en diversas etapas. Su práctica también incluía entrenar la imaginación para mantener la imagen del Amado en la forma de la dama de cada uno, ya que la pura luz del Uno sería dema-

Leamos el soneto "Spinoza" (en *El otro, el mismo*) donde Borges recuerda y rinde homenaje al filósofo. Igual que el peregrino de Xul, Spinoza quiere llegar a Dios, pero el Spinoza de Borges no es un peregrino:

> Las traslúcidas manos del judío
> labran en la penumbra los cristales
> y la tarde que muere es miedo y frío.
> (Las tardes a las tardes son iguales.)
>
> Las manos y el espacio de jacinto
> que palidece en el confín del Ghetto
> casi no existen para el hombre quieto
> que está soñando un claro laberinto.
>
> No lo turba la fama, ese reflejo
> de sueños en el sueño de otro espejo,
> ni el temeroso amor de las doncellas.
>
> Libre de la metáfora y del mito,
> labra un arduo cristal: el infinito
> mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.

El texto es evidente: Alguien construye a Dios, es un hombre quien lo engendra, pero no es un hombre que quiere acercarse

---

siado para soportar. Parte de la doctrina del grupo fue expuesta por su líder, Guido Cavalcanti (1250-1300), querido amigo de Dante.

al espíritu, sino uno que puede construir un ídolo que llamamos Dios.

Es un intelectual que construye a su Dios, su ídolo, "libre de la metáfora y del mito", o sea libre de la capacidad poética, libre de la vocación espiritual. "Labra un arduo cristal": está construyendo a este dios con la perfecta geometría del cristal, con la racionalidad absoluta de la forma que reposa en nuestra conciencia. Su vanidad es tal que está "creando" a Dios con la palabra, tal como Él creó el universo en el Génesis.

Este Dios de Spinoza o de Borges reniega del misterio, es el Dios de las religiones institucionales, un hombre todopoderoso, un ídolo inventado por nosotros a nuestra imagen y semejanza, un becerro de oro, una ficción humana.

Spinoza en realidad es un pecador que, igual que Adán, invadido por la vanidad, quiere ser igual a Dios, quiere construir a Dios. Y si puede construir a Dios, él también es Dios.

A lo mejor, Spinoza está construyendo a ese Dios equivocado de los gnósticos. A lo mejor, se propone develar completamente el misterio de Dios en lugar de adorarlo.

¿Spinoza es una víctima del Zahir? "El Zahir" es también un célebre cuento de Borges; ese Zahir que no sabemos si es un objeto, un ser que, como Dios, está en todas partes y en todos los tiempos, es infinito y eterno, todo lo dirige.[84]

¿Estará poseído Spinoza por un dios equivocado, un demiurgo que juega con nosotros, como juega el perverso demiurgo de los gnósticos? ¿O por un demonio que lo obliga a construir un ídolo?

84 Jorge Luis Borges, "El Zahir", en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1949.

Quizá Borges con su Spinoza nos representa a todos nosotros, que no resistimos el misterio y necesitamos inventarle un nombre.

Acá hay una separación entre Borges y Xul, "senderos que se bifurcan". Porque Xul ve el camino con sus propios ojos, iluminado por una visión superior que él posee: cree, como los *fedeli d'amore*, que hay una forma, que hay una manera de acercarse, diferente por cierto de la ciencia o de la metafísica, un peregrinaje, como su vida.

En cambio, Borges no concibe un peregrino, porque no cree en el camino. Su escepticismo lo detiene en la perplejidad: como Anaximandro, azorado contempla el misterio, el abismo, lo desmesurado, pero no cree que se pueda avanzar más allá.

En Borges los peregrinos, los que intentan ver el camino, en realidad son intelectuales disfrazados, aman a Dios, Dios los ama, pero en realidad son intelectuales como Spinoza, que con su geometría están labrando a Dios, quieren crearlo con su palabra, del mismo modo que Él creó el mundo, e, igual que Adán, la vanidad los lleva a creerse iguales a Dios, a ser Dios.

Para Borges, como para los judíos, solo hay misterio, no hay un Dios persona, no poseen el nombre de Dios, que es puro misterio, ni su voluntad, ni su justicia, ni el destino que es insondable. Estamos entregados: "Hágase tu voluntad" (cualquiera sea).

Ciudades de Xul y ciudades de Borges

El concepto de ciudad implica la idea de protección metafísica, la idea de orden, la idea de un cosmos, de un universo que sea abarcable por la razón, ahora o en el futuro.[85]

La "ciudad" es el principio de la razón y la regla que "debe existir", cuyo descubrimiento desvivía a los griegos, antes y después de Sócrates, y a todo el pensamiento occidental hasta la actualidad. Porque lo que no es admisible para la razón es que impere el caos, que es precisamente aquello que está fuera de la razón.

Todo lo abstracto tiene su inicio en lo concreto, en aquello que está afuera del pensamiento puro.[86]

85 "Entre los que dicen que es uno, en movimiento e infinito, Anaximandro de Mileto, hijo de Praxíades, que fue sucesor y discípulo de Tales, dijo que el principio y elemento de todas las cosas existentes era lo *ápeiron* [indefinido o infinito], y fue el primero que introdujo este nombre de *arché* o principio. Afirma que este no es un elemento material ni ningún otro de los denominados elementos, sino alguna otra naturaleza *ápeiron*, a partir de la cual se generan todos los cielos y los mundos que hay en ellos. Ahora bien, a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí también se produce la destrucción, 'según la necesidad; en efecto, se pagan mutuamente culpa y retribución por su injusticia, de acuerdo con la disposición del tiempo', hablando así de estas cosas en términos más bien poéticos" (Simplicio, *Fís.* 24, 13-25; D-K 12 A 9).

86 El supuesto pensamiento puro, que en realidad no existe, es un parásito del pensamiento aplicado, del pensamiento práctico, como lo indica la expresión "abstracción". El pensamiento práctico, referido a la naturaleza, es lo

Y así la *polis* o la *civitas* son expresiones concretas de esta defensa de la razón. Nos recuerdan tiempos remotos en que la ciudad encarna la idea de "civilización" por oposición a la naturaleza salvaje e imprevisible, el "desierto" de los judíos, el *wilderness* de la Biblia del rey Jacobo.

Pero mucho antes de la antigüedad clásica, estaba claro que el único límite (*peirar*), era la propia protección, la caverna y más tarde la ciudad. Lo demás era *ápeiron*, ilimitado, desmesurado, fuera de la razón.

En consecuencia, las ciudades tienen límites sagrados, símbolos del límite de la conciencia. En la fundación mítica de Roma, Rómulo está trazando los límites de la ciudad donde estarán asentadas las murallas de Roma. Remo se burla y salta encima de la tierra arada por su hermano. El dios Término, el dios del límite, mata con un rayo a Remo, porque los límites son sagrados.[87]

La naturaleza, afuera de la ciudad, afuera del cosmos y del *mundus*, está en manos de Pan, un Dios tremendo que lo que produce es "pánico".

único que de verdad puede generar nuestra conciencia: no podemos "crear", solamente podemos "inventar", transformando aquello que nos ha sido dado, como demostró, amargamente, Kant, así como otros antes que él.

87 Los antiguos romanos llamaban *mundus* al cosmos de los griegos, y por extensión a los límites de la ciudad. La expresión "mundo" hoy la utilizamos, igual que "universo", para referirnos al cosmos, al orden de todo lo que existe. ¿Existe el orden, cosmos, mundo o universo, o solamente es una mera necesidad de la Razón?

La ciudad es la razón, es el mundo del intelecto, el mundo del derecho y de la ciencia, de las religiones piadosas, de la metafísica y del orden político. Es el mundo en que se desarrolla lo social, que en definitiva es lo que nos protege de la sinrazón, de lo imprevisible y de la locura.

Borges y Xul nos recuerdan que estas murallas han sido construidas por el hombre y que fuera de las murallas del intelecto reina lo desmesurado, lo eterno y lo infinito, lo que no se puede entender, porque está más allá de la razón, en abierto desafío al intelecto: es el reino del primer motor inmóvil de Aristóteles, o los noúmenos de Kant, lo inasible, lo tremendo.

Por eso las ciudades de Xul y las de Borges representan el límite que la razón impone a la sinrazón, pero también la falsedad de esos límites, de esas murallas del intelecto; la sospecha cierta de que las murallas son meras ilusiones, pobres consuelos del alma aterrorizada. Veamos ahora las ciudades de Xul y de Borges, sus parentescos y sus diferencias.

Analizaremos tres obras de Xul, *Buenos Aires en 1929* **(imagen 77)**, *Ciudá Biombi* **(imagen 78)**, que así fue llamada en neocriollo –el lenguaje creado por Xul– y *Proyecto de fachada para una ciudá* **(imagen 79)**.

Buenos Aires en 1929 es la Buenos Aires que encuentran Xul y Borges al volver de Europa al principio de la década de 1920. Cuando ellos la dejaron, una década atrás, era algo más que una villa; al regreso es una gran ciudad, una de las más grandes del mundo.

La imagen es el relato puro de una ciudad: moderna, llena de esperanza, hay un astrónomo que está mirando por telescopio,

hay personas que ejercen el comercio, van, vienen, trabajan; hay ómnibus, hay casas, edificios, empleados apurados, etc. La ciudad está llena de banderas argentinas, símbolos de la "argentinidad" trágica, en la cual creían los intelectuales de Martín Fierro, como Xul.

Pero, como siempre en Xul, aparece la contradicción del símbolo. En este caso esas plantas que están detrás, como manos desesperadas, como manos en alto, abiertas. Los brazos en alto con las manos abiertas son símbolo de la agonía o también de esperanza, de esperanza de salir de la agonía.

Es cierto que hay una ciudad, un monumento de lógica y de razón, protegida por murallas de intelecto, pero atrás, lejos, muy lejos, están esos brazos en alto, esas manos desesperadas que indican el peligro. Igual que las serpientes que acechaban de cerca el barco de la tapa de *Proa*.

En *Ciudá Biombi* todo ya está manifiesto, se ha corrido el telón. En efecto, está claro que ese orden cósmico, ese *mundus* que representa la ciudad, esa protección de la razón, es pura mentira.

Se trata de una ciudad kantiana, donde creemos que los juicios a priori –los de la lógica, la metafísica y la matemática– y que los juicios a posteriori –los de las ciencias particulares– nos protegen y nos permiten ordenar el universo, pero la realidad nos demuestra que esos juicios son pura tautología, puro fenómeno, y que nunca llegaremos a los noúmenos. Solo podemos conocer la apariencia. Por eso la "ciudá" de Xul es "puro biombo", solo oculta el vacío que hay atrás, como nuestros conocimientos que solo pueden describir los fenómenos, puros "biombos" que en realidad no nos protegen de nada, pura ilusión.

En cuanto a *Proyecto de fachada para una ciudá*, muestra una ciudad hecha de letras, puro concepto, puro lenguaje que, como vimos, solamente representa algo que se fue, una foto, una imagen estática de algo que es vertiginosamente dinámico, un consuelo. La falsedad del concepto y de la imagen, algo muerto, una idea que pretende representar una realidad desconocida, misteriosa, que ya no está más, ya cambió. De manera que esta ciudad es pura fachada, atrás de ella no hay nada. El vacío.

Quizá podamos considerar esta obra una anticipación del pensamiento filosófico posmoderno, que se resigna a ser solo lenguaje, porque sabe que atrás del concepto, atrás de la imagen, no hay nada, y que nuestro lenguaje de representación, es solamente "fachada"

Xul es un platónico, un dualista que cree que todo "lo de aquí" es la degradación de un modelo que no nos ha sido dado, y que está "allá".

Si hay un orden, si hay un cosmos, ese cosmos está en el misterio, inasible para nosotros. Lo que nosotros podemos intentar es recorrer ese camino místico, como lo ha hecho él toda su vida.

Veamos ahora las "ciudades" de Borges. En el inicio de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" hay sentencias que son signos definitivos del desarrollo del cuento. Borges nos informa:

> Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American*

Cyclopaedia (Nueva York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902.[88]

Tlön es, entonces, un descubrimiento hallado en la imagen, el espejo, y en el concepto, la enciclopedia. Para que no nos quepan dudas, Borges enfatiza la falsedad: la imagen procede de un espejo, o sea que es la representación de la representación, y el concepto surge de una enciclopedia falsificada a la cual se le han agregado unas páginas.

Después de muchas vicisitudes, Borges nos dice que Tlön es un planeta, Uqbar un país de Tlön y Orbis Tertius una enciclopedia en la que se concentra todo el conocimiento que existe sobre Tlön. Y, también, su famosa sentencia, tan irónica y tan terrorífica: "Los espejos y la paternidad son abominables porque multiplican el número de hombres". Borges aquí equipara lo soñado, lo ilusorio, las imágenes infinitas de los espejos, con la multiplicidad real de los hombres que produce la paternidad.

Pero queda claro que lo abominable son los hombres, los hombres reales o soñados que habitan en Tlön, real o soñado.

Tlön pudo haber sido inventado por Spinoza, porque es la construcción de un intelecto. No es una construcción del espíritu. En el Génesis el Creador es el Espíritu de Dios que flotaba sobre las aguas, quien con Su Palabra convierte el caos en cosmos. En cambio, en Tlön no hay espíritu.

88 Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbius Tertius", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

Tlön ha sido inventado por un genio de múltiples saberes. Un genio que podía coordinar a un grupo de ingenieros, de geómetras, de metafísicos, de científicos, de arquitectos, los intelectuales que son quienes, en definitiva, pudieron hacer Tlön. Es decir, ha sido *inventado*, no ha sido *creado* por el espíritu: el intelecto solo puede inventar, transformar lo existente; es el espíritu el que crea, pone en existencia lo que no existía.

Muchos dicen que ese supuesto intelectual inventado por Borges, ese genio que conduce a un equipo de genios, es precisamente su amigo Xul Solar.

Tlön es, entonces, un supuesto planeta con un supuesto país –Uqbar–, donde se ha decidido eliminar el error al que conduce la realidad. Con tal fin se ha eliminado la realidad: solo existe un idealismo absoluto y extremo; no la realidad.

El lenguaje Uqbar no tiene sustantivos ni adjetivos en cuanto no hay realidad que referir, no hay nada que "re-presentar". Así que únicamente hay verbos porque, no habiendo objetos ni realidad, solo queda el acontecer (porque los sabios de Tlön no han querido –o podido– destruir la vida). Por ejemplo, para decir que sale la luna se dice "lunecer". No hay una Luna, solamente un acontecimiento: "lunece". Aquí, de algún modo, hay una referencia a la panlengua de Xul.

La metafísica de Tlön, como hemos dicho antes, es solo considerada una rama de la literatura fantástica.

Como no hay espacio, no hay extensión, no hay ciencias, ni física, ni química, ninguna ciencia que se refiera a algo que está afuera del intelecto. Por eso la única ciencia que se admite como tal es la psicología.

La doctrina más escandalosa que hubo alguna vez en Tlö fue el materialismo. Y en la literatura hay un único sujeto, o sea que todos los libros son sobre ese mismo sujeto (¿será que ese sujeto es Dios?).

En cierto momento los habitantes de Tlön descubren en una caverna ciertos objetos que representan con buena aproximación a las ideas. Los llaman *hrönir*. Pero se los descarta rápidamente por falsos y se declara que esos objetos no existen.

Ezra Buckley, un millonario norteamericano –personaje falso, típico de Borges–, quiere intelectuales puros, entonces prohíbe el testimonio más poderoso de lo misterioso, de lo espiritual: Jesucristo. Así, veda el misterio. Buckley sostiene, además, que Dios no existe y que los hombres, los de Tlön, deben demostrarle a ese Dios que no existe, que son ellos los capaces de inventar un mundo. Estos hombres inventando un mundo para un dios que no existe, ¿no nos recuerdan a Spinoza, el intelectual que quiere labrar un dios con la geometría?

En este punto Borges pone de manifiesto y dramatiza toda la vanidad ridícula del absurdo intelectualismo, del positivismo científico, del sentido de suficiencia del intelecto, que pese a la evidencia brutal persiste simplemente en negar lo que no puede saber.

Tlön detesta y niega la perplejidad de los sabios y se afirma, con Buckley, en la vanidad de los intelectuales. Y de Adán.

Hasta aquí Borges coincide con Xul: Tlön es como Ciudá Biombi, pura falsedad y soberbia, para inventar límites que nos consuelen de lo desmesurado. La única posibilidad es negar la realidad y someterla a un idealismo absurdo.

¿Y a quién nos hace acordar esto? Quizás a Parménides, que frente a la evidencia planteada por Heráclito sostiene que toda la naturaleza, todo el movimiento, es una ilusión y que lo único que hay es el Ser inmóvil, absoluto, integrador.

Borges nos dice además que Tlön es un laberinto; como el de Creta, creado por Dédalo, un ingeniero, es el símbolo universal del intelecto sometido al deseo.[89] Y también nos advierte que Tlön está creado por ajedrecistas, por intelectuales, y no por ángeles, por mensajeros del espíritu.

Al final, en un agregado de 1947, que no sabemos si ha sido hecho en 1947 –siempre Borges engaña con estas referencias–, afirma con cierto dramatismo que hay un idealismo perverso que se apoderó de todas las ciencias, de todas las artes, de todos los hombres y de todos los países, y nos alerta: el mundo será Tlön. Un futuro tremendo, invadido por la soberbia y la vanidad, donde ni siquiera se permite esa perplejidad de Borges frente a lo inasible.

En Tlön, Borges nos relata cuál es el único modo de evadir el misterio y la perplejidad: la negación, el encierro en el intelecto, la burda negación de la misteriosa existencia.

En la muerte hay una última puerta que franquearemos; allí ya no podremos inventar más ciudades. No podemos inventar más límites que nos protejan de la adversidad y que apacigüen nuestro terror. Una vez atravesada esa puerta, no se vuelve más.

Borges y Xul sienten el temor a la muerte, el arrebato de cruzar el límite, la vibración desconocida y fatal que impera fuera de las murallas de la razón.

89 Me detengo en este mito en "Borges y la Biblia", en este mismo volumen.

Hasta ahora hemos hecho una descripción de dos amigos que tienen actitudes divergentes frente al arrebato del abismo, del terror a lo desconocido, que no es sino el temor a la muerte. Xul cree que frente al abismo hay un camino místico, que es el que nos puede conducir a la cercanía del espíritu, aunque más no sea a mirar desde lejos la luz, como Dante y la Fede Santa. Borges se queda en la perplejidad. Quizá porque cree que el peregrinaje místico es imposible, que siempre está cruzado por el intelecto, como el impostor Baruch Spinoza, ese hombre que está inventando a Dios.

Quizá Tlön y la *Ciudá Biombi* sean el punto de mayor coincidencia: allí tanto Xul como Borges nos muestran el escepticismo frente a los límites que inventa el intelecto para negar el misterio. Pero Borges avanza más: nos habla de la última ciudad, de la última muralla, de aquello que se cierne después de la vida.

Como un griego, sin vacilar, habla del último límite, del *ápeirón* que nos aterroriza, de la muerte, cuando "espacio, tiempo, y Borges ya me dejan", como dice Borges en el último verso de "Límites" (en *El hacedor*).

Aunque inventemos cercos del intelecto y Tlönes idealistas, la muerte es el límite que inexorablemente será franqueado y que es el final de las vanas (vanidosas) ilusiones adánicas.

El juego, la magia y el misterio

Vivimos en un mundo de la razón, el lenguaje, la representación y la ciencia. Como en Tlön, creemos y en consecuencia actuamos

como si nuestros "límites" fuesen de verdad, como si no fuésemos a morir.

Sin embargo, en ese mundo de biombos, de enciclopedias falsas y de espejos en el que creemos casi ciegamente, en todas las culturas conservamos los juegos de azar desde tiempo inmemorial.

¿Es el juego una conmemoración del caos? ¿Se esconde en su inocencia el recuerdo de lo imprevisible de la muerte?

¿Es posible que, inmersos en las matemáticas y la ciencia y las murallas de vanidad adánica, el juego sea una evidencia de la falsedad, un resguardo de la verdad, un resguardo de la verdad perdida?

En todas las culturas los juegos de azar se mantienen como una tradición menor. Pero ¿no sucede a veces que en aquello que subestimamos está la verdad de lo que tememos? ¿No es la subestimación el instrumento de defensa frente a lo que se teme?

Los juegos de azar son de alguna manera los juegos del caos. Los juegos de la muerte, de lo imprevisible. Ponen de manifiesto la impotencia de nuestros "límites". Pero también, inversamente, como el tarot, el *I Ching* y otros "juegos de suertes", permiten adivinar la suerte, saber el destino, el futuro.

O sea que también los juegos de azar tienen en sí mismos su propia contradicción: son, por una parte, símbolos de lo inasible y de lo imprevisible pero, por otra, permiten todo lo contrario: volver previsible el futuro, saber el destino.

Para que el juego de azar pase de la inquietante expresión de lo imprevisible a la tranquilizadora descripción de lo previsible se requiere la magia.

¿Serán estos juegos el símbolo que hemos hallado para expresar que el destino no tiene "causas" ni es "efecto" de nada, que solo se lo puede hallar en el caos y la confusión que no obedecen a nada, y que ese hallazgo solo puede ser verificado por la magia, jamás la ciencia?

El *Panjuego* de Xul parece responder estas preguntas al llevar el juego a proporciones cósmicas (imagen 80). El panjuego es irresoluble; se trata de un ajedrez ampliado, en el cual además de sus propias reglas se aplican las del tarot, que es juego de azar y de adivinación, igual que el *I Ching*, cuyos hexagramas también juegan y adivinan, que el zodíaco y que el sistema duodecimal: todos conviven en el panjuego.

El panjuego es sin dudas la representación del caos, de lo inasible de nuestro destino, de lo imprevisible de la muerte, de la angustia de no saber si despertaremos mañana.

En cuanto a *Muy mago* (imagen 81), el retrato de Aleister Crowley, el maestro de Xul, podemos decir que solamente con la mediación de un mago se puede apaciguar al panjuego y transformar lo insondable en previsible. Recordemos que fue Crowley el guía del camino místico de Xul, quien le enseñó la autohipnosis, que provocó las visiones que Xul pintó, y que lo instó a internarse en ese camino místico, mágico, que le permite a Xul ver aquellas montañas lejanas, que nunca podrá alcanzar.

Muy mago le proporcionó a Xul instrumentos para escapar de la razón y representar en su pintura un mundo de los sueños o del misterio (¿habrá alguna diferencia entre los sueños y el misterio?).

Por último, nos detendremos en las dos imágenes de Cristo (imágenes 82 y 83). Xul representa en ambas a un Cristo Rey como el Cristo Pantocrátor de los bizantinos, un Cristo que rige el destino del universo. Es Él, Cristo, quien tiene los secretos del Cosmos que no nos han sido dados, es a Él a quien debemos dirigirnos para vibrar con la luz del espíritu. Es un Cristo en plenitud, sin espinas y con una corona.

Cristo es el final del camino del peregrino, del creador de visiones que se ha internado por las montañas, enfrentado el terror del panjuego, con la muerte acechando; ha construido un universo de imágenes que representan cada iluminación que tuvo, las ha dejado para el culto, para el camino.

No son imágenes de este mundo, son visiones de un cielo sin experiencia, de un mundo en sí.

El primer Cristo es de 1923. El segundo, de 1961. Xul murió en 1963. Ambas obras circunscriben su vida como un perímetro sagrado.

Borges también une el juego y el misterio, pero de nuevo el final es la perplejidad, la conjetura, la piel de gallina frente al abismo de la muerte.

En el poema "Ajedrez" (en *El hacedor*) Borges evoca unas piezas que no saben que el jugador las mueve, a un jugador que no sabe que Dios decide su destino y, quizás, a otro Dios que está detrás de Dios, que dirige el rumbo y el término. Se repite la dualidad del juego: quienes juegan creen en su destreza o en el azar pero, en realidad, "un rigor adamantino sujeta su albedrío y su jornada". No hay libertad, no hay verdad, y peor; las rígidas reglas no son de este mundo. Son del jugador, de Dios, o de un Dios que está atrás de Dios.

En este poema Borges cuestiona al dios ídolo, al dios persona que hemos inventado. Somete a ese dios ídolo a la cadena causal de la naturaleza, desconfía de ese dios inventado por nosotros. Si hay un dios persona, debe haber un Dios detrás de Dios que es su causa, y así *ad infinitum*.

Y, entonces, ¿quizá no nos creó el Dios de verdad, quizá fue un demiurgo –como decían Platón y los gnósticos–, un dios equivocado, un dios loco o un dios perverso? Precisamente allí está el azar, en ese Dios sujeto a la cadena causal que nunca termina.

Para Xul había un Dios innombrable que podía redimirnos de la Caída. En cambio, lo más tremendo de los gnósticos y de Borges es que Dios, el verdadero Dios, ni siquiera sabe que existimos.

En "La lotería en Babilonia" (en *Ficciones*) Borges vuelve a enfrentarnos al azar, que no es sino un nombre suave del caos y del terror a la muerte.[90] Pero, a diferencia de los habitantes de Tlön y de nosotros mismos, que tenemos un simulacro de ciencia y de religión que permite el juego de la razón, en Babilonia todo es puro caos, azar sin límite, sin otra apariencia que su crueldad.

En primer término, tengamos presente el nombre de esta ciudad, Babel: es Babel donde se produjo la confusión de las lenguas, la nueva Caída por la persistencia de nuestra vanidad.

90 Azar (del árabe *az-zahr*, "flor"): como el signo de la flor se usó para indicar la buena suerte en los primeros dados, el azar, la flor, quedó identificado con ella.

En esta Babilonia de Borges empieza la lotería como un juego, y de a poco va abarcando todo. Hay una compañía misteriosa, la Compañía, que rige todo sin ningún sentido para los hombres de Babilonia, o con algún sentido solo conocido por la Compañía.

Nadie entiende, ni puede entender, el sentido; con lo cual la Compañía manda y determina la vida de todos, porque todo es pura injusticia absoluta e imprevisible. No hay lógica, ni matemáticas, ni ciencias; no hay religión ni metafísica, nada se entiende.

Es importante observar que en Tlön se negaba la misma existencia de la realidad, para someterla a un orden ideal inexistente y arbitrario. (Tengamos presente la autocontradicción, toda negación supone la existencia de aquello que es negado.) Inversamente, en la Babilonia de Borges se niega cualquier idea o sistema, cualquier orden, y se acepta el caos, el desorden y la implacable injusticia de la realidad.

Sin embargo, el resultado de Tlön y de Babilonia es el mismo: al final del cuento, el narrador nos dice que hay algunos que sostienen que la Compañía es Dios, otros que esa Compañía ni siquiera existe. Peor aún, hay algunos "heresiarcas" que sostienen que nunca existió ni existirá, y que todo es puro azar.

Pero, si no existe la Compañía, no hay ninguna esperanza. Y, si no existe Dios, no hay ninguna esperanza, como en Tlön.

Final

Tanto Xul como Borges se prestaron a la aventura del misterio y a su correlato, la aventura de la metáfora. Solo el "mensaje que está atrás del mensaje" conduce a la contemplación. Lejos de la soberbia y la vanidad adánicas que nos invade y nos posee, Borges y Xul confiesan su humildad.

Xul cree en un camino místico, cree que se puede hacer algo más que sentirse perplejo. Es un heredero de San Juan de la Cruz, de aquella célebre oración: "El amor no consiste en sentir grandes cosas, sino en tener grande desnudez y padecer por el amado". Padecer por el amado, padecer por el misterio. El dolor del misterio es, en definitiva, el dolor del ejercicio del amor.
Y acá, en el final, Borges se acerca.

Imagen 75. Xul Solar, *Contrapunto de puntas*, 1948. Acuarela y gouache sobre papel montado sobre cartón. 35 x 50 cm. Colección particular. © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 76. Xul Solar, *Vías por rocas*, 1948. Acuarela y gouache sobre papel montado sobre cartón. 35 x 50 cm. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar (Buenos Aires). © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 77. Xul Solar, *Buenos Aires en 1929*, 1929. Acuarela y gouache sobre papel montado sobre cartón. 30 x 45 cm. Colección privada. © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 78. Xul Solar, *Ciudá Biombi*, 1955. Tinta sobre papel montado sobre cartón. 16,9 x 22,3 cm. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar (Buenos Aires). © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 79. Xul Solar, *Proyecto de fachada para una ciudá*, 1954. Acuarela y tinta sobre papel montado sobre. 24,5 x 36,5 cm. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar (Buenos Aires).
© Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 80. Xul Solar, *Panjuego*, ca. 1945. Tablero transportable, 2 cajas contenedoras y 62 piezas de panajedrez. Madera tallada y pintada al óleo, manija y trabas de metal, piezas de formatos y medidas variables. 43 x 41 x 2,7 cm. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar (Buenos Aires).
© Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 81. Xul Solar, *Muy mago* (Aleister Crowley), 1961. Témpera y tinta sobre papel. 22,2 x 16,5 cm. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar (Buenos Aires). © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 82. Xul Solar, *Jefa Honra*, 1923. Acuarela y gouache sobre papel. 28 x 26 cm. Colección particular.
© Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Imagen 83. Xul Solar, *Gran Rey Jesús*, 1962. Témpera y tinta sobre papel montado sobre cartón, 38 x 28 cm., montaje 49 x 33 cm. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar (Buenos Aires). © Derechos reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

SEGUNDA PARTE

Intersecciones

BORGES Y LA *BIBLIA*[91]

Aparte de un sueño, el título de este capítulo es un desafío, que consiste en seguir las huellas que marcó la literatura de la *Biblia* en la poética de Borges. Pero también, un paso más, representar la comprensión de Borges sobre la metáfora bíblica, su aceptación, que constituye otra metáfora, esta vez de Borges.

Asistiremos así a una sucesión ascendente de mensajes cifrados, que se implican unos a otros en una circunferencia sin centro, como probablemente hubiese dicho Borges.

91 Publicado en *Inti. Revista de literatura hispánica*, Nº 91-92, 2020 (https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss91/15/). Este texto deriva de una conferencia pronunciada en la Fundación Borges. Aquí se han agregado ideas que no fueron expuestas en esa oportunidad por obvias razones de extensión. Para mí, hablar de Borges y de su relación con la *Biblia* es por cierto un honor. Pero también, quizá con más énfasis, es la realización de un sueño. Agradezco a Fernando Flores colaborador imprescindible, de la Fundación Borges y Patricio y Cecilia Bonta, queridos amigos que me propusieron esta tarea tan vasta como encantadora. A María Kodama, quien generosamente nos abrió las puertas de la Fundación Borges. Y a la Fundación Borges, sede del recuerdo del más trascendente de los argentinos, el único que tiene un sitio en la cultura universal.

En este ensayo nos referiremos a los temas de la *Biblia* que conmovieron a Borges. Para ello, hablaremos de los siguientes: el lenguaje y la metáfora, el Misterio, la Cábala, los personajes, el Libro de Job y el Eclesiastés.

Una metáfora de la metáfora

La *Biblia* es una literatura sobre el lenguaje. En primer término, sobre el lenguaje del Misterio, el lenguaje de un Dios sin Nombre, que paradójicamente todo lo hace nombrando con la Palabra. Es aquel lenguaje perdido, aquel lenguaje adánico que poseía la Verdad, aquel lenguaje que nos había sido dado para entendernos con Dios. Pero la *Biblia* también delibera sobre nuestro lenguaje posterior a la Caída, un remedo de la verdad, lo único que nos quedó, el lenguaje de la representación, pura ilusión en la que vivimos, añorando el perdido Edén.

Borges también construye su propia literatura sobre estos dos lenguajes. E, igual que la *Biblia*, su referencia siempre será la falsedad del lenguaje de la representación y, al mismo tiempo, la necesidad que tenemos de esta falsedad para sobrevivir. Finalmente, está la metáfora como único consuelo, nuestra única esperanza de culto frente al Misterio.

Nuestro lenguaje de la representación, como sabemos, está formado por imágenes y por conceptos, referidos respectivamente al mundo visual y al significado. Los griegos se referían a los seres humanos como "animales que hablan", o sea, animales dotados de lenguaje, que es lo que nos distingue de los demás seres vivos.

Es cierto que también definieron al hombre como "animal racional", pero ¿es posible distinguir el lenguaje de la razón? ¿Podemos válidamente sostener que lenguaje y razón son entes diferentes, o ambos son en realidad nada más que nombres?

¿Podemos concebir una razón sin lenguaje, sin representación, una razón que no refiere el mundo sino a un éter vacío y atemporal, un lenguaje que no refiere conceptos e imágenes? ¿Hay una "razón pura" despojada de toda relación con el lenguaje, una razón que no designa, que no nombra, que no imagina? También se lo preguntaron los griegos, y nos lo seguimos preguntando nosotros.

El lenguaje de la representación permite cumplir las dos funciones del habla: comunicarnos y designar el cosmos, también llamado mundo o universo.[92] Comunicarnos y designar el cosmos

92 Cosmos, mundo y universo son nociones equivalentes. Cosmos significa orden, por oposición a caos. Implica nuestra fe (sobre él no existe demostración) en que vivimos en un orden sometido a leyes que se entienden. El caos ha desaparecido, la razón lo ha ordenado, según las versiones más optimistas del pensamiento griego y del nuestro. En Roma, al principio, *mundus* señalaba las sagradas murallas de la *civitas*. Allí imperaba la ley; afuera, la naturaleza salvaje. (Cuando Rómulo funda Roma, su hermano Remo se burla saltando sobre el perímetro arado del *mundus* trazado por su hermano. No cree en el orden, ni mucho menos en el orden creado por el hombre, por más que invoque a un dios. Rómulo lo mató por burlarse del límite sagrado.) Lo contrario de *mundus*, orden, es *inmundus*, el caos, lo que no se entiende, porque no está sujeto a la ley. En cuanto a universo, es aquello que tiene una sola comprensión, un solo sentido, por eso se entiende. Lo contrario es

son los actos vitales que nos permiten existir, alejar el terror a la muerte, a lo imprevisible, al ataque de la naturaleza o de los otros, el miedo a la noche, cuando no sabíamos si volvería la luz.

Imágenes y conceptos tienen en común la representación, o sea que no contienen al objeto sino que solamente lo refieren, solamente reflejan el contenido, como si fuesen espejos (¿los espejos que obsesionaban a Borges?).

Desde Heráclito el Oscuro sabemos que "todo cambia", *panta rei*. Refieren que él decía que la representación de la realidad es solamente una vaga referencia lejana, un mero código que designa, una arbitrariedad que nos permite existir. Porque sabemos que la realidad marcha y cambia vertiginosamente y, como el río de Heráclito, deja atrás nuestras imágenes y nuestros conceptos que, torpes y estáticos, quedan como estructuras vacías y arcaicas, puras ilusiones y espejismos; así como sabemos que no "existe" un *mundus*, un cosmos, un universo sometido a una ley que podamos entender.

Todo lenguaje es falso, precisamente porque solo puede construirse con la representación de algo que ya fue.

Inexorables, el misterio y la eternidad corren vertiginosamente delante de nuestras pobres categorías, que quedan como remedos, como imitaciones, como ídolos. Pero esta calamidad, el lenguaje de la representación, no fue siempre así. Porque al Principio, en el Paraíso, antes de la Caída, antes de comer el

---

lo diverso, lo que no está sujeto a una ley y, por ello, es imprevisible. Nótese con qué facilidad usamos las palabras *cosmos*, *mundo* y *universo* sin saber si lo que existe está de verdad sometido a una única ley.

Fruto Prohibido, poseíamos la lengua adánica, la lengua de los ángeles, el habla que nada representa, sino que posee ella misma los contenidos. Y así como los lenguajes de la representación son la falsedad, el lenguaje adánico perdido es la verdad.

Una vez más Borges, uno de los dos faros de este texto, es quien explica con inigualable claridad y belleza aquel lenguaje perdido, que compartieron Adán y los ángeles. Dice en "El Gólem" (en *El hacedor*):[93]

> Si (como afirma el griego en el *Cratilo*)
> el nombre es arquetipo de la cosa
> en las letras de "rosa" está la rosa
> y todo el Nilo en la palabra "Nilo".
>
> Y, hecho de consonantes y vocales,
> habrá un terrible Nombre,
> que la esencia cifre de Dios y que la Omnipotencia
> guarde en letras y sílabas cabales.
>
> Adán y las estrellas lo supieron
> en el Jardín. La herrumbre del pecado
> (dicen los cabalistas) lo ha borrado
> y las generaciones lo perdieron.

93 Salvo excepciones que se indican oportunamente en nota al pie, todas las citas de Borges han sido tomadas de las *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, en cuyo caso agrego entre paréntesis el nombre de la obra en que se encuentra luego del título del cuento o del poema citado.

Desde la Caída de Adán hemos perdido el acceso a la verdad. Los dos hijos de la representación, la imagen y el concepto, son nada más que búsquedas, son los consuelos mezquinos que nos dejó Yahvé, puros espejismos ajenos a la verdad.

Es nuestro deber consignar la tarea inmensa que hemos emprendido desde los albores, tratando inútilmente de recuperar esa verdad. Nuestro lenguaje de la representación lo ha intentado todo, y lo sigue intentando. Nuestro vano intento, tan inútil que es casi heroico, no tiene fin.

En vano hemos inventado y recorrido los distintos anaqueles del conocimiento; la religión, la metafísica, la geometría y su hermana las matemáticas, la lógica formal; las ciencias particulares, todos esos lenguajes del encanto, sirenas que solo producen una verdad de mentira, solo sustentable entre postulados indemostrables, según la severa condena de Kant.

Kant fue el último que nos advirtió, por enésima vez desde aquella Expulsión, que solo podíamos conocer la apariencia, los fenómenos, y que jamás conoceremos la verdad, los noúmenos. No es ocioso recordar que, como dijo Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius", la metafísica es una rama de la literatura fantástica.

Sin embargo, Yahvé no es tan cruel y siempre que nos castiga nos deja algún consuelo, alguna esperanza, como les sucedió a los hombres después de la torpeza de Pandora. Y así nos permitió que la imagen y el concepto puedan producir algo más que la mera representación.

Sabemos que es posible un "mensaje atrás del mensaje": la metáfora. Se trata de imágenes y conceptos que poseen alguna magia inasible, como la que poseen los enigmáticos mensajes de

Hermes, el mensajero de los dioses; o los de Apolo, mediante sus Musas, o los de los Ángeles, que provienen de Yahvé.

Es cierto que estos mensajes herméticos o angélicos son siempre un enigma, siempre nos confunden porque están "cifrados", como diría Borges, porque, aunque eluden la falsedad de la Razón, usan sus instrumentos, la imagen y el concepto, y por eso hay que "descifrarlos".[94] Pero también es cierto que, oculta entre imágenes y conceptos, brilla en esas metáforas la única luz que nos quedó, una luz tenue, cansada, que apenas ilumina, la única y gloriosa luz que tenemos.

Y así, con nuestras imágenes rudimentarias y nuestras palabras vacías, podemos construir metáforas, mensajes angélicos, enigmas herméticos que nos aproximan al Misterio, y que, lejos de avivar el entendimiento, despiertan el espíritu.

En esos instantes tan fugaces todo nuestro ser parece flotar, o más bien flota en el espacio interminable, en el tiempo infinito, cerca de la eternidad. Pero este don no es de todos. Algunos, solamente algunos, pueden tejer estos mensajes que están atrás de los mensajes. Los llamamos poetas y artistas. Los veneramos, desde Orfeo y desde Altamira.

94 En el siglo XIII, el cabalista español Abraham Abulafia estableció un sistema de combinaciones matemáticas utilizando los números que cada letra hebrea simboliza. Partía de la creencia de que las palabras de la Escritura estaban cifradas y que tenían un significado místico que solo se podía descubrir mediante las matemáticas. Veremos que Abulafia y los cabalistas pensaban que podían descifrar el lenguaje adánico que estaba oculto en el lenguaje matemático de la Biblia.

La Biblia y Borges nos acercan también a ese lenguaje de metáforas, a esos mensajes herméticos que a ellos les fueros dados. En este trabajo intentaremos indagar la huella bíblica en Borges y también las construcciones de Borges, sus metáforas, que se propusieron atravesar las murallas babélicas que nos rodean desde la Caída, una empresa tan apasionada y bella como inútil y destinada al fracaso. También intentaremos revisar sus coincidencias, sus paralelos y sus indagaciones disidentes. Sus búsquedas perdidas y desesperadas, que también son las nuestras.

Borges y el Misterio

Borges no cree en un Dios. Pero posee la humildad propia de los sabios, siente que el cosmos no nos ha sido dado aquí; que todo lo que nosotros pensamos que es un orden es en realidad ilusión. Y participa del escepticismo, de la desilusión kantiana; tiene una absoluta desconfianza de nuestros juicios, tanto de nuestros juicios científicos que son juicios de probabilidad solamente, como de nuestros juicios metafísicos o lógicos o matemáticos, de los cuales piensa en definitiva que son tautológicos, un mero tejer y destejer vanos ovillos, como los de Cloto o los de Penélope.

Sentimos a Borges vibrar junto con Anaximandro frente a lo que no conocemos, frente a ese caos señalado por el griego, ese caos que tiene esas calificaciones tan duras y a la vez tan emocionantes –lo desmesurado, el abismo, el precipicio– con las cuales Anaximandro denuncia lo provisorio de nuestra conciencia, cuyas "verdades" flotan como las de las matemáticas, entre

postulados indemostrables, como el cero y el infinito, puro misterio, inconcebibles, incomprobables.

La verdad existencial de ese caos esencial, su inaceptable significado, es el temor a la muerte, al cesar de la vida, a la absoluta ignorancia de lo que está más allá. El miedo de ser un animal más, como veremos en el Eclesiastés; el miedo a no haber sido creados a "semejanza a Dios".

Cada vez que puede, Borges nos lleva hasta el borde de ese abismo, hasta el precipicio, hasta "el lugar hondo en que no se oye la voz de Dios". Y nos deja allí, perplejos, sin posibilidad ninguna de abordar el entendimiento, fascinados y horrorizados por el Misterio.

Borges es una especie de seguidor de Maimónides, autor de *Guía para perplejos*.[95] Los perplejos de Maimónides recorren caminos de la Escritura, a diferencia de los caminos poéticos que recorren los perplejos de Borges. Pero el final, el límite de estos caminos, es el mismo, el Misterio, frente al cual no cabe otra

95 "Procura aclarar ciertas metáforas oscuras que se hallan en los profetas, y que algunos lectores ignorantes y superficiales toman al pie de la letra. Aun las personas bien informadas quedarían perplejas y se confundirían si entendieran estos pasajes en su sentido literal; empero, se sentirán por completo aliviados de su confusión y perplejidad cuando les expliquemos las figuras o simplemente les indiquemos que las palabras se emplean en sentido alegórico" (Maimónides, *Guía para los perplejos*). Según Maimónides, la Biblia es un mensaje metafórico, un mensaje detrás del mensaje, que permite asomarse al precipicio del Misterio. Nada más.

emoción que la perplejidad. (¿Es la perplejidad una emoción? ¿Solamente?)

Borges y también Maimónides nos muestran todo el tiempo que ni los sistemas de nuestro pensamiento, ni la razón, ni el intelecto, nos permiten entender el universo, si es que hay uno que no sea mera ilusión.[96]

Lo único que hay es Misterio. Y Borges nunca, salvo alguna vez que veremos, propone que pueda haber un camino hacia ese misterio, solamente la quietud de la perplejidad.

Borges, igual que un gnóstico, se burla de los dioses inventados. En el poema "Ajedrez" (en *El hacedor*) se pregunta si hay un "Dios detrás de Dios", o sea que el infinito orden causal, también afecta a este ídolo que hemos inventado y que llamamos Dios. Tiene plena coincidencia en una desconfianza radical en el saber humano y en cualquier cosmos, en cualquier orden o universo inventado por la razón.

Y así se van formando ciertas "categorías borgianas" que surgen o replican categorías bíblicas: para Borges, el cosmos, un supuesto orden manifiesto que niega el caos y que afirma una ley natural, es pura ilusión. Si hay Ley, es secreta, es Misterio. Está en la "memoria eterna de Dios" ("Everness", en *El otro, el mismo*). Y la conciencia, la razón, es puro laberinto, porque en el centro está dominada por el deseo, escondido y vital como un minotauro.

96 Porque "universo" –para nosotros– y "cosmos" –para los griegos– significa orden, límite, forma. No sabemos si esto, el orden, existe; solo sabemos que necesitamos suponerlo para sobrevivir.

El lenguaje es falso. Es Babel, porque con él no podemos entendernos. Y el conocimiento, como consecuencia, es una biblioteca de Babel.

Para Borges, frente al abismo hay solamente metáfora, misterio y perplejidad.

La *Biblia*

Una breve (y modestísima) reseña sobre la *Biblia* nos muestra que sus contenidos abarcan todas nuestras preguntas, que quedan sin responder.

"Al principio": con esta frase muestra la creación, un camino del caos al cosmos, en el cual todo se "separa" y se ordena, la luz de las tinieblas, el agua de la tierra. Muestra después la creación del hombre, que habita el Paraíso, que como todos los paraísos está destinado a perderse, pero, también como todos los paraísos, jamás será olvidado.

Asimismo nos muestra la Caída, un acto paradójico de creación, en el que nace nuestro falsario lenguaje de representación, nace el trabajo, que es la dura lucha contra la amenaza de la naturaleza, y también la muerte, ese misterioso final.

Y Babel, la imposibilidad de comunicarnos con el lenguaje y, como una burla, la necesidad de aferrarnos a él, de desarrollarlo como único instrumento de salvación.

Hablando a través de sus profetas, el Misterio de la Biblia nos dicta la Ley, para atenuar la amenaza de los otros hombres, tan feroces como la naturaleza misma.

Y finalmente, en el Nuevo Testamento nace el futuro, la promesa que anunciara Isaías, porque hasta entonces era incierto el futuro.

El recorrido que señalamos sucintamente produce un enamoramiento en Borges. Hemos elegido referencias que creemos que de algún modo abarcan como un perímetro esa extensión imprecisa y vasta de la relación entre Borges y el Libro.

En "El Evangelio según San Marcos" (en *El informe de Brodie*), el protagonista, Baltasar Espinosa, dice: "También se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota". Aquí Borges remite a la *Odisea*, la navegación del héroe por el mar del inconsciente, del deseo animal; la búsqueda espiritual que lo libere del anonimato de la manada y le otorgue una identidad, un nombre, un espíritu.

El viaje de Odiseo arranca navegando por las aguas del mar, símbolo del deseo, las aguas de Poseidón, señor del mar y del inconsciente. Busca llegar al sol de una isla que le devuelva la identidad perdida. Es el viaje de un intelectual (*polimetis*, el de muchas astucias o argucias, lo llama Homero) que quiere elevarse al espíritu sin dejar de ser hombre. ¿Será posible?

Su recorrido se inicia desde que se libera de Calipso ("la que oculta"), que justamente le ofrece el espíritu, pero para eso debe aceptar la inmortalidad y, por lo tanto, convertirse en un dios y dejar de ser hombre. Odiseo no quiere abandonar su condición humana y rechaza el amor de Calipso.

En su viaje memorable, pasa por el olvido que le ofrecen los lotófagos, que eliminan el sufrimiento y la angustia destruyendo la

memoria, matando a Mnemosine. Después llega al país de los cíclopes, a la tierra de Polifemo, y para huir se identifica como "Nadie". Más allá de su ingenio para escapar, nos quedará siempre la pregunta de la búsqueda de la identidad. Se encuentra luego, en su azaroso viaje, con los lestrigones, los gigantes antropófagos que, devorando a otros hombres, roban su conciencia y su valor, y a cambio de ello pierden su identidad. Y con el desenfrenado deseo sexual de Circe, que también es capaz de salvarnos de la angustia de muerte, pero a costa de perder la condición de hombres, transformándonos en animales, en cerdos. Odiseo llega finalmente hasta el Hades, igual que Dante en la *Divina comedia*.

En todo el viaje Odiseo persiste en esa búsqueda espiritual, esa búsqueda de la identidad perdida que, negándose al dominio del deseo animal y también a la inmortalidad que lo convertiría en un dios, jamás resignará su condición humana, su convicción profunda de que tenemos una condición espiritual posible.

El otro sostén, la otra historia que repiten los hombres, según el personaje de Borges, es por supuesto ese Hijo de Dios que es a la vez Hijo del Hombre, un Dios misterioso, con un destino trágico.

Es el viaje de un Dios único entre las creencias, porque es el único que decide encarnarse, ser hombre, tener un destino y abandonar la libertad del espíritu para sufrir, naturalmente, una muerte en el Gólgota. En su muerte el Dios héroe se carga a su cuenta el pecado de la Caída, la soberbia de Adán y nos abre una nueva oportunidad, un camino. Y con esto asegurarnos que el espíritu nos espera, allá en el Cielo.

De modo que, según Borges, esos dos viajes son las nociones, las metas y los orígenes que nos abarcan y nos simbolizan, sin poder explicarnos.

En cambio, en "Juan, I, 14" (en *Elogio de la sombra*), dice Borges que dice Cristo:

> Yo que soy el Es, el Fue y el Será,
> vuelvo a condescender al lenguaje,
> que es tiempo sucesivo y emblema.

Acá Borges alude a la emocionante oración que oye Moisés desde la zarza ardiente: "Yo Soy el que Soy". Todavía nos causa escalofríos. Porque el Misterio no "existe", no está sometido al azar terrible de la existencia, no nace ni muere, libre del espacio y del tiempo, no sufre la falsedad del lenguaje, ni necesita perímetros de salvación, geometrías de protección, ni límites simulados, ni consuelos que le permitan sobrevivir. El Misterio es.

Pero quien habla en "Juan, I, 14" es Cristo desde el Evangelio, un hombre sometido a la mera existencia. Por eso está sometido al tiempo, es "el Es, el Fue y el Será", hasta la inevitable muerte en el Gólgota. Y por eso, igual que nosotros, ese hombre sufre el lenguaje, esa falsedad que nos atormenta desde Babel: el lenguaje que solo puede producir "emblemas", imágenes falsas que habitan el "tiempo sucesivo", frente a una realidad que huye mientras la nombramos, una realidad que inexorablemente elude la verdad.

¿Creía Borges en Dios?

> –¿Cree usted en Dios?
> –Si por Dios se entiende una personalidad unitaria o trinitaria, una especie de hombre sobrenatural, un juez de nuestros actos y pensamientos, no creo en ese ser. En cambio, si por Dios entendemos

> un propósito moral o mental en el universo, creo ciertamente en él. En cuanto al problema de la inmortalidad personal que Unamuno y otros escritores han vinculado a la noción de Dios, no creo, ni deseo ser personalmente inmortal. Que hay un orden en el universo, un sistema de periodicidades y una evolución general, me parece evidente. [...]
> Creo por intuición y además porque sería desesperante no creer.[97]

La Cábala

Borges amó ciertos textos y personajes de esa literatura que es la Biblia. Hay en él frecuentes referencias a la Cábala, un intento desesperado de comprensión, y también al Libro de Job, al Eclesiastés, a Caín y Abel, a Adán y a Cristo. Empezaremos por la Cábala, y luego seguiremos con los demás temas.

La *Biblia* es el único libro escrito por Dios, por el Espíritu Santo, la más misteriosa de sus personas. Esa escritura divina impulsa a los cabalistas, que buscan la Verdad escondida en el texto de las Escrituras, el sagrado Nombre de Dios. Como dijo Borges en "El Gólem", el "terrible Nombre, que la esencia/ cifre de Dios [...]/ en letras y sílabas cabales".

A Borges le fascina esa escritura divina, ese dictado secreto, que se percibe también en el poema dedicado a quien

97 Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1956-1986)*, Barcelona, Emecé, 2003, pp. 319-320 (publicado originalmente en *Mundo Argentino*, año XLVI, N° 2369, Buenos Aires, 11 de julio de 1956).

consideró uno de sus maestros, Rafael Cansinos-Asséns (en *El otro, el mismo*):

> Bebió como quien bebe un hondo vino
> los Psalmos y el Cantar de la Escritura
> y sintió que era suya esa dulzura
> y sintió que era suyo aquel destino.
> Lo llamaba Israel. Íntimamente
> la oyó Cansinos como oyó el profeta
> en la secreta cumbre la secreta
> voz del Señor desde la zarza ardiente.

La imagen a que nos enfrenta Borges es la voz de Dios que se oye en el alma, como la oyó Moisés desde la zarza ardiente. Ustedes recordarán esa imagen escalofriante, cuando Moisés está cuidando a las ovejas de su suegro: Jethro ve una zarza que arde sin cesar, y Moisés se acerca con curiosidad y terror. Desde la zarza se oye una voz que emite el célebre mensaje: "¡Quítate las sandalias porque estás pisando suelo sagrado!" (los pies son símbolos del alma para los hebreos y para los griegos).

Es Dios quien le habla al alma de Moisés. Dios le está dictando, y lo seguirá haciendo, la salvación de los hebreos del sometimiento egipcio y su conversión en el pueblo de Israel, que nace después de vagar cuarenta años por el desierto.[98]

98 Recordemos que Moisés tiene gravísimas dificultades para hablar, derivadas de haber quemado su lengua con una brasa ardiente en su más tierna infancia.

En "Una vindicación de la Cábala" (en *Discusión*) nos dice Borges: "Es evidente que su causa remota es el concepto de la inspiración mecánica de la Biblia. Ese concepto, que hace de evangelistas y profetas, secretarios impersonales de Dios que escriben al dictado…". En la Cábala, el Dios que dicta es "En Sof", un Dios impersonal, un misterio infinito, la "nada infinita", una contradicción en los términos, inaprensible por nuestra razón, el inicio, "el principio […] cuando las tinieblas estaban sobre la faz del abismo", la nada, el caos que preexiste a la Creación.

O, como lo expresa la Tradición, Dios es Aleph, la letra que no tiene sonido,[99] porque todo –también el alfabeto, base y origen del lenguaje– comienza en su propia negación. Como el célebre primer motor inmóvil de Aristóteles.

La Cábala trataba de averiguar el nombre del secreto de Dios a partir de las palabras de la Torá, aun cuando este nombre oculto de Dios no se puede averiguar. Como hemos visto, la Cábala parte del supuesto de que el lenguaje aparente de la Escritura está "cifrado" y que podemos descifrarlo con las matemáticas, otra forma de ser del lenguaje de la representación.[100]

99 Maravillosa metáfora del hebreo, en el cual aun el alfabeto afirma que todo lo que existe tiene su origen en la propia contradicción. En el caos. Y así los sonidos de nuestras letras comienzan con el silencio de Aleph.

100 En efecto, los números representan la extensión, son una manera de ser del concepto. Pero, cuidado: con los números también se pueden construir metáforas, las matemáticas pueden ser también un instrumento de la poesía.

Así que en la Cábala encontramos el misterio y la metáfora, como forma de aproximarse al misterio, porque En Sof y Aleph son simplemente metáforas, son mensajes que están atrás de los mensajes y, aunque están hechos con números, con imágenes y con palabras, se comunican con el alma, trascienden esas imágenes y palabras y nos acercan algo al misterio que jamás vamos a poseer.

Corresponde señalar que lo más cerca que hemos llegado al Nombre de Dios es a "Yahvé", una mera exclamación. En efecto, Yahvé significa "¡Oh Él!", no es un nombre, porque no nos ha sido dado pronunciar el sagrado Nombre de Dios. Borges también: Borges pasa su vida escribiendo metáforas, que nos hacen llegar más cerca del misterio, aunque nunca vamos a arribar a él. Es el infinito el que determina la unidad, como en "El Aleph" de Borges.

Es el nombre oculto, *Shemhamephorash*, el misterio inasible que dicta el universo y al que solo podemos referirnos con metáforas, porque nuestro lenguaje, que solo significa, no alcanza para abarcar la eternidad. Por eso en "Juan, I, 14", Borges dice que Dios dice: "He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;/ no será nunca lo que quiero decir,/ no dejará de ser su reflejo./ Desde mi Eternidad caen estos signos".

Para Borges y para la tradición de la Cábala, los hombres somos amanuenses imperfectos de Dios, porque nuestro lenguaje de representación no alcanzará jamás la Verdad.

En "Del culto a los libros", Borges cita a Francis Bacon, quien dice que Dios nos dejó dos libros: las Escrituras, que revelan su voluntad, y la Naturaleza, que revela su poderío. De modo que también el universo es un libro dictado por Dios, como surge

claramente del Génesis, donde Dios "dicta el cosmos", creando con la Palabra.

Como vimos en la Cábala, si bien aparentemente las Escrituras están plasmadas en nuestro lenguaje de representación, ocultan atrás el lenguaje adánico perdido, el *Shemhamephorash*, el nombre oculto de Dios, al cual ya hemos aludido. Los cabalistas creyeron que ese lenguaje adánico podía ser recuperado. Y lo mismo sucede en la literatura.

Recordemos la diferencia que existe entre Oriente y Occidente respecto de los libros. Los libros de Oriente son creaciones de Dios, dictados del Espíritu Santo; son objetos a los que se rinde culto. En cambio, los libros de Occidente refieren a la memoria, a Mnemosine, madre de las Musas, hija de Cronos, el Titán del tiempo. Son invenciones del tiempo (Cronos), destinadas al recuerdo, a la negación del olvido; un burdo remedo de inmortalidad. En ninguno de los casos hay "creación", en un caso el único autor es Dios, en el otro solo se trata de representaciones del ciclo, remedos que la memoria produce de la verdad, como los recuerdos que tenemos de la caverna platónica.

Borges tampoco cree en nuestra "creación": los hombres no podemos crear, porque la creación es *ex nihilo*. Su punto de partida, si así podemos llamarlo, es la nada infinita. Solamente podemos "inventar", o sea transformar, recordar lo que ya existe. De modo que, como en "Pierre Menard, autor del Quijote", cuando creemos que ponemos algo nuevo en el mundo, cuando creemos que "creamos", solo repetimos algo que existió y que hemos olvidado.

Para Borges solo somos amanuenses, intérpretes de la tradición que nos dicta, y solo podemos producir reflejos, como las

imágenes de los espejos, o ideas que se repiten cíclicamente sin agregar nada.

El Libro de Job

El Libro de Job trata sobre la irracionalidad de Dios. Dios no es un ser de la razón, porque nuestra razón es algo primitivo, elemental, que jamás podría comprender a Dios. Dios no actúa con la razón ni se lo puede "entender". Todos los "dioses" que hemos inventado los hombres, en cualquier religión, son creadores del cosmos y jueces de nuestra conducta, porque son los creadores de la Ley del universo y de la Ley de los hombres. Yahvé también, y es el Libro de Job donde se pone de manifiesto que tanto su justicia como la naturaleza, que son sus creaciones, son inescrutables para nosotros.

El Dios del Libro de Job es un Dios tremendo, que habla desde el "seno de la tempestad" y permite que un Ángel Caído, enviado por Satán, destruya la familia y la hacienda de Job, y lleve su sufrimiento hasta el límite de la vida.

Pero, aun después de algunas vacilaciones, pese al sufrimiento y al dolor cuyo motivo desconoce, Job mantiene su fe, porque cree sin lugar a dudas que su entendimiento jamás llegará a comprender la justicia de Dios.

Al final del Libro de Job, aparecen Behemot y Leviatán, dos bestias poderosas e indomables para el hombre. Son el testimonio de una creación peligrosa, de una naturaleza que es una permanente amenaza para los hombres, quienes deben vivir

para prevenirse de su ataque. El trabajo al que la Caída condena al ser humano es precisamente la permanente transformación de la naturaleza como previsión y defensa de su ataque.[101]

También la naturaleza es incomprensible para nuestra razón, igual que la justicia, la otra creación de Dios. Una y otra son imprevisibles, caóticas, fatales.

En "La memoria de Shakespeare", Borges alude a "Behemoth o Leviatán, los animales que significan en la Escritura que el Señor es irracional".[102]

También en "La lotería de Babilonia" (en *Ficciones*) se alude a la irracionalidad de Dios. No es casual que el cuento transcurra en Babilonia, precisamente adonde se confundieron las lenguas. Recordemos que hay una Compañía misteriosa, que todo lo dirige. Pero nadie entiende cuál es el sentido, si es que hay alguno. La vida es como una lotería de suertes, nada es previsible ni comprensible para los habitantes de Babilonia. Es un caos de injusticia, la sociedad está sujeta a reglas misteriosas tan autocontradictorias como imprevisibles, de inusitada crueldad, o todo lo contrario. Nadie sabe quién es la Compañía. Algunos piensan que es Dios. Otros, que no existe. "La Lotería

101 "El trabajo es, en primer lugar, un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en que el hombre media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza. El hombre se enfrenta a la materia natural misma como un poder natural" (Karl Marx, *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, Libro I, cap. 5).

102 Jorge Luis Borges, *La memoria de Shakespeare*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

de Babilonia" nos recuerda la Escritura enigmática de un Dios inescrutable, del Dios de Job.

Ese Dios misterioso e inescrutable también está en uno de los párrafos de mayor misticismo que escribió Borges. En "El Aleph", el narrador dice:

> Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato: empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel [el profeta], de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.)

Aleph, recordemos, es la letra sin sonido de la cual pende el alfabeto, el primer motor inmóvil, el inicio, el caos que no se somete al lenguaje, que no está sometido a la razón. Aleph es como el cero, que está antes de las matemáticas, o como el caos, que está antes del cosmos.

Hay un párrafo de Santa Teresa de Jesús que revela una coincidencia curiosa en cuanto pone en evidencia la naturaleza mística de la descripción del Aleph. Dice:

> Estando una vez en oración, se me representó muy brevemente cómo se ven en Dios todas las cosas y como las tiene en sí mismo, digamos que la divinidad es como un diamante muy claro y todo lo que hacemos se ve en este diamante siendo de manera que él encierra todo en sí mismo porque no hay nada que salga fuera de esta grandeza. Y ahora fíjense, que cosa espantosa (o sea Santa Teresa se espanta), me fue ver en tan breve espacio ver tantas cosas juntas en este claro diamante.[103]

La experiencia mística de Santa Teresa de Jesús es equivalente a la del Daneri de Borges: es el enfrentamiento con la incomprensión, con la irracionalidad relatada en Job.

Frente al infinito, a la irracionalidad absoluta, no hay sistemática posible, no hay entendimiento; solo queda la enumeración caótica que despliega Daneri en "El Aleph", una lista solemne, incomprensible e impotente para abarcar el universo.[104]

103 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Buenos Aires, San Pablo, 2007.

104 "El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuato-

Esta enumeración caótica será una característica de Borges, un recurso que usará muchas veces, quizá porque estaba convencido de la imposibilidad de aprehender la verdad.

---

riales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima."

El Libro del Eclesiastés

Para el análisis de este libro, veremos en primer término ciertas ideas generales, y después, algunas consideraciones sobre los ciclos, el laberinto, la muerte como único destino y la esperanza, tanto en el Eclesiastés como en Borges.

El Eclesiastés es un libro de los llamados sapienciales, escrito con el regreso del Exilio. Nada se sabe de sus autores, aunque su texto menciona a Salomón. También menciona a Qohelet, un supuesto hijo de David, rey de Jerusalén. Es un libro sobre el escepticismo y la desilusión del conocimiento, sobre la "vanidad", sobre el vacío irremediable de nuestros pretendidos saberes. Sin esperanza, vaga el hombre en la insignificancia de su razón.

En el primer verso, sin dudas el más conocido, expresa su nihilismo absoluto respecto del conocimiento: "¡Vanidad de vanidades. Todo es vanidad!", y más adelante, "Yo, Qohelet, siendo rey de Israel en Jerusalén, me propuse inquirir y averiguar con sabiduría cuanto se hace bajo el cielo. ¡Dura tarea que Dios impuso a los hombres! He examinado cuanto se hace bajo el sol, y veo que todo es vanidad y esfuerzo inútil" (Ecl. 1, 12, 18).

> Cuando me dediqué a conocer la sabiduría y a examinar las fatigas que se toma el hombre en la tierra –porque ni de día ni de noche ven sus ojos el sueño–, entonces descubrí, por lo que toca a las obras de Dios, que nadie puede comprender cuanto se hace bajo el sol. Por más que el hombre se esfuerce en investigar, no comprende. Ni el sabio que pretende saber logrará averiguarlo. (Ecl. 8, 16-17)

La vanidad, lo vano, es el vacío del alma, el alma enferma de los héroes griegos, el alma enferma de Adán, que se deja dominar por el deseo exaltado; el intelecto que, sometido al deseo, nos condenó en la Caída al lenguaje de representación, a Babel, a la ignorancia. Borges también siente esta desesperación frente a nuestra imposibilidad de conocer, frente a un camino de confusas ilusiones en que vivimos con nuestros conceptos, con nuestras imágenes.

Nace entonces la metáfora amarga del espejo, el multiplicador del reflejo, el multiplicador de falsas representaciones, de erróneas pretensiones de conocimiento.

"Dios ha creado las noches que se arman/ de sueños y las formas del espejo/ para que el hombre sienta que es reflejo/ y vanidad. Por eso nos alarman", dice en "Los espejos" (en *El hacedor*).

En cambio, San Pablo, en la epístola a los Corintios, también se refiere a nuestro conocimiento como un espejo que nos confunde, aunque él espera recuperar el conocimiento adánico después de la muerte: "Ahora vemos mediante un espejo, borrosamente; entonces, cara a cara. Ahora conozco de modo parcial, entonces conoceré plenamente" (1, Cor.).

En "De que nada se sabe" Borges consigna que de nada sirve un Dios inventado para calmar la angustia del misterio y de nuestro ignorante deambular: "Quizá el destino humano/ de breves dichas y de largas penas/ es instrumento de Otro. Lo ignoramos;/ darle nombre de Dios no nos ayuda".[105] Hay una trama infinita de Dios, una ley oculta que jamás podremos

105 Jorge Luis Borges, "De que nada se sabe", en *La rosa profunda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

descifrar, los "hilos de una trama oscura" que aparecen en la segunda sección de "Nubes": ¿Qué son las nubes? ¿una arquitectura/ del azar? Quizá Dios las necesita/ para la ejecución de Su infinita/ obra y son hilos de la trama oscura./ Quizá la nube sea no menos vana / que el hombre que la mira en la mañana".[106]

Por ello el conocimiento es imposible y la ciencia, vana. Desde Adán que intentamos inútilmente comer del fruto del árbol de la sabiduría.

En "La Luna" (en *El hacedor*) Borges habla sobre la imposibilidad del conocimiento de nuestro lenguaje de representación frente al infinito. Los hombres siempre olvidaremos algo: lo esencial. Relata la pecaminosa aventura de un hombre que se propuso "cifrar" el cosmos en un libro, o sea reescribir las Escrituras que dictó el Espíritu Santo. Pero al terminar su tarea vio la Luna en el cielo y comprendió que la había olvidado.

> Y comprendió, aturdido,
> que se había olvidado de la Luna
> ...
> siempre se pierde lo esencial. Es una
> ley de toda palabra sobre el numen.

106 Jorge Luis Borges, "Nubes", en *Los conjurados*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

Borges y los ciclos

El Eclesiastés anuncia que "no hay nada nuevo bajo el sol", que nuestra "sabiduría" es cíclica, que repite siempre las mismas supuestas verdades, con distintas expresiones. Borges toma esta noción del ciclo como metáfora de la negación del conocimiento: nuestra pretendida sabiduría no es más que ciclos, repeticiones, tautologías o meras probabilidades, según Kant.

En "El inmortal" (en *El Aleph*) Borges cita los *Ensayos* de Francis Bacon, en los cuales este cita a su vez un famoso versículo del Eclesiastés, que pone en boca de Salomón, y a Platón: "Solomon saith: there is no new thing upon the Earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion". Aquí se vincula el idealismo platónico, según el cual cuando conocemos solamente recordamos las ideas de una esfera del Ser en la que obviamente no existimos, con el Eclesiastés, donde Salomón enseña que no existe el conocimiento, que aquello que creemos que sabemos es sencillamente el olvido de nociones que ya teníamos.

De modo que, tal como explica Kant, nuestras nuevas verdades son meros desarrollos de algo que ya existía en la noción inicial, y nada nuevo incorporan.

En *La cifra*, Borges alude a los ciclos en el Eclesiastés, precisamente en el poema "Eclesiastés, 1-9":

> Si me paso la mano por la frente,
> Si acaricio los lomos de los libros,

Si reconozco el Libro de las Noches,
Si hago girar la terca cerradura,
Si me demoro en el umbral incierto,
Si el dolor increíble me anonada,
Si recuerdo la Máquina del Tiempo,
Si recuerdo el tapiz del unicornio,
Si cambio de postura mientras duermo,
Si la memoria me devuelve un verso,
Repito lo cumplido innumerables
Veces en mi camino señalado.
No puedo ejecutar un acto nuevo,
Tejo y torno a tejer la misma fábula,
Repito un repetido endecasílabo,
Digo lo que los otros me dijeron,
Siento las mismas cosas en la misma
Hora del día o de la abstracta noche.
Cada noche la misma pesadilla,
Cada noche el rigor del laberinto.
Soy la fatiga de un espejo inmóvil
O el polvo de un museo.
Solo una cosa no gustada espero,
Una dádiva, un oro de la sombra,
Esa virgen, la muerte. (El castellano
permite esta metáfora.)[107]

Y en "La noche cíclica" (en *El otro, el mismo*):

107 Jorge Luis Borges, "Eclesiastés, 1-9", en *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981.

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
Los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.

En edades futuras oprimirá el centauro
Con el casco solípedo el pecho del lapita
...
"Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras..."

¿Qué significa lo cíclico? ¿Por qué el Eclesiastés y Borges aluden a lo cíclico como frustración del conocimiento? Porque el ciclo implica regreso y no implica progreso. El ciclo implica volver al mismo lugar, sin incorporar nada nuevo.

En cambio, cuando no hay ciclo hay progreso. Si existe una recta infinita, como decía Euclides, entonces sí hay incorporación de conocimiento. Pero nuestra razón no puede concebir el infinito perdido en la Caída; el infinito no nos ha sido dado.

Nuestro pretendido conocimiento produce "verdades" que se apoyan en postulados indemostrables. En las matemáticas hay un discurso absolutamente coherente, pero que está apoyado en dos nociones por completo incomprobables e incoherentes para nosotros: el cero y el infinito.

Nuestro conocimiento, nuestro lenguaje de representación siempre fluye con apariencia de coherencia y de verdad, pero en realidad depende siempre de nociones remotas e inasibles, tan misteriosas como un dios.

Laberinto

Hasta aquí nos hemos referido, tanto en la Biblia como en Borges, a la imposibilidad de conocer, en función de la necesidad de nuestro lenguaje de representar, la cual nos encierra en los meros fenómenos, en la pura apariencia y como consecuencia, a la imposibilidad de aprehender los noúmenos que transcurren vertiginosamente. Abordamos ahora un tema enteramente diferente.

Analizaremos el laberinto, una metáfora utilizada por Borges que nos enfrenta con una temible realidad: el instrumento del conocimiento, la razón, está dominado por el deseo, y obra viciado de nulidad, porque en el centro de su devenir está la satisfacción de nuestro deseo animal.

La razón, el intelecto, un territorio de la transición entre el incontenible mar del deseo y el cielo del espíritu, opta las más de las veces por la satisfacción del deseo, que ejerce un verdadero dominio y posee al intelecto como un instrumento de su poder.

Somos un "animal racional", pero no tanto. Solamente en casos excepcionales la razón se pone al servicio del alma, se convierte en instrumento del cielo, del espíritu. Entonces nos referimos a la santidad, al "milagro". Porque sin milagro, sin "Gracia de Dios", sería imposible que nuestro intelecto eligiera libremente el espíritu, liberándose de la esclavitud del deseo.

Recordemos ahora el mito del laberinto, que refleja esta temible realidad. Todo comienza cuando Minos, rey de Creta, se niega a rendir culto a un toro blanco que le envía Poseidón, dios del mar. La traducción simbólica es que Minos no cede al deseo

exaltado, simbolizado por el toro, que procede del mar y representa nuestro inconsciente animal. Pero Pasífae, mujer de Minos y reina de Creta, se enamora apasionada y perdidamente del toro blanco que sale del mar, la posee el deseo sexual exaltado, el mar, Poseidón, el inconsciente, fundamento y motor de nuestro deseo animal. Pasífae está entregada a su deseo incontenible.

Para satisfacerlo llama a Dédalo, un campeón del ingenio, un dotado por la razón, que puede resolver casi cualquier dificultad con su poderoso intelecto, que le permite someter y transformar la naturaleza para ponerla al servicio del deseo. Dédalo es un ingeniero, un símbolo de la razón. A pedido de la reina, construye una vaca en la cual se oculta Pasífae. El toro, el deseo exaltado, posee a la vaca-Pasífae y de esta unión bestial nace el Minotauro.

El símbolo del Minotauro es claramente el del hombre gobernado por el deseo animal. En vista de la tremenda situación, Minos le pide a Dédalo que encierre al Minotauro y Dédalo construye el laberinto con ese propósito.

Así tenemos el resultado final, el laberinto, símbolo del intelecto utilitario, que en su centro tiene encerrado al deseo animal. ¿Qué deseo? Cualquiera, el de poseer y dominar, el sexual, el de poder, el de someter la naturaleza, el de inmortalidad.

En otros términos, el intelecto, la razón, tiene al deseo como motivo, como propósito y como finalidad. Somos, como veremos en el Eclesiastés, "iguales a las bestias": la razón no alcanza para distinguirnos de ellas, porque está dominada por el deseo y porque su conocimiento es vano, puro ciclo, olvido y repetición. Y por esto, por estar al servicio del deseo exaltado, la razón es el

instrumento por medio del cual se quiebra la Ley. Solo mediante el espíritu se puede salir del laberinto.[108]

Para Borges el laberinto, el intelecto dominado por el deseo que quiebra la Ley, no tiene esperanza de salida. Leemos en "Laberinto" (en *Elogio de la sombra*):

> No habrá nunca una puerta. Estás adentro
> Y el alcázar abarca el universo
> Y no tiene ni anverso ni reverso
> Ni externo muro ni secreto centro.
> No esperes que el rigor de tu camino
> Que tercamente se bifurca en otro,
> Que tercamente se bifurca en otro,
> Tendrá fin. Es de hierro tu destino
> Como tu juez.
> No aguardes la embestida
> Del toro que es un hombre y cuya extraña
> Forma plural da horror a la maraña
> De interminable piedra entretejida.
> No existe. Nada esperes. Ni siquiera
> En el negro crepúsculo la fiera.
>
> De allí no podemos salir.

108 Por eso Dédalo, a quien Minos también encierra, "sale del laberinto por arriba". Leopoldo Marechal también nos recuerda que de los laberintos solo se sale por arriba, en dirección al cielo, al espíritu.

La muerte como único destino

Siendo el conocimiento pura vanidad, puro vacío; siendo que nuestra vida está llena de ansiedad y de angustia por el quebrantamiento de la Ley, para el Eclesiastés la temida muerte es la única esperanza.

> Porque una es la suerte del hombre y de la bestia: muere aquel como esta muere, y uno solo es el hálito de ambos. No tiene, pues, ventaja el hombre sobre la bestia: todo es vanidad.
> Todos van al mismo sitio: todos vienen del polvo, y al polvo tornan todos. (Ecl. 3, 19-20).

> ¿Quién sabe lo que es bueno para el hombre durante la vida, durante los días de su vana vida, por la que pasa como una sombra? ¿Quién indicará al hombre lo que después de él sucederá bajo el sol? (Ecl. 6, 12)

> Todos corren la misma suerte: el justo y el impío, el bueno y el malvado, el puro y el impuro, el que sacrifica y el que no sacrifica. Lo mismo es del bueno que del pecador, del que jura como del que teme jurar. [...]
> Los vivos saben al menos que han de morir, pero los muertos no saben nada; no perciben ya salario alguno, porque su memoria yace en el olvido. Perecieron sus amores, sus odios, sus envidias; jamás tomarán parte en cuanto acaece bajo el sol. (Ecl. 9, 2-5)

Es el punto de máxima desesperanza: somos iguales a las bestias, nos domina el deseo, y nuestro pretendido conocimiento,

nuestro intelecto, es vano. Vivimos en la angustia de quebrantar la ley, solo con la muerte y el olvido se calmará el dolor de vivir.

Lo mismo sucede en Borges. Si el conocimiento es inútil y la vida es sufrimiento, debemos esperar la muerte no solamente con calma, sino con la felicidad de librarnos de la vida.

En "Eclesiastés, 1-9", poema al cual nos hemos referido inmediatamente antes, cuando vimos los ciclos, Borges se refiere también al laberinto. Recordemos algunos de sus versos: "Cada noche la misma pesadilla,/ *cada noche el rigor del laberinto*./ Soy la fatiga de un espejo inmóvil/ o el polvo de un museo./ Solo una cosa no gustada espero,/ una dádiva, un oro de la sombra,/ esa virgen, la muerte./ (El castellano permite esta metáfora)" (el subrayado es nuestro).

Después de señalar que la vida es siempre ciclo, o sea vanidad del conocimiento, y laberinto –que simboliza el dominio del deseo–, Borges nos enfrenta a la muerte como única salida de la angustia de vivir.

En "Blind Pew" (en *El hacedor*), la muerte es calificada de "tesoro": "A ti también, en otras playas de oro,/ te aguarda incorruptible tu tesoro:/ la vasta y vaga y necesaria muerte".

En "Tríada" (en *Los conjurados*) se refiere a la muerte como un alivio de la vida:

> El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha. El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo.

La esperanza

El Eclesiastés se recupera de la desesperanza con la creencia en un juicio final.

No sabemos si se debe al autor original del Eclesiastés o si se trata de un agregado posterior, pero el texto retoma la esperanza en que, pese a que nuestra razón es vana y está dominada por el deseo, nosotros podemos cumplir la Ley: "Y me dije: Dios juzgará al justo y al impío, porque toda cosa tiene su tiempo y toda acción tendrá su juicio" (Ecl. 3, 19-20), "Pero yo sé que la dicha es para los que temen a Dios, precisamente porque le temen; y que no hay dicha para el malvado, quien, como sombra, no prolonga su vida, porque no tiene temor de Dios" (Ecl. 8, 12-13), "Porque Dios juzgará todas las acciones, todo lo que está oculto" (12-14). Entonces, habrá juicio y habrá dicha para los que temen a Dios.

En Borges también aparece, bien que de otro modo, la esperanza. En efecto, en varios poemas se refiere a la fascinación de descubrir el otro lado de la muerte, de cruzar el límite. Repetidas veces habla de ciertos "arquetipos y esplendores" que veremos después de la muerte, que se convierte en un acto final y fascinante, el preludio del cruce al otro lado, donde están esos arquetipos y esplendores. Aparecen en el poema escrito en ocasión de la muerte de su padre, "A mi padre":

> Tú quisiste morir enteramente,
> la carne y la gran alma.
> ...
> Te hemos visto morir sonriente y ciego.

Nada esperabas ver del otro lado,
pero tu sombra acaso ha divisado
los arquetipos últimos que el griego
soñó y que me explicabas. Nadie sabe
de qué mañana el mármol es la llave.[109]

En "Baltasar Gracián" (en *El otro, el mismo*) Borges recuerda a este jesuita escéptico e irónico, que se burlaba de la poesía. Se pregunta en el poema qué habrá sido de Gracián cuando se enfrentó a la Verdad:

Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estratagemas.

No hubo música en su alma; solo un vano
herbario de metáforas y argucias
y la veneración de las astucias
y el desdén de lo humano y sobrehumano.

No lo movió la antigua voz de Homero
ni esa, de plata y luna, de Virgilio;
no vio al fatal Edipo en el exilio
ni a Cristo que se muere en un madero.

109 Jorge Luis Borges, "A mi padre", en *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

A las claras estrellas orientales
que palidecen en la vasta aurora,
apodó con palabra pecadora
gallinas de los campos celestiales.

Tan ignorante del amor divino
como del otro que en las bocas arde,
lo sorprendió la Pálida una tarde
leyendo las estrofas del Marino.

Su destino ulterior no está en la historia;
librado a las mudanzas de la impura
tumba el polvo que ayer fue su figura,
el alma de Gracián entró en la gloria.

¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
los Arquetipos y los Esplendores?
quizá lloró y se dijo: Vanamente
busqué alimento en sombras y en errores.

¿Qué sucedió cuando el inexorable
sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego?
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego
en mitad de la gloria interminable.

Sé de otra conclusión. Dado a sus temas
minúsculos, Gracián no vio la gloria
y sigue resolviendo en la memoria
laberintos, retruécanos y emblemas.

Baltasar Gracián es como Adán: está encerrado en el laberinto de la razón, no puede dejarlo, su vanidad lo posee. Su condena será no ver los arquetipos, quedar prisionero de los "retruécanos y emblemas", del lenguaje de la representación, incapaz de llegar a la verdad.

Es visible la identificación de los "arquetipos y esplendores" de Borges con las Ideas platónicas. Recordemos la cita de los *Ensayos* de Bacon que hace Borges en "El inmortal": "Salomón dijo: no hay nada nuevo sobre la tierra. De lo cual Platón tenía en la imaginación que todo conocimiento no era sino reminiscencia; así Salomón ofrece esta sentencia: que toda novedad no es sino olvido". Hasta aquí la cita, pero Bacon continúa: "De donde se puede sacar la conclusión de que el Lete fluye sobre la Tierra, tanto como en los Infiernos".

En la entrada del Hades había dos fuentes, Mnemosine y Lete, la memoria y el ocultamiento, el olvido. Por eso la verdad es *aletheia*, lo que no está oculto ni olvidado.

Pero no poseemos la *aletheia*, somos seres de la transición que han bebido de las dos fuentes: Lete, el olvido, la representación, y Mnemosine, el recuerdo. Y esta transición, este recuerdo de las ideas, que Platón ilustra con la alegoría de la caverna, es la reminiscencia, algo que nos quedó entre Mnemosine y Lete, algo que ciertamente no es la verdad.

En vida, nuestra única aproximación –desde la reminiscencia que padecemos– a la *aletheia* que no tenemos solo la proporciona la metáfora, ese recurso que Yahvé nos dejó después de la Caída: los mensajes poéticos que están atrás de los mensajes, los mensajes que, aunque estén formados por imágenes y conceptos, trascienden más allá de la razón y parecen llegar hasta el alma.

Está claro, entonces, por qué Gracián jamás verá los arquetipos y los esplendores.

Y también está clara la esperanza de Borges, equivalente a la del Eclesiastés: en este último se promete un juicio, en el cual se diferenciará la suerte de los temerosos de Dios; en Borges, una visión angélica, los "arquetipos y esplendores", la recuperación de aquel lenguaje perdido en la Caída.

Caín y Abel

Hasta aquí hemos visto la relación de Borges con la misteriosa Escritura, asumiendo como la Cábala que toda escritura es de otro, del misterio o de la tradición, pero que jamás será nuestra. Somos copistas, amanuenses, como nos dice la Cábala. Porque hemos perdido el lenguaje adánico, ese que "Adán y las estrellas supieron en el Jardín" ("El Gólem"), y después de la Caída de él solo nos ha quedado la representación, una burla de Dios.

Luego nos hemos dedicado a la relación con el misterio. En el análisis de la influencia de Job en Borges hemos visto que Dios no está sujeto a la razón, que es inescrutable, incomprensible. Y que esta, nuestra incomprensión absoluta, abarca tanto Su justicia como a la naturaleza simbolizada por Behemot y Leviatán, la naturaleza agresiva, imprevisible y fatal, cuya prevención es el sino de nuestras vidas.

En el análisis del Eclesiastés y su influencia en Borges hemos visto la vacuidad, la "vanidad" del intelecto, que nada puede saber de verdad. Solo nos han quedado el ciclo y el laberinto.

Solamente con metáforas, "arquetipos y esplendores", que podrían existir cruzando la incierta frontera de la vida, sería posible acercarnos a la verdad.

Ahora veremos las figuras de Caín y Abel, que han tenido profunda influencia en Borges. Y también veremos su comprensión de estas figuras, la razón, si es que es una razón, por la cual Borges las iguala, casi las une.

Siempre es bueno recordar la simpleza –a veces brutal–, la brevedad contundente de las metáforas bíblicas, que con su profundidad han hecho que deliberemos durante siglos. En Génesis 4, 5, dice sobre Caín y Abel:

> Abel fue pastor de ovejas y Caín agricultor. Al cabo de un tiempo, Caín presentó a Yahvé una oblación de los frutos de la tierra. También Abel ofreció primogénitos de sus ovejas, con su grasa. Yahvé se complació en Abel y en su ofrenda pero no en Caín y en la suya. Esto irritó a Caín sobremanera y tenía el semblante abatido [...] Dijo Caín a Abel, su hermano: "Vamos al campo". Y cuando estuvieron en el campo, Caín se lanzó sobre Abel, su hermano, y lo mató.

Borges se refiere varias veces al mito de Caín y Abel para poner en evidencia nuestra condición envidiosa, que es nuestra condición diabólica. No olvidemos que el ángel preferido se convierte en Satán por la envidia y que con la envidia produce la tentación en Adán y Eva.

En la "Milonga de dos hermanos" (en *Para las seis cuerdas*) Borges plantea la envidia en el marco de la violencia ínsita en la historia argentina a partir de los famosos hermanos Iberra:

Traiga cuentos la guitarra
de cuando el fierro brillaba,
cuentos de truco y de taba,
de cuadreras y de copas,
cuentos de la Costa Brava
y el Camino de las Tropas.

Venga una historia de ayer
que apreciarán los más lerdos;
el destino no hace acuerdos
y nadie se lo reproche–
ya estoy viendo que esta noche
vienen del Sur los recuerdos.

Velay, señores, la historia
de los hermanos Iberra,
hombres de amor y de guerra
y en el peligro primeros,
la flor de los cuchilleros
y ahora los tapa la tierra.

Suelen al hombre perder
la soberbia o la codicia:
también el coraje envicia
a quien le da noche y día–
el que era menor debía
más muertes a la justicia.

Cuando Juan Iberra vio
que el menor lo aventajaba,
la paciencia se le acaba
y le fue tendiendo un lazo–
le dio muerte de un balazo,
allá por la Costa Brava.
...
Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de Caín
que sigue matando a Abel.

El poema, sin dudas, está inspirado en la simplicidad del texto bíblico, no hay hipérboles ni complejidades para mostrar la envidia. Y esto es así porque todos la padecemos; ella está ínsita en nuestro deseo animal y en nuestro intelecto. La etimología es evidencia, como en muchos otros casos: envidia proviene del latín *invidia*, "ver mal", echar "mal de ojo", "aojar", que es el deseo y la acción del mal.

La envidia no es más que el intelecto que pone en marcha la voluntad, para satisfacer el deseo de poseer lo de otro a cualquier costo; en el caso, ese costo es la vida del otro.

En el poema hay dos sujetos y uno mata al otro por envidia. El hombre no necesita una explicación sobre la envidia, es parte nuestra. Pero Borges también ve a Caín y Abel como metáforas de nuestra conciencia, como polvo y soplo, las dos partes indivisibles de nuestra alma, unidas por la razón, por el intelecto.

El intelecto es neutro, es un puro instrumento que puede servir a Caín, el deseo, o a Abel, el espíritu. Nuestro íntimo ser, nuestra

consistencia, se cifra en el intelecto, en la transición, en la *neshama*. Somos seres de la transición. Pero el intelecto es puro instrumento. Nada decide. Está siempre sujeto al deseo o al espíritu, o a ambos armonizados. En ese sentido, todos somos Caín, la irresistible potencia del deseo que sopla como una tempestad, el eros que hace que podamos sobrevivir. Y todos somos Abel, el espíritu que armoniza al deseo.

Caín y Abel representan en esta visión el cuerpo y el espíritu, el instinto puro de vivir y el misterio de no saber, nuestra eterna dualidad, que nace del polvo de que estamos hechos y del soplo de Yahvé que nos dio la vida, ambas dimensiones que conviven en nuestra alma. En "Génesis, 4, 8" (en *El oro de los tigres*) Borges nos dice:

> Fue en el primer desierto.
> Dos brazos arrojaron una gran piedra.
> No hubo un grito. Hubo sangre.
> Hubo por vez primera la muerte.
> Ya no recuerdo si fui Abel o Caín.

Recordemos que Génesis 4, 8 es precisamente el versículo en que se narra el asesinato del Abel: "Y cuando estuvieron en el campo, Caín se lanzó sobre Abel, su hermano, y lo mató".

El deseo, Caín, armonizado por el espíritu, Abel

Quizá si continuamos con la lectura del Génesis se pueda entender mejor su significado.

> Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado. He aquí me echas hoy de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará.
> Y le respondió Jehová: Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara. Salió, pues, Caín de delante de Jehová, y habitó en tierra de Nod, al oriente de Edén. Y conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoc; y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo, Enoc [...] Y Lamec tomó para sí dos mujeres; el nombre de la una fue Ada, y el nombre de la otra, Zila. Y Ada dio a luz a Jabal, el cual fue padre de los que habitan en tiendas y crían ganados. Y el nombre de su hermano fue Jubal, el cual fue padre de todos los que tocan arpa y flauta. Y Zila también dio a luz a Tubal-Caín, artífice de toda obra de bronce y de hierro.

Caín es protegido por Yahvé, porque debemos permanecer como Él nos creó, con la dualidad cuerpo/alma; Caín/Abel. Por eso quien matare a Caín "siete veces será castigado". Siete es el número de la Creación, que se hizo en siete días.

Caín y los cainitas son los fundadores de la civilización. Caín significa "forjador, herrero". Caín es nuestro deseo de vivir. Caín, armonizado por el espíritu Abel, usa a nuestro intelecto para protegernos de la naturaleza fatal, la naturaleza de Behemot y Leviatán.

Es el deseo cainita, el deseo material, el que nos impulsa a ser agricultores, a fundar ciudades, a criar ganados, a tener música

(flauta) y poesía (arpa), a desarrollar los metales, a luchar por la vida. Este es el deseo armonizado por el espíritu, por Abel. Abel significa "el que estaba con Dios, el efímero, el aliento" y representa al soplo, al espíritu (al soplo que da la vida a la arcilla). Mientras Abel viva en nosotros, no nos gobernará el puro deseo. Mientras perdure el espíritu, mientras el alma esté en nuestra conciencia, tendremos libertad y seremos hombres, seremos distintos de los demás animales.

Pero también puede suceder que el deseo "asesine" a Abel, el espíritu; que Abel el armonizador no esté más presente en nuestra conciencia; que nuestra conciencia se quede sin alma y solamente busque la satisfacción del deseo, del deseo de poder, del deseo sexual, del dominio de la naturaleza.

Entonces Caín-el deseo dominará a la razón, como el Minotauro en el Laberinto. El intelecto será instrumento de nuestro deseo desordenado, exaltado, ilimitado, y perderemos la libertad y seremos como los demás animales, como dice el Eclesiastés.

Porque es preciso decir que, así como la civilización depende de Caín-deseo, la libertad depende del espíritu-Abel.

El puro deseo, Caín, es fatal y tiene siempre destino: el poder y el placer. Sometido a Caín, sujeto al deseo, el hombre carece de libertad, está sujeto a un modelo que repetirá sin poder elegir. Ya no será un hombre, porque el hombre es libertad.

Abel, el espíritu, ya nada engendrará, estará ausente, muerto, y nuestro intelecto, gobernado por el deseo, será incapaz de vivir en libertad. Caín, el deseo sin la armonía del espíritu, es la negación de la dualidad, es el predominio del polvo sobre el soplo, la muerte de Abel, y, por sobre todo, de la libertad que nos distingue de los animales.

Por eso aquí Borges nos señala que el verdadero asesino, el deseo, la materia, Caín, está presente en todos nosotros y que puede "dar muerte" al espíritu-Abel.

Entonces la génesis de la envidia y de la venganza no sería otra que la desarmonización de Caín, nuestro deseo animal que, en lugar de ordenarse mediante Abel, el espíritu, logra que este sucumba y coloca al intelecto a su servicio.

La muerte de Abel implica la extinción de la libertad, del soplo con que Yahvé nos creó a su "imagen y semejanza", el sometimiento de la razón a la saciedad inexorable del deseo, como si fuésemos iguales a cualquier otro animal.

De nuevo en "Leyenda" (en *Elogio de la sombra*), Borges enfatiza que Caín y Abel representan nuestra dualidad, nuestro polvo y nuestro soplo que desde la creación conviven. Y también que en los momentos de oscuridad, Caín, la civilización, el deseo de vivir, el eros, "matará" al espíritu, a Abel, que es "efímero" y que desaparecerá.

Dice "Leyenda":

> Abel y Caín se encontraron después de la muerte de Abel. Caminaban por el desierto y se reconocieron desde lejos, porque los dos eran muy altos. Los hermanos se sentaron en la tierra, hicieron un fuego y comieron. Guardaban silencio, a la manera de la gente cansada cuando declina el día. En el cielo asomaba alguna estrella, que aún no había recibido su nombre. A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra y dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonado su crimen.

Abel contestó:
–¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes.
–Ahora sé que en verdad me has perdonado –dijo Caín–, porque olvidar es perdonar. Yo trataré también de olvidar.
Abel dijo despacio:
–Así es. Mientras dura el remordimiento dura la culpa.

Borges juega con la hipótesis que hemos señalado antes. El espíritu, Abel, solo ha muerto simbólicamente; en realidad se ha oscurecido, se ha quedado sin luz (sin la luz de la razón), opacado por el deseo que se apoderó del intelecto. Pero puede renacer, porque la posibilidad de la libertad cifrada en el soplo de Yahvé sobrevive a los ataques del deseo, del Caín que llevamos adentro.

Ese renacimiento espiritual, la armonización del deseo mediante el intelecto, ordenada por el espíritu, la armonización de Caín y Abel que los vuelve nuevamente hermanos, solo se consigue con el olvido que en nosotros, los hombres, equivale al perdón.

Nosotros, seres del intelecto y de Mnemosine, no podemos perdonar, solo podemos olvidar, extinguir la memoria. Porque el perdón es un acto puramente espiritual del que no somos capaces.

"Solo Dios puede perdonar pecados", se dicen los discípulos en Marcos 2, 5. Solo Dios puede, porque Él no depende de la memoria, ni de la razón, siendo puro espíritu, no está condicionado por la representación.

Por eso nuestro "perdón", que es en realidad olvido, nace cuando se extingue todo recuerdo, cuando la memoria queda vacía de todo "remordimiento" o "culpa".

Cuando Abel perdona a Caín renace el soplo, renace el espíritu armonizador y Caín, el deseo, se dirige hacia la vida.

Adán y Cristo: del Jardín al laberinto

Adán y Cristo muchas veces están relacionados por Borges. Adán es quien vivió en el Jardín del lenguaje adánico, de la verdad, y quien lo perdió con su vanidad. Cristo en cambio nació en el Laberinto: es hombre, y aunque tiene la razón dominada por el deseo, es capaz de abrir un camino para que el hombre pueda volver al Jardín.

Adán siempre es un símbolo en Borges, nunca un personaje. Cumple el rol del recuerdo del Paraíso, como en "Adam Cast Forth" (en *El otro, el mismo*):

> ¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?
> Lento en la vaga luz, me he preguntado,
> Casi como un consuelo, si el pasado
> De que este Adán, hoy mísero, era dueño,
> No fue sino una mágica impostura
> De aquel Dios que soñé. Ya es impreciso
> En la memoria el claro Paraíso,
> Pero yo sé que existe y que perdura,
> Aunque no para mí. La terca Tierra
> Es mi castigo y la incestuosa guerra
> De Caínes y Abeles y su cría.

Y, sin embargo, es mucho haber amado,
Haber sido feliz, haber tocado
El viviente Jardín, siquiera un día.

Después de descartar el engaño de un Dios gnóstico, un Dios soñado, perverso o equivocado, Adán nos da aquí la certeza de la existencia pasada del Paraíso, donde no había tiempo, sino eternidad; donde no había espacio, sino infinito, y donde no había representación, sino verdad.

Por supuesto, el Paraíso se perdió, como todos los paraísos, pero nuestra vida es imposible sin la creencia, tan infundada como imprescindible, en un paraíso en que gocemos de la verdad.

Más allá de nuestra perversión, "de la incestuosa guerra" y de nuestro deseo animal que nos domina, necesitamos los "arquetipos" para sobrevivir.

Para Borges, Adán es el símbolo de los hombres después de la Caída. Somos nosotros, seres expulsados del Paraíso, carentes del lenguaje adánico y de la eternidad, nosotros como seres de la reminiscencia, de la transición, condenados al laberinto, al ciclo, en el cual es previsible el final de todo nacimiento, donde "no hay nada nuevo bajo el sol", correspondiendo con el Eclesiastés.

En "Adán es tu ceniza" dice:

La espada morirá como el racimo.
El cristal no es más frágil que la roca.
Las cosas son su porvenir de polvo.
El hierro es el orín.
La voz, el eco. Adán, el joven padre, es tu ceniza.

El último jardín será el primero.
El ruiseñor y Píndaro son voces.
La aurora es el reflejo del ocaso.
El micenio, la máscara de oro.
El alto muro, la ultrajada ruina.
Urquiza, lo que dejan los puñales.
El rostro que se mira en el espejo.
No es el de ayer. La noche lo ha gastado.
El delicado tiempo nos modela.
Qué dicha ser el agua invulnerable
que corre en la parábola de Heráclito
o el intrincado fuego, pero ahora,
en este largo día que no pasa,
me siento duradero y desvalido.[110]

Aquí se impone el recuerdo del Paraíso como una necesidad vital. Adán, nosotros, sabemos que el conocimiento es vano, vacío, como lo dice el Eclesiastés, pero para vivir necesitamos soñar, necesitamos que nuestra conciencia vuele hasta el alma y así podamos, tan solo por un instante, concebir la eternidad, el río de Heráclito o el Fuego del Espíritu. Ese deseo sobrevive en las metáforas, en esos intentos casi heroicos por construir una verdad con nuestros pobres instrumentos, los conceptos y las imágenes. Somos seres condenados a la representación y a la reminiscencia.

110 Jorge Luis Borges, "Adán es tu ceniza", en *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1977.

Otras veces Borges relaciona a Adán con Cristo, al Jardín simbólico, con el Laberinto de la existencia, a un pasado que no existe sino en la memoria. En "El instante" (en *El otro, el mismo*) nos dice:

> ¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
> De espadas que los tártaros soñaron,
> Dónde los fuertes muros que allanaron,
> Dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?
> El presente está solo. La memoria
> Erige el tiempo.
> ...
> El hoy fugaz es tenue y es eterno;
> Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.

El poema se cuestiona sobre el tiempo, que siendo solamente una "categoría de la conciencia", simplemente no "existe". Y esta desilusión kantiana ¿también abarca nuestra ilusión de pasado? ¿Al Árbol del Paraíso de Adán y al Leño del Gólgota, que es la promesa de futuro de un Dios que vino a salvarnos? ¿Entonces no hay recuerdos ni promesas?

Cristo

El Cristo de Borges tiene distintas presencias, la de una persona en la historia, la de un héroe trágico, la de un hombre que completa un misterioso plan de Dios. Veremos las tres.

> *Cristo en la historia.* Aquí la persona de Cristo es el hombre real, el que cae tres veces camino al Gólgota, el que siente el abandono de Dios en Mateo 27, 46, y dice: "Elohim, Elohim, lema sabactani?" ("Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?").

En el poema "Cristo en la Cruz" (en *Los conjurados*) Borges retrata un Cristo totalmente humano. Es casi un hombre cualquiera durante todo el poema, ni siquiera sabemos por qué está condenado. Solo al final, Borges testimonia su admiración por el Cristo Maestro, por el que nos dejó la doctrina del perdón y la misericordia:

> Los pies tocan la tierra.
> Los tres maderos son de igual altura.
> Cristo no está en el medio. Es el tercero.
> La negra barba pende sobre el pecho.
> El rostro no es el rostro de las láminas.
> Es áspero y judío. No lo veo
> Y seguiré buscándolo hasta
> El día último de mis pasos por la tierra.
> ...
> Sabe que no es un Dios y que es un hombre
> Que muere con el día. No le importa.
> Le importa el duro hierro de los clavos.
> No es un romano. No es un griego. Gime.
> Nos ha dejado espléndidas metáforas
> Y una doctrina del perdón que puede
> Anular el pasado. (Esa sentencia
> La escribió un irlandés en una cárcel.)

El alma busca el fin, apresurada.
Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
Anda una mosca por la carne quieta.
¿De qué puede servirme que aquel hombre
Haya sufrido, si yo sufro ahora?

En los "Evangelios apócrifos", Borges de nuevo trata a Cristo como a un hombre, como a un sabio maestro:

> Lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán. [...]
> Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana. Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. Sus doce discípulos eran iletrados y pobres. Salvo aquellas palabras que su mano trazó en la tierra y que borró enseguida, no escribió nada. (También Pitágoras y el Budha fueron maestros orales.)
> No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento era la metáfora [...] joven, murió oscuramente en la cruz, que en aquel tiempo era un patíbulo y que ahora es un símbolo.
> Sin sospechar su vasto porvenir Tácito lo menciona al pasar y lo llama Chrestus. Nadie como él ha gobernado, y sigue gobernando, el curso de la Historia. [...]
> En lugar de la justicia despiadada de Yahvé, Cristo es el sabio que nos deja la doctrina de la misericordia, la del perdón, como

> camino de regreso hacia la Verdad que perdimos después de la Caída. Es un hombre.[111]

Cristo, el héroe trágico, el desafío al lenguaje, el comienzo del misterio. Pero también hay un Cristo que es un héroe trágico. Siempre lo trágico es misterioso, porque desafía a la razón impotente, al lenguaje. ¿Por qué determinados hombres tienen un destino tremendo e inexorable? ¿Será porque tienen el "alma enferma", como pensaban los griegos? ¿Son hombres o tienen alguna vinculación con Dios, o con los dioses? Todas estas preguntas nos deja Borges después de la lectura del Evangelio según San Marcos.

Volvamos a Baltasar Espinosa, el protagonista de "El Evangelio según San Marcos". Espinosa es invitado a una estancia en Junín, en la que queda aislado totalmente por una inundación. Los únicos habitantes de la estancia son los Gutres, una extraña familia compuesta por padre, hijo e hija. Son analfabetos, con caras aindiadas y pelirrojos.

En la soledad y el aislamiento, Espinosa y los Gutres traban una relación de maestro a discípulos, una relación basada en el cariño de Espinosa y el respeto reverencial de los Gutres.

Espinosa descubre una Biblia inglesa con anotaciones en la biblioteca de la estancia. Allí hay anotaciones sobre el origen de los Gutres, y descubre que son de ascendencia inglesa: Guthrie es su verdadero apellido. Aislados y mezclados con los indios, se convirtieron en esta rara estirpe.

111 Jorge Luis Borges, "Evangelios apócrifos", en Biblioteca personal, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

Espinosa decide iniciarlos en la lectura del Evangelio de San Marcos, que despierta inusitado interés en los Gutres.

Quizá para subrayar la esencia humana de Espinosa, Borges cuenta que la noche anterior al desenlace la hija va desnuda a su cama y "conoce" a su primer hombre. Borges usa aquí el término bíblico que identifica la relación sexual.

Seguimos textualmente con el relato, cuyo dramatismo es casi imposible de imitar. Dice Borges:

> El día siguiente comenzó como los anteriores, salvo que el padre habló con Espinosa y le preguntó si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres. Espinosa, que era librepensador pero que se vio obligado a justificar lo que les había leído, le contestó:
> –Sí. Para salvar a todos del Infierno.
> Gutre le dijo entonces:
> –¿Qué es el infierno?
> –Un lugar bajo tierra donde las ánimas arderán y arderán.
> –¿Y también se salvaron los que le clavaron los clavos?
> –Sí –replicó Espinosa, cuya teología era incierta.
> [...] Las aguas están bajas. Ya falta poco.
> –Ya falta poco –repitió Gutre, como un eco.
> Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: Es un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz.

Borges nos deja aquí un enigma irresoluble. ¿Qué nos lleva a un final trágico? ¿Un origen de pecado, de alma enferma como a los héroes griegos y a Adán? ¿Tenía Espinosa un alma enferma? ¿O será la mera repetición de los pasos de la tragedia, la narración de su historia, la que define el destino trágico? Espinosa es un hombre cualquiera que, repitiendo una narración, llega él mismo al final trágico y tremendo del relato.

¿Entonces es la narración –en otros términos, es el lenguaje todopoderoso de Dios– el que define el destino? ¿Y no volvemos entonces a la Cábala? Borges acá se pregunta si, así como el universo fue creado con la Palabra, el destino trágico del hombre no será también una creación de la Palabra, de la palabra que repetimos en nuestros ciclos, después del olvido, creyendo que creamos.

Baltasar Espinosa es víctima de un destino que no fija su alma, sino de las palabras que ha pronunciado y que lo gobiernan, porque, como en la Cábala, las palabras que ocultas yacen atrás de las aparentes son las que fijan nuestro destino.

Hay un lenguaje que nos gobierna sin nuestro conocimiento. Un lenguaje poderoso, fatal, que no es determinado por el destino, sino que lo determina; palabras que, pronunciadas, nos conducen prisioneros de ellas a un sitio fatal. ¿La tragedia es entonces un lenguaje de Dios?

Cristo, el ejecutor del plan de Dios. Pero el más misterioso de los Cristos es el que ejecuta un plan de Dios. Hemos partido de un Cristo que es un hombre real, un sublime maestro que muere dejando una doctrina. Después hemos visto un Cristo que es héroe trágico, alguien que lleva en su alma un destino fatal,

inexorable. Y como en cualquier tragedia no sabemos la causa de ese destino. Borges solo nos indica, recordemos, que "los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota".

Entonces quizá sean las palabras las que conducen al destino. Pero ahora veremos al Cristo de "Juan 1, 14", el Cristo que es puro misterio. Al principio nos hemos referido al poema "Juan 1, 14," que refiere al versículo del célebre prólogo del Evangelio según San Juan, el más misterioso y metafísico de los Evangelios, en el que se encuentra el enigma jamás resuelto: "En el principio era el Verbo y el Verbo se hizo carne y puso su morada entre nosotros".

Quizá sea esta la historia de Cristo que más fascina a Borges, la del plan de Dios: redimir al hombre, perdido por el pecado de vanidad, mediante el perdón y la misericordia. A tal punto, que dedica a este versículo de Juan 1, 14 dos poemas, el soneto que hemos visto, que forma parte de *El otro, el mismo*, y un poema en el *Elogio de la sombra*.

Tal como vimos, en el "Juan 1, 14" de *Elogio de la sombra* Borges vuelve sobre el tema del Misterio de la Encarnación visto como tiempo y como lenguaje. Recordemos:

> Yo que soy el Es, el Fue y el Será,
> vuelvo a condescender al lenguaje,
> que es tiempo sucesivo y emblema.

Como ya hemos dicho, "Yo soy el Es" remite a "Yo Soy el que Soy", las palabras que le dice Yahvé a Moisés desde la zarza

ardiente, en "Éxodo, 3". Dios no "existe", porque todo lo existente ha sido creado, a diferencia de Él, que es pura esencia, puro Ser, nadie lo creó, es el primer motor inmóvil, la misteriosa contradicción, origen de todo. Este Cristo de Borges nos está diciendo que él, Cristo, es Dios.

Pero también ha condescendido a ser un hombre. Ya ha sucedido el Milagro de la Encarnación, por eso –igual que nosotros– está sometido al tiempo, esa categoría del entendimiento, ese límite esencial de nuestra conciencia y de nuestra impotente razón. Por eso es que este Cristo humano es también el Fue y el Será.

Sometido al tiempo, lo gobierna nuestro lenguaje de representación, ha "condescendido al lenguaje" y, como nosotros, es un "animal que habla", como llamaban los griegos a los hombres, siendo humano no hay alternativa: somos lenguaje.

Y el lenguaje es "tiempo sucesivo", que fluye inexorable y vertiginoso en el río de Heráclito, que nos desespera porque sabemos que es inaprensible con los "emblemas", que son estáticos, retratos de un instante, falsos desde su producción en nuestra conciencia atribulada.

Continúa Borges en "Juan 1, 14" enumerando la experiencia de lo humano, y enumera porque, como hemos visto en el Eclesiastés, solo tenemos como recurso para el conocimiento la enumeración caótica de Daneri en "El Aleph".

> Quien juega con un niño juega con algo
> cercano y misterioso;
> yo quise jugar con Mis hijos.
> Estuve entre ellos con asombro y ternura.

Por obra de una magia
nací curiosamente de un vientre.
Viví hechizado, encarcelado en un cuerpo
y en la humildad de un alma.
Conocí la memoria,
esa moneda que no es nunca la misma.
Conocí la esperanza y el temor,
esos dos rostros del incierto futuro.
Conocí la vigilia, el sueño, los sueños,
la ignorancia, la carne,
los torpes laberintos de la razón,
la amistad de los hombres,
la misteriosa devoción de los perros.
Fui amado, comprendido, alabado y pendí de una cruz.
Bebí la copa hasta las heces.
Vi por Mis ojos lo que nunca había visto:
...
He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;
no será nunca lo que quiero decir,
no dejará de ser su reflejo.
Desde Mi eternidad caen estos signos.
Que otro, no el que es ahora su amanuense, escriba el poema.
Mañana seré un tigre entre los tigres
y predicaré Mi ley a su selva,
o un gran árbol en Asia.
A veces pienso con nostalgia
en el olor de esa carpintería.

Este Cristo viene por amor, para experimentar la única creación que nos ha quedado a los hombres, el misterio de los hijos. Y, habiendo "nacido de un vientre", conoce el pasado, esa ilusión cambiante que genera la memoria, y la "esperanza y el temor" que son las formas en que vivimos el futuro, una mera noción.

También conoce los torpes "laberintos de la razón", nuestro intelecto fallido, pura vanidad adánica, invariablemente poseído por el deseo. Como siempre en Borges, la Escritura es dictada; Cristo se la "ha encomendado a un hombre cualquiera", en el caso, Juan el Evangelista quien, sin otro instrumento que su pobre lenguaje de representación, poblado de imágenes y conceptos tardíos, solo podrá producir su propio "reflejo", su poema, su aproximación al misterio, pero jamás podrá hacer brillar el reflejo de Dios. Por eso "otro", un poeta, un mensajero de metáforas, será el que deberá escribir el poema que, aunque más no sea por un instante, nos aproxime a la Verdad perdida.

En el segundo poema con el mismo título, el soneto publicado en *El otro, el mismo*, Borges no nos recuerda a un Cristo que retorna a su esencia después de la reencarnación. Este Cristo no será ya quién "predique Mi ley a su selva", sino que la narración termina en la absoluta incertidumbre, con la muerte en la Cruz.

Hubo Encarnación, el Verbo se hizo carne, pero no sabemos si hubo vuelta atrás de la muerte. Veamos:

> Refieren las historias orientales
> La de aquel rey del tiempo, que sujeto
> A tedio y esplendor, sale en secreto
> Y solo, a recorrer los arrabales

Y a perderse en la turba de las gentes
De rudas manos y de oscuros nombres;
Hoy, como aquel emir de los creyentes,
Harún, Dios quiere andar entre los hombres
Y nace de una madre, como nacen
Los linajes que en polvo se deshacen,
Y le será entregado el orbe entero,
Aire, agua, pan, mañanas, piedra y lino,
Pero después la sangre del martirio,
El escarnio, los clavos y el madero.

La primera parte del poema refiere la historia que *Las mil y una noches* nos cuenta: Harún, un rey que sale a "perderse en la turba de las gentes". Dice *Las mil y una noches*:

> Entre diversos cuentos, se cuenta ¡oh rey afortunado! que el califa Harún al-Raschid salió de su palacio una noche con su visir Giafar, su visir Al-Fazl, su favorito Abu-lshak, el poeta Abu-Nowas, el portaalfanje Massrur y el capitán de policía Ahmad-la-Tiña. Y disfrazados de mercaderes, se dirigieron todos al Tigris y se metieron en una barca, dejándose llevar por la corriente a la ventura. Porque, al ver al califa poseído de insomnio y con el espíritu preocupado, Giafar le había dicho que para disipar el fastidio nada era más eficaz que ver lo no visto todavía, oír lo no oído todavía y visitar un país que todavía no se ha recorrido. (515ª noche)

Borges compara a Harún con Cristo, que también "quiere andar entre los hombres", pero no explica sus motivos. Después

de nacer de un vientre, todo le será entregado, y morirá, como todos los hombres. Pero no como uno más, sino como un criminal condenado. Quizá porque para tener (padecer) la experiencia del hombre, es imprescindible que este atraviese la máxima ignominia, que también es parte de nuestra vida.

La experiencia humana requería, para ser completa, la máxima felicidad, "el orbe entero", pero también la más abyecta condena, "los clavos y el madero". Y no sabemos si, después del "madero", volverá a su esencia divina, si retornará a la Gloria, si "predicará [Su] ley a su selva" o si simplemente quedará sepultado en Jerusalén, igual que los otros dos crucificados.

Borges no lo resuelve y nos deja en la incertidumbre, la misma que él tiene sobre la resurrección, tema sobre el que no se pronunciará. En "Paradiso, XXXI, 108" (en *El hacedor*) Borges se refiere a este sueño del hombre, al sueño de haber visto a Dios, como Adán le vio o, mejor, como Dante dice que Adán le vio.[112]

> Diodoro Sículo refiere la historia de un Dios despedazado y disperso. ¿Quién, al andar por el crepúsculo o al trazar una fecha de su pasado, no sintió alguna vez que se había perdido una cosa infinita?
>
> Los hombres han perdido una cara, una cara irrecuperable, y todos querrían ser aquel peregrino (soñado en el empíreo, bajo la

112 "Qual è colui che forse di Croazia/ viene a veder la Veronica nostra,/ che per l'antica fame non sen sazia,/ ma dice nel pensier, fin che si mostra:/ Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace,/ or fu sì fatta la sembianza vostra?" (*Divina Commedia*, Paradiso XXXI, 108).

> Rosa) que en Roma ve el sudario de la Verónica y murmura con fe: Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero ¿así era, pues, tu cara? Una cara de piedra hay en un camino y una inscripción que dice: *El verdadero Retrato de la Santa Cara del Dios de Jaén*; si realmente supiéramos cómo fue, sería nuestra la clave de las parábolas y sabríamos si el hijo del carpintero fue también el Hijo de Dios [...]
>
> Perdimos esos rasgos, como puede perderse un número mágico, hecho de cifras habituales; como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio. [...]
>
> Tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo; tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos. Quién sabe si esta noche no la veremos en los laberintos del sueño y no lo sabremos mañana.

Recordemos que la entrada al Paraíso es el apogeo místico de la *Divina comedia*. Aquí es donde Dante cambia de guía: su guía ya no será Virgilio, que representa la razón, sino Bernardo de Claraval, que representa el misterio y la fe.

En el canto al que alude Borges, Dante se pregunta si será posible ver de nuevo el rostro de Dios, como está en inscripto en el lienzo de Verónica.[113] Si esto fuese posible, nuestros enigmas estarían resueltos.

113 "Verónica" proviene de *vero iconos*, la verdadera imagen, el verdadero rostro de Dios.

Y Borges no resuelve. Para él Cristo sigue siendo puro misterio, "tal vez la cara se murió, se borró" o tal vez la veremos en los "laberintos del sueño".

Queda entonces Cristo como una inalcanzable meta poética, cerca del Bernardo místico, lejano de la razón.

Final

En nuestro recorrido hemos visto la fascinación de Borges con el misterio de la *Biblia*. Borges no es un creyente, es un perplejo, es alguien que ha buscado acercarse a este sino inescrutable que es el relato bíblico.

La metáfora borgeana es, como hemos visto muchas veces a lo largo de este trabajo, un eco de la metáfora bíblica, un intento inútil y a veces sublime, destinado a oír la voz de Dios. Y en esos intentos, como Anaximandro o como Maimónides, nos deja, también, perplejos, al borde del abismo, contemplando la impotencia de nuestro intelecto, la imposibilidad de entender.

Borges tiene desconfianza de los "intelectuales de Dios", de quienes creen que con la razón pueden llegar al misterio. En "Spinoza" (en *La moneda de hierro*) nos retrata a un heroico intelectual:

> Bruma de oro, el Occidente alumbra
> la ventana. El asiduo manuscrito
> aguarda, ya cargado de infinito.
> Alguien construye a Dios en la penumbra.

Un hombre engendra a Dios. Es un judío
de tristes ojos y de piel cetrina;
lo lleva el tiempo como lleva el río
una hoja en el agua que declina.

No importa. El hechicero insiste y labra
a Dios con geometría delicada;
desde su enfermedad, desde su nada.

Sigue erigiendo a Dios con la palabra.
El más pródigo amor le fue otorgado,
el amor que no espera ser amado.

Spinoza es un pecador, un tremendo pecador como Adán, que "construye a Dios", un idólatra que inventa dioses, meros ídolos que labra con la "geometría", que es precisamente la ciencia que desarrollamos para medir la Tierra desde nuestro intelecto. Y le pone nombre a Dios ya que lo erige "con la palabra".

En un burdo remedo, está imitando a Dios que todo lo creó con la Palabra, es un falsario que se propone develar el misterio con la razón. Borges no cree que podamos descubrir a Dios, ni cree en un Dios inventado por nosotros, una ficción, un ídolo que consiste en un hombre despojado de defectos. Dios para él es el misterio, aquel ser cuyo espíritu "flotaba sobre las aguas", en medio de las "tinieblas que estaban sobre la faz del abismo".

En el ya mencionado "Ajedrez", vuelve sobre el tema de un dios inventado por los intelectuales:

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
Reina, torre directa y peón ladino
Sobre lo negro y blanco del camino
Buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada
Del jugador gobierna su destino,
No saben que un rigor adamantino
Sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y este, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?

En "Ajedrez" hay una vehemente referencia gnóstica.[114] Si hay un Dios persona, es un efecto y tuvo alguna causa, Alguien lo creó,

114 En brevísima síntesis: para Platón el Demiurgo era un ordenador de la materia caótica, un principio del bien que había creado el universo inspirado en las Ideas. Los gnósticos cambiaron esta concepción: no entendían por qué en nuestro mundo reinan la maldad y el caos. Esto no era coherente con un principio del bien como creador. Así que sostuvieron que el verdadero creador era un principio de la perversión, que llamaron Demiurgo, y que el verdadero principio del bien era ajeno a la Creación. Solo se podía llegar hasta Él mediante la gnosis, el conocimiento, el cultivo del espíritu alejado de la materia.

¿otro Dios que está atrás de él? Entonces Dios es un demiurgo, un dios inferior que tiene atrás al verdadero Dios que no conocemos.

¿Y este Dios verdadero, que está "detrás de Dios", sabe quiénes somos o, como afirmaban los gnósticos, no conoce nuestra existencia, que le es ajena? El ajedrez, un juego que representa al intelecto, es incapaz de resolver el enigma de Dios. En realidad, nada, ni nadie, puede resolver ese enigma.

En "Límites" (en *El hacedor*), Borges medita sobre la muerte como un final absoluto:

> De estas calles que ahondan el poniente,
> Una habrá (no sé cuál) que he recorrido
> Ya por última vez, indiferente
> Y sin adivinarlo, sometido
>
> A Quién prefija omnipotentes normas
> Y una secreta y rígida medida
> A las sombras, los sueños y las formas
> Que destejen y tejen esta vida.
> ...
> Creo en el alba oír un atareado
> Rumor de multitudes que se alejan;
> Son lo que me ha querido y olvidado;
> Espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

Espacio y tiempo son las categorías de la conciencia, que se extinguen con ella y con la muerte. Y también le abandona su

nombre, porque los nombres solo designan lo existente. No nos fue dado el Nombre de Dios.

Hay una última puerta que franquearemos, y después ya no podremos inventar murallas de conceptos que nos protejan de la adversidad, ni límites que apacigüen nuestro terror. De allí no se vuelve.

Borges una vez más nos enfrenta al misterio y a la perplejidad. Pero, en esta hipótesis de muerte absoluta, hay atrás de la apariencia verbal un miedo al cruce del límite, que es el título del poema. Porque, igual que los griegos, Borges sabe que el intelecto solo vive adentro de un límite, de un perímetro, y que después del límite, en lo ilimitado, en lo insondable, nuestra conciencia sencillamente no puede, nuestra razón es impotente, ya no existimos más.

Recuerdo a Hal, la computadora de la nave de *2001, odisea del espacio*, que estaba perversamente programada para dar muerte a los astronautas. Cuando finalmente ellos van a desconectarla, Hal dice: "Tengo miedo". Hal sabe que va a atravesar el último límite.

Es lo que creo oír yo, después del último verso de "Límites".

Final 2

Por último, quisiera agregar una breve reflexión: en los mitos, la ceguera es símbolo de la sabiduría que otorga la visión interior. Así Tiresias, consejero de los dioses que puede ver el futuro, es ciego, y es ciego el mítico Homero, cuyo nombre etimológicamente significa el "rehén", "el que no ve".

Edipo, después de sus desdichas, se quita los ojos con los broches del vestido de Yocasta; así, asume la ceguera para poseer la visión interior, la sabiduría. Lo mismo Sansón quien, cegado por los filisteos, recupera su fuerza espiritual para servir por última vez a Yahvé, y derrumba el templo filisteo con su fuerza recuperada.

Y Borges. También él fue ciego y quizá dueño de una visión interior, de una visión misteriosa que intentó transmitir con sus metáforas.

¿Habrá tenido Borges iluminaciones como aquellos ciegos de los mitos? ¿Habrá escuchado a las Musas y a los indescifrables mensajes de Hermes? ¿O los de Yahvé dictando su Escritura?

¿Por qué insistió tanto en que nadie, tampoco él, era un creador, sino que todos reflejábamos una tradición, un dictado?

No lo sabremos nunca.

Tenemos para siempre el testimonio iluminado de su poética del misterio en "Everness":

> Solo una cosa no hay. Es el olvido.
> Dios, que salva el metal, salva la escoria
> Y cifra en su profética memoria
> Las lunas que serán y las que han sido.
> Ya todo está. Los miles de reflejos
> Que entre los dos crepúsculos del día
> Tu rostro fue dejando en los espejos
> Y los que irá dejando todavía.
> Y todo es una parte del diverso
> Cristal de esa memoria, el universo;

No tienen fin sus arduos corredores
Y las puertas se cierran a tu paso;
Solo del otro lado del ocaso
Verás los Arquetipos y Esplendores.

MOBY DICK: EL ENIGMA DEL SEXTO DÍA[115]

De acuerdo con el Génesis, durante los cinco primeros días, Yahvé Dios separó y ordenó todo, transformando el caos en cosmos. Satisfecho de su obra, en el sexto día creó al hombre, a su imagen y semejanza, y le entregó el dominio de la naturaleza: "Sed fecundos y multiplicaos, henchid la tierra y sometedla".

Desde aquel inicio mítico y remoto intentamos salir del caos, disipar el terror primordial: a la muerte, a la pura extinción, en la naturaleza hostil, imprevisible. Así, hemos desarrollado distintos conjuros que procuran detener el movimiento irrefrenable de la naturaleza caótica y reducirla a las categorías de nuestra conciencia.

Las ciencias, en esa búsqueda ordenadora del caos, intentan convertir los meros hechos en causas y efectos, entre los cuales debieran existir correspondencias previsibles.

115 Escrito en ocasión de la muestra *Frank Stella: serie Moby Dick*, realizada en septiembre de 2005 en el Malba. Fue publicado en *Arte Al Día* (http://argentina.artealdia.com/content/view/full/47064) el 22 de octubre de 2005.

Las matemáticas indagan sobre el espacio y el tiempo, tratando de ordenar el flujo de nuestra conciencia y legislar sobre la extensión y el movimiento.

La historia investiga las motivaciones y las motivaciones de las motivaciones, y así *ad infinitum*.

Pero todos sabemos que es inútil. Que todo el conocimiento se apoya en postulados indemostrables. Que, más allá de las leyes y los números, que son "verdad entre nosotros", está lo inesperado, lo efímero de la vida, lo imprevisible, el otro lado del ocaso. Que la apariencia de cosmos y de orden, brindada por nuestros conjuros científicos, es siempre provisional. Que toda teoría es una ilusión, a la que aguarda una desilusión, y que la eternidad no dura más que una vida (la de cada uno). Y que permanece intacto, como en el primer día, el horror a lo que sucede después del último aliento.

Pocas personas, casi ninguna, afrontan esta realidad. En general, todos preferimos eludirla, aceptando el velo ilusorio de la cultura.

Hablaremos ahora de una obra que, en su original narrativo y su interpretación plástica, se instala precisamente en esta realidad de la que la mayoría preferimos escapar. Hablo de *Moby Dick*, la novela de Herman Melville, que representa la furia indómita de la naturaleza que destruye todo orden posible, y de su correlato plástico, la obra de Frank Stella.[116]

116 Para la novela de Melville, sigo la edición *Moby Dick*, Londres, Wordsworth, 1993. La obra de Stella fue exhibida en el Malba, Buenos Aires, 9 de septiembre-31 de octubre de 2005.

La obra de Melville y la de Stella enfrentan estos mundos sin consuelo. Representan un "antiuniverso" en el que triunfa el desorden, un antiuniverso en el que el azar vence a la causa, el infinito somete al número, la materia hace estragos con las formas. Un antiuniverso en el que campea la imprevisibilidad ética y física.[117]

Melville y Stella comparten una obsesión: desvelar el caos, mostrarlo en su completo y verdadero horror. Melville descubre que el blanco de la ballena, como suma de todos los colores, es el instrumento más perfecto, que sirve a la naturaleza (o a Dios) para velar el terror primordial y la crueldad inexplicable e incausada del mundo.[118]

Por su parte, Frank Stella no representa lo que se ve hacia afuera. No representa formas externas, geometrizadas por la conciencia, sometidas a las leyes del tiempo y del espacio, de la causa y el efecto. Su obra es la representación del horror y la destrucción de la naturaleza, desnuda de mito y de conjuro. Por doquier, irrumpen imágenes de buques, de colores, de mares, de hombres, de ballenas.

117 Melville dice: "Que nadie considere a *Moby Dick* una historia monstruosa o, lo que sería peor, una atroz alegoría intolerable". Frank Stella ha hecho afirmaciones equivalentes: "Lo que se ve es lo que se ve. Todo lo que quiero [...] es el hecho de que se pueda ver la idea en su totalidad, sin ninguna confusión". Para Jorge Luis Borges, la afirmación de Melville indica todo lo contrario. Creo que la indicación de Borges debe extenderse a la obra de Frank Stella.

118 Según afirma Melville, sin la comprensión del capítulo 42 sobre la "blancura de la ballena", pierde sentido toda la obra.

Pero las imágenes están crudas, despojadas de las formas culturales que normalmente las apaciguan. Son imágenes salvajes, formas brutales que arremeten desde el inconsciente; son terrores, fuerzas, estertores. Vienen directo desde las pesadillas o mejor, quizá, desde los sueños que están detrás de los sueños. Están antes de la cultura que amortigua, salen de lo más hondo del terror cósmico. Son imágenes que nos pertenecen en el alma, que es un misterio que está mucho antes de la conciencia.

Desde el inicio sabemos cual será el final del *Pequod*, el buque maldito que persigue a Moby Dick. Desde la primera gráfica, sabemos que el *Pequod* será destruido, porque no es más que un engendro del hombre. No puede tener otro destino que el de yacer derrotado, en el fondo del mar.

Pero también todos jugamos a que el *Pequod*, igual que nuestra vida, navegará eternamente, impulsado por suaves vientos favorables.[119]

La serie de Frank Stella no cabe en ningún estilo ni movimiento. Como la novela de Melville, es infinita y monstruosa. Tan infinita y monstruosa como la vida. Porque, en realidad, lo vivo no puede apresarse en conceptos. Lo que se conceptualiza es lo inmóvil, lo muerto. Lo vivo es necesariamente inasible, fluye sin que pueda ser aprehendido por la conciencia.

Moby Dick se inscribe en nuestras tradiciones occidentales más ocultas, aquellas que se atreven a representar nuestra

119 En el libro de Melville, solamente un arponero indio se enfrenta diariamente al Destino. Sabe que morirá y por eso duerme todas las noches en un ataúd.

perplejidad frente al vértigo de la existencia. Es la misma tradición que se pregunta si no estamos bajo el encanto de un dios que en el sexto día nos impartió una orden desquiciada: someter a la naturaleza.

Peor aún, si –tal como afirman esas mismas tradiciones– lo que llamamos conciencia no es más que parte indivisa del mundo; y entonces todo intento de separación o de identidad, sería pura soberbia y orgullo.

Cíclicamente, Occidente se pregunta si no sigue el rumbo de un dios extraviado, que le impuso un destino erróneo.

Frank Stella renueva el cuestionamiento de Occidente, como cultura de la ciencia y del orden. Nos enfrenta con la necesidad de aceptar el caos, como rasgo omnipresente del universo. Por eso su serie *Moby Dick* es un canto a la vida, incontenible, infinita.

Lejos de la ciencia y de la pretensión, la obra de Stella no "trata", no indaga, no forma conceptos: es pura idea.

Es una obra de arte, una aparición de lo absoluto, un destello del alma

NOTAS A *RAYUELA*

Las reflexiones que siguen derivan de una nueva lectura de *Rayuela* de Julio Cortázar, en la cercanía del sexagésimo aniversario de su publicación. Conforman una interpretación bien distinta de la resultante en una lectura inicial. Aquí tomaré libremente algunos capítulos del libro como núcleos de sentido que irradian al conjunto de la novela, y también libremente me sumergiré en ellos. Estas notas serán, a veces, comentarios de distinta índole y extensión; otras, en cambio, conformarán versiones cercanas a la glosa.

Las preguntas nos rodean.

¿Qué papel tienen la razón y la ciencia de Oliveira frente a la Maga? ¿Posee ella una sabiduría que aparece misteriosamente? ¿Una sabiduría poderosa, que excede los confines de la razón de Oliveira?

¿Representa la Maga la pura sensualidad sin conciencia, y esto es lo que ambiciona Oliveira?

¿Por qué nos invaden los fantasmas a cada paso del libro?

¿Oliveira es el intelecto que ambiciona la intuición de la Maga?

¿Y la Maga es pura intuición, porque admira la razón de Oliveira?

¿Sabe la Maga que la razón es solamente puro reflejo?

Explicar analíticamente esta mirada es inútil. Aquí solamente son válidas las metáforas, los mensajes contenidos en los mensajes.

La rayuela es la vida misma. Arranca en la Tierra y, por azar y por destreza, puede terminar en el Cielo. Se necesita creer en el Cielo, en el Espíritu, porque sin creencia, sin fe, no hay llegada al Cielo.

La creencia carece de evidencia. La creencia no ve, no toca, no oye. No puede comprobarse con la razón, ni con la percepción; es pura fe ciega.

Los caminos para llegar al Cielo de la rayuela son poemas que se desprenden de la representación y, conjurando mensajes ocultos, se elevan hasta territorios inasibles, territorios que nuestras geometrías no abarcan, que nuestras ideas no conciben, simplemente porque allí el intelecto no existe.

Pero las "secciones" de nuestro intelecto –la metafísica, el arte, las matemáticas, la ciencia, la religiosidad– son parte de la rayuela. Son las piedras que, con mayor o menor fortuna, arrojamos con variada destreza, sometidos al profundo del azar, para llegar al final del juego, a ese Cielo del cuadro superior.

¡Pero, cuidado! También podemos enredarnos en el intelecto y sus "secciones"; podemos enamorarnos del laberinto y permanecer en él, lejos del Cielo, o confundidos en el camino, como Dédalo, el ingeniero de los griegos, constructor del célebre laberinto, el símbolo eterno de la soberbia de la razón adonde habitaba el Minotauro, un hombre con cabeza de toro, un hombre con el intelecto sometido al deseo animal.

Oliveira devora ansiosamente los frutos prohibidos del Árbol de la Sabiduría del Bien y del Mal, pero como el Minotauro sucumbe a la pasión, al deseo desenfrenado por la Maga.

Oliveira intenta dominar el caos con el concepto y con la imagen, está convencido de que la única verdad es la re-presentación, no cree en el Cielo, y, como no cree, no llegará nunca jamás, aunque lo desea con todas sus fuerzas. Está condenado: no llegará.

Solo puede vivir en la evidencia, en la "verdad" que exponemos mediante la re-presentación, mediante la ciencia. Una verdad tardía, sometida al tiempo y al espacio, una verdad que se complace en denominar lo que ya pasó.

La evidencia es la visión de Epimeteo, el hermano de Prometeo. Epimeteo es el que "ve después", el que reflexiona cuando los hechos ya sucedieron. Su pensamiento es torpe, como el nuestro. La evidencia es lo contrario de la providencia; es entendimiento, razón. La providencia es visión anticipada, intuición.

La providencia es la visión del futuro, la visión del ser que tiene Prometeo, el hermano que "ve antes"; es la posesión del conocimiento absoluto, eterno, infinito, la participación en el lenguaje de los ángeles que le fue dada a Adán antes de la Caída.

Es la visión indivisible del Ser, que está tan lejos de la mirada analítica del existir.

La Maga simplemente juega a la rayuela y cree que puede llegar al Cielo. No quiere someter el devenir a la geometría, sino que ella se somete al Misterio de vivir, un flujo incesante, imposible de aprehender en el concepto o en la imagen. Vive en el aquí y el ahora, que son nuestro único infinito y nuestra única eternidad.[120]

120 "Attention, attention, here and now, boys, here and now!", decía Aldous Huxley en *Island*.

Capítulo 73

¿Será posible la síntesis? ¿Será posible que el alma florezca con sabiduría después de resolver los opuestos en que nos encierra el intelecto?

¿Es posible que se produzca el milagro de la sabiduría a partir de los instrumentos del intelecto?

¿La ciencia, el arte, la literatura, las matemáticas, las religiones, la metafísica (también llamada teología u ontología, pueden sacarnos de la contradicción, elevarnos del infierno de saber que no sabemos?

¿Hay un improbable salto desde el intelecto hasta el cielo?, ¿hay un fuego del espíritu que nos lleva a la unión, a la "iluminación del rayo"?

¿Somos Heráclito, somos Hegel, o debemos resignarnos al puro intelecto?

¿Son los eones, como vieron los gnósticos, las inteligencias eternas que pueden unir materia y espíritu, o los eones son etapas de millones de millones de años, que separan eras, como dicen los astrofísicos?

¿Los eones unen o separan?

En el sexto día Yahvé Dios nos nombró señores del mundo que había creado. Nos indicó que pusiéramos nombre a cada una de sus creaciones. Nacía así el intelecto, el arte, la ciencia, la geometría y las matemáticas; en suma la cultura, las "turas" de Oliveira con que intentamos el dominio de la naturaleza.

Pero Saber está prohibido. Está prohibido comer el fruto del árbol maldito, el fruto del Árbol de la Sabiduría del Bien y del

Mal. Si se nos permitiera comer el fruto prohibido, seríamos iguales a Dios.

¿Cómo se unen el Bien y el Mal? ¿El secreto está en el fruto prohibido? ¿Bastará con intentar, con probar, con creer, como los místicos de todas las religiones?

¿Será posible superar al intelecto, desafiar con la razón los límites de la razón, salir de la condena a la condena de la tautología o probabilidad que pronunciara Kant, será posible saber?

¿Será posible Unir, como los gnósticos?

¿Existe el Espíritu?, ¿o es una entelequia más, un consuelo más, una aspiración inútil? Como Dios.

Porque "Dios" es una ficción, un producto de nuestro intelecto, que a todo necesita adjudicarle una causa, un quicio, un principio.

"Dios" es el principio de algo que nunca sabremos si empezó.

"Dios" siempre es un ídolo, un error, quizás el pecado más atrevido que nuestro intelecto haya cometido.

"Dios" es un *ready made*. Hemos tomado un objeto y lo hemos llamado Dios. El objeto es el hombre, nosotros. Nosotros despojados de defectos, un monstruo de la contradicción, un Frankenstein, un gólem, un ídolo.

"Dios" es el enemigo del Misterio. Del misterio que permite alejarse, tomar distancia suficiente, desprenderse, abandonar el entendimiento y contemplar. ¿Es posible?

Desprenderse de la fatua vanidad del entendimiento, ser la Maga, ¿es posible?

Capítulo 1

¿Por qué no son necesarias las citas precisas entre la Maga y Oliveira para encontrarse en el Pont des Arts y por qué el encuentro casual es inexorable?

¿La "casualidad" lleva un destino oculto? ¿Existe la casualidad, o todo está escrito en su profética memoria, que cifra las lunas que serán, y las que han sido?[121]

Es que la casualidad no existe en el corazón de Oliveira. Ni en su conciencia.

Si no están las turas, si no está la ciencia, siempre estará Madame Leonie, la adivina, leyendo la palma de la mano, avisando con certeza lo que vendrá. Oliveira necesita la certeza para sobrevivir.

Los esclavos del intelecto buscamos una causa y un destino que sean nuestros dueños. En el fondo aborrecemos la libertad.

¿Cuál es el sino del Oliveira? ¿Cuál el de la Maga?

Es posible que los destinos nazcan de una "ventana Braque", una ventana a la locura de la razón absoluta, al cubismo, un genial desatino, que reduce la naturaleza a la geometría, a la supuesta estructura de la conciencia, abandonando el último precepto del Renacimiento.[122]

121 Jorge Luis Borges, "Everness", en *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

122 El Renacimiento descubre que la naturaleza está "scritta in lingua matemática" y la representa respetando su estructura oculta hasta entonces. En cada cuadro hay relaciones que determinan la perspectiva, el tamaño relativo de las figuras, la apariencia del mundo.

La "ventana Braque" es la abolición de la naturaleza, la creencia de que lo único que conocemos es nuestra conciencia, nuestra conciencia que reduce las partes comunes a figuras y cuerpos geométricos, el escepticismo sobre lo que acontece afuera, en el mundo, en la naturaleza, la indiferencia simulada frente al Misterio, la conversión de la metafísica en ontología y de la ontología en lenguaje, la pérdida de la poesía y la consecuencia final, Dadá, la muerte del arte.

¿Es casual la elección del cubo en el cubismo? Porque para los griegos el cubo es el cuerpo geométrico platónico que representa la estabilidad de la Tierra, la paz abstracta del intelecto, la negación del espíritu, la abolición vanidosa del Misterio y el triunfo definitivo de la diosa Razón. El hexaedro es el cosmos pretensiosamente triunfante sobre el misterioso caos.

¿Qué demonio nos dominaba cuando sujetamos la imagen al dominio puro de la razón, al cubo, a la Tierra, a la eliminación del mundo y del espíritu?

¿Es posible el reino de la Razón? ¿El reino de Adán?

La geometría para el Renacimiento reposa oculta en la naturaleza, que existe, y su empleo es lo que permite representarla como es. Pero más tarde, después de Kant, nacen las dudas: solo tenemos certeza de nuestra conciencia, todo lo demás es dudoso, la existencia misma del mundo exterior es dudosa. Entonces lo único que cabe representar es lo geométrico, aquello que sin dudas reposa en la conciencia, aquello que es la única verdad, la única realidad, la "razón pura".

¿Es posible emprender la vanidosa aventura de abolir la infinitud de las formas y representar el universo encerrado en una cárcel geométrica?

Creer ciegamente en la representación afirmando que el mundo es una ilusión, y que solo existe nuestra conciencia: ya lo hicimos en la Caída y en esa otra Caída que llamamos Babel. Y lo seguiremos haciendo. ¿Es el Destino?

¿Es que "Dios" ya nos condenó?

¿Y la "ventana Ghirlandaio"? Son los albores del Renacimiento. Arranca Occidente. La vida ya no será igual.

La fe ya no reposará en el dogma. Referirá al impenetrable Misterio de Giordano Bruno. Y a su martirio, el martirio de la modernidad.

Volvemos atrás en el tiempo, volvemos a aquel momento en que una muralla de dogmas fue demolida por la representación de la naturaleza, que abarca, como un escenario, a lo sagrado. Lo sagrado flotando como una narración contingente, intercambiable, humana, en la naturaleza soberana.

Recuerdos del nacimiento, cuando una ventana se abre a la conciencia en cuanto ciencia; al conocimiento, en el misterio de su perspectiva infinita, presente en todas las obras de Ghirlandaio, y en los demás maestros que de él aprendieron, maestro de maestros que anuncia la abolición del dogma y el inicio de la era de la libertad y de ilusión de la ciencia, de una naturaleza "scritta in lingua matematica" (sin este lenguaje, nos encerraríamos en un "oscuro labirinto", dijo Galileo).

Y por último, la "ventana Max Ernst". Después de Dadá, después de celebrar la muerte del arte, nace una ventana a ese Misterio que flota y desaloja a la diosa Razón.

La Razón ha terminado. La verdad está atrás, signada por leyes misteriosas que no conocemos, por Goya y sus caprichos desesperados, por Turner y la luz que enceguece y destruye la forma.

Ya no existe la verdad, hay un destino misterioso que vive en los sueños, lejos de la conciencia y de la ciencia, lejos del mundo, en las pesadillas, en el orgasmo, en el desmayo, en toda la vida que fluye pero no predica, incesante como el río de Heráclito, como el devenir de Hegel.

La Maga mira por la ventana Max Ernst. Es la Maga quien, lejos de la razón, se abandona a un destino en el cual no cree. Es libre.

Oliveira quiere escapar de la muralla de la conciencia. ¿Podrá?

¿Puede dejar de ser Caín y ser Abel?

¿Puede dejar de "fundar ciudades" y dedicar su vida al Misterio?

¿Es la Maga quien puede engendrar esa hechicería?

Capítulo 2

El amor a la Maga es el amor a un cuerpo. A un orgasmo. ¿Solamente?

A la plenitud de un orgasmo que nos libera del mundo, que nos libera del orden, que nos introduce en el secreto ámbito del Espíritu.

Allí no hay límites, por eso el terror. No hay ni dogma ni ciencia: se terminó el límite, no hay perímetro que nos consuele, estamos en el caos.

En el caos, solo se puede creer en "el Espíritu de Dios que flota sobre las aguas".

¿Y Rocamadour? El enigma de un nombre. Es el pueblo del Misterio de la fe, un sitio perdido en el centro de Francia, el arranque de los peregrinos de Santiago. Allí apareció la Virgen Negra, y del ruedo de su vestido nació Rocamadour, un pueblo enclavado en su ladera, en su falda, como una emanación. Inestable, casi resbalando, siempre al borde, magnético. Él atrae a los peregrinos que van a Santiago, los recibe, los limpia, los ilumina.

Los prepara y los despide hacia Santiago de Compostela, el lugar al que llegó el santo, el "campo de estrellas".

La Virgen Negra mira de frente, no nos deja alternativa: hay que pasar por ella, a través de ella, en Czestochowa y en Rocamadour. Es siempre la misma. Es el misterio del espíritu libre, que no acepta el "centro" de Oliveira, porque en su dominio no hay medida ni números, solo hay cero e infinito y entre estos no es concebible el "centro". (Porque el "centro" de Oliveira –y el nuestro– es solamente una entelequia, un desvarío o, mejor, un consuelo de la razón impotente.)

La Virgen Negra es la Maga misma, y Rocamadour su emanación, su misterioso hijo, que alberga a los peregrinos. Y también a Oliveira que, atormentado y distante, busca refugio.

Oliveira, como todos nosotros, víctima del caos y del consuelo geométrico, ama y teme a la Maga, a la Virgen Negra del orgasmo y de la libertad; teme su atracción, teme alejarse del "centro". Y, a la vez, lo desea apasionadamente. ¿Tememos lo que deseamos? ¿El deseo engendra el temor?

Tememos el goce del Cielo porque, en realidad, no sabemos si no es el hechizo del Infierno.

Capítulo 116

¿Es el arte un camino para llegar hasta el Misterio?

¿Hay en el arte algo más que representación? Porque, si no hubiese nada más, seguiríamos en el encierro de la Razón, en el reino de la tautología y de la probabilidad, en la condena de Kant, tan lejos de la verdad.

¿Podemos perforar el muro de la representación y con ella llegar hasta el conjuro, como en Altamira? ¿Se puede prostituir la representación hasta conjurar, hasta crear?

¿Podemos crear hablando, como el Señor? "Abracadabra" (*aberah ke dabar*), "Yo creo como hablo". ¿Es posible elevar el concepto y la imagen hasta conjurar y crear?

¿Dejar de creer que "una narración es una obra de arte" y que el arte solamente es una "máscara que obtenemos aplicando yeso a la cara"?

¿A la cara de un muerto?

Sin duda. Porque todo lo que tenemos es un instante inmóvil de la realidad, un instante muerto de la naturaleza que, inasible, pasa vertiginosamente, furiosamente, sin dejar huella ni estela, sin dejar nada, salvo la representación en nuestra conciencia, una falsedad bautizada con un nombre, un instante inexacto de un flujo que se fue.

¿Es el arte la máscara de un fantasma, una luz, un destello de algo que ya fue, tan efímero como nosotros?

Máscara (*prosopon*), persona: el límite artificioso del yo infinito. Los antiguos creían que con la máscara, con la persona, se podía aterrorizar a los demonios, conjurarlos, detenerlos como en Altamira y dominarlos, como se nos indicó en el Génesis.

La máscara, persona (*prosopon*) es el límite del vértigo insondable del alma, su reducción a lo asible, a lo medible y controlable. Es el equivalente del cosmos y de la geometría, que limitan el caos insondable de la naturaleza.

La persona, la máscara, es un ordenador de nuestra naturaleza interior, tan vertiginosa e imprevisible como la naturaleza exterior; es la representación, la imagen que nos moldea y nos encierra, el concepto que por un instante parece detener nuestro caos interior.

Es la geometría que nos consuela con su falsedad, que intenta apaciguar nuestro terror frente al propio vértigo interior.

Podemos ser "otro" con una máscara y habitar una escena, un teatro limitado por un falso perímetro y por una duración, adonde Alguien sabe todo lo que está por acontecer. (En este teatro, el autor es Dios.)

Podemos suponer que el universo tiene un perímetro y una duración y así consolarnos frente a lo desmesurado, frente a la abertura profunda donde no se oye la voz de Dios.

¿Pero la persona, la máscara, qué oculta?, ¿qué hay atrás de ella? ¿Es la persona-máscara el perímetro, el límite de nuestro ser infinito, que nos aterroriza?

¿Es la persona-máscara un escondite? ¿De quién? ¿Hay alguien más además de la persona-máscara?

¿Podemos escondernos atrás del arte-máscara?

¿Y los demonios del alma? Son otros distintos que los de la naturaleza, ¿o son los mismos? ¿Se pueden ahuyentar con la máscara, con la persona, como se ahuyentan los demonios de la naturaleza?

¿El arte es siempre una máscara, una persona; es el conjuro de los demonios que nos atormentan?

Podemos ser "otro", detener el miedo con el conjuro, como nos enseñó Yahvé, podemos dejar de temer, abandonar la geometría, el concepto, la representación, acercarnos con la metáfora al lenguaje angélico, que nada significa, vivir peregrinando hacia el alma.

¿Podemos?

Capítulo 84

Más allá del perímetro, remaba lentamente. El naufragio duró una eternidad. El buque se hundió con una explosión amarilla y roja que resonará para siempre en mis oídos.

Fue un submarino que nos abatió. Fue en la noche. Se oían gritos por todas partes, gritos de dolor, gritos dando órdenes, gritos cuando me subí a la embarcación de emergencia, y gritos cuando la solté de sus grillos y bajé al mar. Solo.

No esperé a nadie pese a los gritos. Y pese a los disparos, que me hizo el segundo de a bordo, como inútil venganza.

Quebré la ley.

Remé y me alejé de los gritos, de los disparos, de la muerte. Remé hasta el amanecer. Dormí. Desperté.

El sol brilla en las aguas del mar, el mar eterno, como un desierto de agua.

Siento que me salgo de mí, que atravieso una fosa, que me atrevo al Infierno como Remo en aquella fundación legendaria.

Pero no está mi hermano para matarme.

¿Hay castigo para los que atraviesan el límite? ¿Existe el dios Término que acabó con Remo?[123]

Tengo la certeza de estar afuera del perímetro que siempre me defendió. ¿De qué?

Acá todo es desmesurado, no hay medidas, ni objetos, se han confundido el mar y el cielo, la luz y la noche.

Estamos de nuevo antes de la Creación. Estoy flotando. ¿En el mar?

Seguramente estoy en un estado de inconciencia, de delirio provocado por la soledad y el mar.

Pero yo sé que no es delirio.

Siento que pasé la muralla, que atravesé la fosa del miedo, que estoy del otro lado, fuera de la ciudad, antes del lenguaje, antes de Babel, antes de la Ley.

Ya no hay números enteros, solo hay fracciones infinitas, números irracionales, *álogos*, como los llamaban los pitagóricos, llenos de angustia y temor.

Tampoco hay conceptos, porque no hay objetos, ni sujetos.

123 Remo, símbolo del Misterio, salta el círculo arado por Rómulo, la futura muralla de Roma, que encierra el orden de la *civitas*, que nos aísla de la naturaleza salvaje y caótica, la muralla que se llama *Mundus*, adentro de la cual existe el derecho y el orden. Lo contrario de *mundus* es *inmundus*, el misterio, lo que no se entiende Remo es un creyente en el Misterio que, saltando el círculo arado, se burla de los consuelos del alma, y que proclama que el supuesto orden, el *Mundus*, es mero artificio, una creencia para sobrevivir a la angustia. Y muere atravesado por la espada de Rómulo, guiada por el rayo de Término, el dios de los límites.

No hay imagen en la vaguedad del mar celeste, que el Sol funde con el cielo.

En este ¿lugar? no se puede conocer, no se puede denominar, no se puede medir ni numerar, no se puede representar, porque no hay límites, no hay cosmos, no hay formas, ni principio ni fin.

Es la eternidad. Es el infinito. La muerte, después de la muerte.

No se puede existir. Solamente se puede ser.

Me enceguece una luz blanca como la venganza.

Oigo claramente el disparo de fusil.

La ley se cumple. Soy libre. Muero.

Capítulo 4

Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a esas "terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente". Ella podía asomarse y ver aquello que ellos buscaban sin ver. Porque la Maga cifraba su visión en el corazón o en el espíritu, fuera de la muralla de los lenguajes.

La Maga no conocía; sabía.

¿Desde cuándo? Desde antes.

Capítulo 71. Morelliana

¿Hay un Edén?

¿Hay un "lugar" (no tenemos otra designación) en el cual seamos inocentes, un lugar anterior a la Caída, en el que reine el lenguaje angélico y no haya representación ni mentira?

Adonde no hay muerte porque no hay nacimiento, ni tampoco fin, porque no hay principio.

Adonde no hay dimensión, porque no hay espacio; ni duración, porque no hay tiempo.

Y no hay angustia, porque no hay muerte.

Adonde somos, sin existir.

Allí seríamos felices.

Pero ¿podemos ser felices, podemos tener de nuevo un Edén?

¿Podríamos esta vez evitar la Caída?

¿O comeríamos nuevamente del Árbol Maldito?

El Edén flota en nuestra conciencia, siempre está, más aún cuando lo negamos con vehemencia. Es inevitable.

Igual que el Misterio.

Igual que el Destino.

Es necesario creer para tolerar el dolor de existir.

Capítulo 5

A veces, en sueños, me enamoro. Aparece en la luz, siempre en la luz. Y siento las palabras que llegan hasta el alma y todo es gozo y vida y encuentro.

Deseo poseer esa alma y ese cuerpo, y ser poseído.

Ensayar las pequeñas estrategias con temor al error, encontrarnos en aquello que fue supuesto por cada uno, y, con sorpresa y felicidad, descubrir la coincidencia. Descubrirlo y reír de cualquier tontería.

La miro y crece mi ensoñación.

¿Sucederá otra vez, alguna vez?

La vi mientras yo presentaba un libro.

Un rostro serio con anteojos que evocaba los ojos cerrados después del amor.

La miraba mientras los presentadores hablaban bien del libro.

Las presentaciones de libros son ritos de la cultura, son como una misa en la cual todos saben su rol y el resultado final. No hay sorpresas.

Intentaba desviar mi mirada, pero volvía magnéticamente allí y sentía que también me estaba mirando, aunque sin fundamento, porque no me miraba.

La percepción depende de la ilusión.

Finalmente sonrió y me miró francamente y nuevamente me hizo una seña de no con el dedo. Sonreí y asentí.

Hablé del libro y de mis motivos, como suele hacerse, sin sorprender a nadie, mirando a mi nueva interlocutora, única persona que me interesaba entre todos los asistentes.

Después de despedirme de todos quedé solo en el salón con ella. Me había esperado mirándome de vez en cuando y sonriendo, siempre haciendo la seña de no.

Me acerqué y cuando le daba un beso en la mejilla me besó en la boca, con toda la lengua en mi boca, y mientras me besaba respiró muy fuerte y sentí su pierna buscándome.

No habíamos cruzado palabra.

Le pregunté tontamente por qué me hacía señas de no. Me miró como a un tonto y la amé más todavía.

Fuimos caminando al Hôtel des Anglais, el primero que encontramos, a dos cuadras.

Entramos a nuestro cuarto e hicimos el amor. Primero tanteándonos, explorando.

Después ella comenzó a hacerme el amor con su cuerpo encantado. Duró tanto...

Y cuando terminamos se paró para mirarse al espejo y peinarse y yo supuse que era para mostrarme su cuerpo.

Y la amé más.

Quizá porque nunca tuvo nombre, nunca la poseí. Escapó y se fue al cielo, como los poemas.

TERCERA PARTE

Asedios y variaciones

PEREGRINACIONES Y VIAJES MÁGICOS: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LOS CAMINOS[124]

Desde la persona hasta la identidad

La palabra "peregrino" es de origen latino. Los peregrinos eran quienes iban por los *ager*, por los campos, y *per agrari* eran los viajeros, los extranjeros libres a quienes no protegía el derecho de los *cives* romanos, los ciudadanos. Por ello vivían en peligro, sin guarida.

Los peregrinos estaban fuera de los límites, que tienen sentido jurídico pero también ontológico:[125] los *pérata* de los

124 Publicado en *Letra Urbana*, enero de 2019, y en la *Revista* Ñ, 9 de marzo de 2019.

125 El límite (*péras*, *pérata*) es una búsqueda esencial del pensamiento griego: en la aritmética, midiendo la extensión; en la geometría, midiendo la Tierra; en la lógica, poniendo límite a la razón, y en la metafísica, buscando el *arché*, el principio, que Aristóteles encontró en el primer motor inmóvil. Las murallas de las ciudades representaban el reino del derecho. El derecho también tiene un sentido sagrado, porque es el límite de la conducta colectiva. Afuera de las murallas reina lo imprevisible, el desorden, el terror primordial, lo desmesurado, el caos. Pero los griegos sabían que su cosmos, su orden, era una efímera creación humana para soportar la vida.

griegos ponían fin al terror a lo desmesurado. Un momentáneo consuelo.

En los mitos de los peregrinos, todos muy anteriores a la escritura, hay muchos viajeros que representan el desafío del hombre en su viaje hacia el espíritu. Aquí hablamos de "espíritu" en referencia a nuestra identidad –que es inexplicable porque trasciende el intelecto–, no a una entidad abstracta, externa y omnipotente

En cuanto a "identidad", se trata de una idea vacía que proviene del griego *idios*, que significa propio, de uno mismo (*ontos*), ser, y el latín dio *idem* y *entitas*. Es el ente, el ser de uno mismo; algo tan tautológico como evidente.

El principio de identidad dice que "toda entidad es idéntica a sí misma" o, mejor, que la identidad es la "relación que toda entidad mantiene solo consigo misma". "Yo soy el que Soy", le dice Yahvé Dios a Moisés desde la zarza ardiente: no existe, no tiene principio ni fin, no está en el espacio, ni en el tiempo; es eterno, solamente es.

Así es el Ser de Parménides, esa es la identidad, que –sin evidencia alguna– sentimos que tenemos y que trasciende nuestra vida.

Pero la búsqueda de la identidad es un camino que comienza desde la existencia. Desde antes, desde la "persona", término que deriva del griego *prosopon*, algo que está "delante de la cara". La máscara se coloca para representarse y distinguirse frente al mundo y a los demás, para conjurar las potencias naturales. En el teatro se usa para delimitar a alguien distinto del actor. La persona, la máscara, es el primer límite a la conciencia ilimitada. ¿Somos ese, el de la máscara? ¿O somos otro? Desde ahí

partimos, a sabiendas de que nuestro flujo de conciencia es indefinido, ilimitado, inasible.

Partimos desde la persona que existe y queremos llegar a la identidad, que es. Ese es nuestro sino. ¿Cómo construimos una identidad con instantes diferentes e ilimitados que fluyen sin conexión en nuestra conciencia? ¿Cómo unimos los instantes? ¿Quién los une? ¿Cómo? ¿El cuerpo? ¿El intelecto?

Nuestras peregrinaciones, las peregrinaciones míticas y las reales, intentarán llegar desde la persona hasta la identidad, desde existir hasta ser, desde el mar y el temor hasta el cielo y la certeza.

¿Llegarán los viajeros a destino? ¿Resolverán el misterio de autoconciencia, la identidad? No lo sabremos.

Un hombre en el mar

Para los griegos, el viaje tenía también un sentido tan abstracto que puede considerarse místico. El viaje místico al espíritu, como el de Perseo o el de Hércules, es la única salvación del caos, la única salida del laberinto de la razón. Son los únicos héroes que llegarán al Olimpo, la morada de los dioses.

Odiseo es otro viajero místico. Viaja por el mar, símbolo de nuestra naturaleza animal e inconsciente y del deseo sin límites. El dios del mar es Poseidón, que tantas veces invade la razón y la somete como instrumento a su servicio.

Odiseo simboliza el poder y la flaqueza de la razón, la *metis*, la tierra, que pone límites al mar. Tan solo con ella intentará llegar al espíritu, el cielo de Ítaca. Y en esta sublime tarea será ayudado por Palas Atenea, diosa del intelecto y la razón. Es la historia apasionante de la razón en lucha con el deseo, con batallas

perdidas y ganadas, procurando apuntar hacia arriba, hacia el cielo, hacia el espíritu.

En la isla Ogigia, Calipso (la que oculta) ama a Odiseo, y desesperadamente lo retiene siete años. Él debe partir, continuar su viaje, pero ella le ofrece convertirlo en dios, en inmortal, para que se quede. Odiseo, sin embargo, persiste en su naturaleza mortal, con la determinación de llegar al espíritu siendo nada más que hombre.

Así, Odiseo, quien lucha por su identidad, parte. Atenea, la inteligencia, le pedirá a Zeus, el espíritu, que envíe un mensaje a Calipso. El mensaje lo llevará Hermes. Por ello, es un "mensaje hermético", solo descifrable con el espíritu.

Y en su navegación encontrará la isla de los lotófagos, que afrontan la angustia de ser con la planta del olvido, que suprimen el sufrimiento, eliminando a la memoria a Mnemosine, madre de las Musas, única posibilidad de mensaje de nuestra conciencia, única posibilidad de ser hombres, con el recuerdo.

Odiseo llegará a Trinacria, Sicilia, donde enfrentará al cíclope Polifemo y le dará muerte con el famoso ardid. Pero Polifemo es hijo de Poseidón, dios del deseo incontenible del mar, y desde entonces acechará a Odiseo con odio singular. Poseidón lo castigará: el viaje a la identidad –y el sufrimiento– serán más largos, más confusos, más dolorosos. No podemos extinguir al deseo, porque es la fuerza ciega que nos mantiene vivos.

En la isla Eea, Odiseo encontrará a Circe, la que provoca y castiga al deseo sexual desenfrenado, convirtiendo a los hombres en cerdos. Pero allí recibirá un nuevo mensaje traído por Hermes, otro mensaje hermético de su protectora, la inteligencia, Atenea.

Odiseo volverá a eludir la pérdida de su condición de hombre.

Y, como Heracles y Orfeo, descenderá a los infiernos, al Hades de los griegos, donde encontrará al sabio Tiresias, el consejero de los dioses, que le vaticinará sus próximas aventuras, fruto de la lucha entre deseo y razón, entre *boulè* y *logos*, la lucha de la cual nacerá como un cisne su conciencia de identidad, la paz del espíritu.

Y todo puede hacerlo gracias al intelecto, la *metis*, simbolizada por la tierra, que es el límite del deseo. El intelecto, la tierra, es el instrumento con el 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.

Pero el intelecto no es tan virtuoso. Porque es capaz de traicionar al hombre poniéndose al servicio del deseo. Entonces se desnaturaliza, se convierte en intelecto utilitario y ya no se dirige al cielo sino que mira hacia abajo y, dominado por el fragor del mar, se dispone a satisfacer los deseos del inconsciente animal.

Así, el deseo, montado en el intelecto como instrumento, gobierna nuestra acción y nuestro pensamiento, y ya no somos más hombres: hemos perdido nuestro ser.

Porque la razón es pura transición, no tiene dirección propia y enfrenta algo misterioso: la voluntad (*boulè*), que, siempre rebelde, a veces no se somete a la razón. Ese es nuestro trance vital, la transición que en definitiva somos, la lucha agónica entre logos y *boulé* para llegar a *pneuma*, aire, espíritu. Por eso el intelecto, la razón, es nuestra "diferencia específica".

Odiseo llegará a su cielo, que está en Ítaca, donde reside su espíritu amenazado. Para eso ha viajado por el mar durante diez años, por su propio inconsciente animal, poblado de sirenas feroces, que encantan a los hombres con el deseo y los destruyen.

Él demostrará que la razón puede ser el alma de los peregrinos, el soplo sagrado que les permite viajar desde la mera persona hasta la identidad.

El pueblo en el desierto

Ahora el viaje es el de un pueblo, el pueblo elegido de Yahvé Dios, los hebreos, cuyo nombre originario, *habiru*, significa "los que no tienen hogar ni tierra, los que viajan sin destino". Los hebreos también parten hacia una Ítaca que representa su identidad como pueblo, el espíritu, la tierra que les prometió Yahvé.

El héroe será Moisés, que conducirá el viaje espiritual en el que los hebreos de tenue identidad se convertirán en el pueblo de Israel. Moisés es un héroe por cuya boca habla el Señor.

A diferencia de Odiseo, que viaja sin certezas, Moisés no tiene dudas; para él, el espíritu desea la salvación del pueblo de Israel, el hallazgo de su identidad. El punto de partida es la esclavitud en Egipto, el estado humano más próximo al animal. El viaje parte, entonces, de la negación misma de la condición humana.

Se inicia cuando cesa la esclavitud, después de que la última y tremenda plaga que Moisés le anuncia al faraón extermina a todos los primogénitos de Egipto. Se salvarán los hebreos, en cuyas puertas los ángeles exterminadores verán la sangre de un cordero: quizás el segundo "cordero de Dios que quita los pecados del mundo". Y así como para los griegos el mar es la desmesura, la carencia de límites, el *álogos*, tan temido, para los hebreos el desierto simboliza la falta de personalidad, la inexistencia de la noción de identidad, la ausencia de nombre, el incontenible deseo adánico, la potencia que domina la conciencia.

Los hebreos atravesaron el Mar Rojo y se adentraron en el desierto. Pero aun así la razón sucumbe al miedo, que es la contracara del deseo. Y entonces, en Mara, en el desierto de Shur, se resienten y se oponen a Moisés, pese a haber visto la obra de Yahvé en el Mar Rojo.

Porque, cuando el miedo domina la razón, prefieren la seguridad de la esclavitud a la azarosa lucha por la libertad.

Pero la piedad del Señor no tiene fin y, llegados al monte Sinaí, les asegura a los hebreos que no padecerán hambre. Y "cae el maná del cielo". También en el monte Horeb el cayado de Moisés saca agua de la roca. Tampoco morirán de sed. Allí mismo vencen a los amalequitas. Es decir, tampoco deben temer a los demás pueblos, porque los defiende Yahvé. Pero aun así temen y el temor domina a la razón, que se inclina hacia el desierto del pavor.

Cuando Moisés sube al monte Sinaí y abandona a su pueblo durante "cuarenta días y cuarenta noches", su hermano Aarón fundirá el becerro de oro.[126]

126 El becerro tiene muchos significados en los pueblos de Oriente Medio, siempre vinculados con la fertilidad y con el desenfreno sexual implicado en sus ritos. En Egipto estaba el buey Apis y en Creta, el Toro Blanco. Este último es el que enamora a la reina Pasífae, quien, en un acto de bestialismo, concibe del Toro Blanco al minotauro Asterión. De este modo, para los hebreos del Éxodo, el becerro puede simbolizar la nostalgia por la seguridad de la esclavitud, o también la entrega del pueblo hebreo al desenfreno sexual. También Baal, el dios cananeo de la fertilidad y la sexualidad era representado como un toro. Baal aparecerá una y otra vez perturbando la fe de los israelitas a lo largo de la Tanaj.

Y así, llegados a la frontera de la Tierra Prometida, los hebreos son dominados una vez más por el miedo a la libertad, por el pavor de ser, desconfían de Yahvé y de su profeta Moisés. Y se niegan a entrar en el nuevo Edén.

Yahvé entonces condenará a la generación de Moisés, signada por la anomia y por el temor de ser. No entrarán en la Tierra Prometida. Deberán vagar por el desierto durante cuarenta años, hasta que muera el último de la generación maldita, Moisés incluido.

Además, les serán dados los mandamientos, la primera ley de los hebreos, el primer límite al terror de la inmensidad, al pavor del desierto. Y de los límites, de la Ley, nacerá la libertad, porque sin límites no hay libertad.

El fin del mundo

El camino de Santiago es el camino de una creencia, de una religión. No se trata de una persona, ni de un pueblo, sino que abarca en su traza culturas diversas, distintos idiomas, múltiples pueblos, todos unidos exclusivamente por una fe.

Rocamadour es el pueblo del misterio de la fe, un lugar perdido en el centro de Francia, y era el comienzo del camino de los peregrinos de Santiago en el Medioevo. Allí apareció la Virgen Negra, y del ruedo de su vestido nació un pueblo enclavado en su ladera, en su falda, como una emanación. Inestable, casi resbalando, Rocamadour[127] está siempre al borde, magnético.

127 Rocamadour habría sido fundado por San Amador de Auxerre, un seguidor de Cristo. Es también curiosamente el nombre del bebé de la

Recibe a los peregrinos, los limpia, los ilumina, los prepara y los despide hacia Santiago de Compostela.

La Virgen Negra, en Czestochowa y en Rocamadour, es siempre la misma. Es el misterio del espíritu libre. Mira de frente, y no nos deja alternativa: hay que pasar por ella, a través de ella. Y, al final, el fin del mundo: *finis terrae*. Allí estuvieron celtas, galos y romanos, antes que Santiago Zebedeo, el apóstol de Cristo que llegó predicando a los gentiles. Es el sitio del Misterio: allí termina el planeta y termina el espacio, empieza el abismo, un símbolo de la muerte con que termina la vida y se extingue el tiempo. Más allá, nadie sabe.

El destino de la peregrinación a Santiago es, entonces, el sitio donde comienza el misterio, el lugar donde empieza el precipicio en el que se termina el conocimiento, donde muere la razón. Solamente queda el espíritu.

Los peregrinos, como todos nosotros, víctimas del caos y del consuelo geométrico, aman y temen a los campos de estrellas, temen su atracción a la periferia, temen alejarse del "centro". Y lo desean apasionadamente.

¿Tememos lo que deseamos? ¿El deseo engendra el temor? Tememos el goce del cielo, porque, en realidad, no sabemos si no es el hechizo del infierno.

Maga en *Rayuela*, toda una insinuación de Julio Cortázar, que unida a muchas otras señales, como la propia rayuela, un juego que comienza en la tierra y termina en el cielo, le dan al libro un sentido diferente del que se le atribuye normalmente.

La Meca, la alquibla: la peregrinación por las estrellas

La peregrinación a La Meca es también un camino santo por el que se puede llegar al espíritu, a la identidad de una fe. Esta peregrinación, así como en la orientación de las mezquitas, está determinada por la dirección hacia La Meca, la ciudad sagrada adonde están la Kaaba y la Piedra Negra (Hayar ul Aswad), que el arcángel Gabriel (Yibril) le entregó a Abraham (Ibrahim), un aerolito blanco que los pecados de los hombres volvieron negro.

Pero, igual que Santiago de Compostela, La Meca era sagrada antes del islam, y todas las tribus árabes peregrinaban allí desde el inicio de los tiempos. Porque, según nos dice la tradición, la Piedra Negra fue puesta allí por Adán y proviene del Edén. Pero después los seres humanos olvidaron al Señor y crearon múltiples dioses e ídolos. Nacido el islam, restableció el culto a un solo Dios. El islam reposaba en cinco rocas: el ayuno de Ramadán, las cinco oraciones diarias (*Allah Akbar*), la profesión de fe, la limosna y la peregrinación a La Meca.

La dirección hacia La Meca, la alquibla, es entonces un rumbo imprescindible, sagrado; un rumbo del espíritu que debe ser hallado desde el poniente, Magreb, y desde el levante, Máshrek.

Este mandato religioso es una provocación al despertar de la ciencia. Se inicia un febril movimiento traductor de la sabiduría griega. En el siglo VIII, el siglo de Al-Mamún, fundador de la Casa de la Sabiduría, se había constatado que las dos tradiciones astronómicas eran contradictorias: la indo-irania y la griega ptolemaica. Se decidió que la única posibilidad de resolver los enigmas era mediante la observación.

Nacía así en Persia el Observatorio de Maraghe, que llevaría adelante una escuela de la que mucho más tarde se nutrirían Nicolás Copérnico, Tycho Brahe, Galileo Galilei, Johannes Kepler e Isaac Newton. En ese andar encontrarán la trigonometría esférica y el álgebra, se cumplirá la hazaña de determinar el tamaño real del Mediterráneo, y tantos tropiezos y tantos hallazgos más.

Ahora nos encontramos frente a otro camino, la *miqat*, la astronomía; un camino que, emprendido para establecer la sagrada alquibla, conduce al destino orbital de las estrellas.

Según Ibn Arabi,[128] el camino debía ser "el azufre rojo y el elixir, la piedra filosofal con la que el peregrino convertía su corazón en oro". Escribió:

> Salí del país de Al-Ándalus en dirección hacia La Meca. Hice del islam mi cabalgadura, del combate mi reposo y de la confianza en Alá mi provisión [...] Lo único importante es el camino, el método, la *tariqa*, porque la esencia solo pueden poseerla algunos elegidos por Alá, y siempre que recorran el camino.

La ciencia obrará como camino hacia el espíritu, lleno de errores, de vacilaciones y de hallazgos, de sirenas feroces, de becerros de oro y de vírgenes negras como en Rocamadour. La ciencia, hija de la *metis* de los griegos, se inclina hacia arriba,

128 Ibn Arabi (1165-1240), místico sufí y gnóstico andalusí. Fue un peregrino incansable que salió de su Murcia natal y recorrió todo el Magreb, El Cairo, Jerusalén y La Meca, donde vivió varios años. Escribió más de doscientas obras. Terminó sus días en Damasco.

hacia el cielo, dejando abajo los mares que surcó la nave de Odiseo. ¿Habrá dos caminos sagrados, el de la *miqab* y la ciencia, y el de los caminantes peregrinos?

¿Es el mismo camino expresado con otro lenguaje? ¿Otros peregrinos, pero el mismo viaje?

Quizá.

El arte y la memoria[129]

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 memoria 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

129 Conferencia pronunciada en la Fundación Borges el 26 de agosto de 2019.

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 solo 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 y 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 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 incomprobable. Aproximarnos a la sede misteriosa del espíritu, al "soplo", al "pneuma"[130] es un desafío agónico, es tan inútil como indescifrable; 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.[131]

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.

130 Espíritu deriva del latín spirare, soplo. También el griego Pneuma, respiración, y Psyché, soplo de la vida. En hebreo, ruach, viento, viento sagrado.

131 Podemos también vivir con una ilusión tranquilizadora, como el positivismo comtiano, que sostiene en su magnífica y soberbia vanidad, que solo existe aquello que podemos demostrar con nuestra ciencia, o como en la Odisea, comiendo el Loto de los Lotófagos homéricos, que eliminaban la angustia de no saber olvidando la vida. ¿Podemos?

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 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.[132]

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": solo puede desear.

Solamente la tierra, el intelecto, contiene al mar, solamente la razón puede frenar al deseo.

Seguimos llamando "continentes" a las porciones de tierra que "contienen" al 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.

132 "Antes que el sueño (o el terror) tejiera/ mitologías y cosmogonías,/ antes que el tiempo se acuñara en días,/ el mar, el siempre mar, ya estaba y era." Borges, "El mar".

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, "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

Un hombre en el mar. [133]

133 En el Evangelio según San Marcos, Borges a través del protagonista Baltasar Espinosa, nos recuerda "que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota".

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.[134]

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

Tan solo con la razón intentará llegar al espíritu, simbolizado por la Patria Ítaca.[135]

134 Odiseo es un hombre de la razón, de la astucia, del intelecto. Con su poderosa inteligencia, inventa el célebre caballo que engaña a los troyanos y gana en días una guerra que había durado diez años.

135 Sin embargo, Konstantin Kavafis piensa que Ítaca es un destino vacío y que lo valioso es el camino. Bien puede ser que el espíritu esté vacío y que sea solamente una meta para un tránsito. "Cuando te encuentres de camino a Ítaca,/ desea que sea largo el camino,/ lleno de aventuras, lleno de conocimientos./ A los Lestrigones y a los Cíclopes,/ al enojado Poseidón no temas,/ emoción tu espíritu y tu cuerpo tienta./ A los Lestrigones y a los Cíclopes,/ al fiero Poseidón no encontrarás,/ si no los llevas dentro de tu alma,/ si tu

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

---

alma no los coloca ante ti./ Desea que sea largo el camino./ Que sean muchas las mañanas estivales/ en que con qué alegría, con qué gozo/ arribes a puertos nunca antes vistos,/ deténte en los emporios fenicios,/ y adquiere mercancías preciosas,/ nácares y corales, ámbar y ébano,/ y perfumes sensuales de todo tipo,/ cuántos más perfumes sensuales puedas,/ ve a ciudades de Egipto, a muchas,/ aprende y aprende de los instruidos./ Ten siempre en tu mente a Ítaca./ La llegada allí es tu destino./ Pero no apresures tu viaje en absoluto./ Mejor que dure muchos años,/ y ya anciano recales en la isla,/ rico con cuanto ganaste en el camino,/ sin esperar que te dé riquezas Ítaca./Ítaca te dio el bello viaje./ Sin ella no habrías emprendido el camino./ Pero no tiene más que darte./ Y si pobre la encuentras, Ítaca no te engañó./ Así sabio como te hiciste, con tanta experiencia,/ comprenderás ya qué significan las Ítacas." Konstantin Kavafis, Ítaca.

nombre significa "la que oculta"), que se enamora de Odiseo desesperadamente y le retiene siete años. Odiseo debe partir, continuar su viaje. Calipso le ofrece convertirlo en dios, en inmortal, para que se quede con ella, (para que descubra "lo oculto").

Nuestra primera tentación para abordar el misterio es la de convertirnos en un dios, como quiso Adán en su soberbia suicida.

Pero a Odiseo resiste la soberbia y persiste en su naturaleza mortal, con la determinación de llegar al espíritu, siendo nada más que hombre.[136]

Odiseo que busca su espíritu, su cielo en su identidad humana, no quiere cambiarla por la de un dios, parte.

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 eliminando la memoria, con un sueño que la destruye.

Eliminando a Mnemosyne, madre de las Musas, única posibilidad de mensaje de nuestra conciencia, única posibilidad de ser hombres con el recuerdo.

Es cierto que en el olvido se extingue el sufrimiento de ser.

Pero también se extingue el Ser.

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

136 Atenea, la inteligencia, le pedirá a Zeus, el espíritu que envíe un mensaje a Calipso. El mensaje lo llevará Hermes, es un "mensaje hermético" solo descifrable con el espíritu.

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

Polifemo es hijo de Poseidón, dios del deseo incontenible del mar que desde entonces acechará a Odiseo, símbolo de la razón, con odio singular. Poseidón el deseo, lo castigará, y su viaje a la identidad en Ítaca –y su sufrimiento– serán más largos, más confusos, más dolorosos.[137]

No podemos extinguir al deseo, porque es la fuerza ciega que nos mantiene vivos.

137 También en la Biblia le peregrinación se prolonga en este caso por la cobardía de los hombres: Moisés lleva de vuelta a Canaán a los israelitas. Ahora están en Cades, en el desierto. En Canaán vive gente mala. Por eso Moisés envía 12 espías y les dice: 'Averigüen cuánta gente vive allí, y cuán fuertes son. Averigüen si la tierra es buena para sembrar. Y no dejen de traer algunos de los frutos. Cuando los espías vuelven a Cades, le dicen a Moisés: 'En verdad es un buen país'. Y para probarlo, le muestran algunas frutas. Pero 10 de los espías dicen: 'La gente que vive allí son gente grande y fuerte. Si tratamos de quitarles el país, nos matan'. Los israelitas se asustan al oír esto. 'Mejor hubiera sido morir en Egipto o hasta aquí en el desierto', dicen. 'Moriremos en batalla, y nuestras esposas y nuestros hijos serán capturados. ¡Vamos a escoger un nuevo líder en vez de Moisés, y regresar a Egipto!' Pero dos de los espías confían en Jehová, y tratan de calmar al pueblo. Se llaman Josué y Caleb. Dicen: 'No tengan miedo. Jehová está con nosotros. Será fácil tomar esa tierra'. Pero el pueblo no oye. Y hasta quiere matar a Josué y Caleb. Esto enoja mucho a Jehová, quien le dice a Moisés: 'Ninguna de la gente de 20 años de edad y más va a entrar en el país de Canaán. Han visto los milagros que yo hice en Egipto y en el desierto pero todavía no confían en mí. Por eso van a vagar por el desierto 40 años hasta que el último muera. Solo Josué y Caleb entrarán en la tierra de Canaán'. Números 13:1-33; 14:1-38.

La razón es pura transición, no tiene dirección propia, solamente una fuerza misteriosa puede despegarla del deseo para que, entregada al arte y la metáfora, pueda apuntar hacia lo desconocido.

Odiseo llegará a otra isla, Eea, allí encontrará a Circe, la que provoca y castiga al 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 de su protectora, la inteligencia, Atenea, y elude otra vez la pérdida de su condición de hombre.[138]

En su camino espiritual Odiseo como Heracles, como Dante y como Orfeo, desciende a los infiernos, al Hades de los griegos,[139]

138 Los mensajes de Hermes, mensajes "herméticos", no se "entienden", no están sometidos al entendimiento ni a la razón. Son el símbolo de las metáforas que solamente el alma puede develar.

139 El descenso a los infiernos como paso previo a la redención del ser, al hallazgo de la identidad, está presente en toda la mitología griega y también en la judía. Así los héroes griegos, Heracles, Orfeo y Odiseo. Cristo permanece en el desierto cuarenta días y cuarenta noches, resistiendo la tentación adánica, según Mateo. Parménides en su célebre poema, también desciende a la "Morada de la Noche", como paso previo al conocimiento. "Te vendrá más adelante y lejos del mar una muy suave muerte, que te quitará la vida cuando ya estés abrumado por placentera vejez; y a tu alrededor los ciudadanos serán dichosos. Cuanto te digo es cierto." Tiresias, en el Canto XI predice el final de Odiseo. Un final en la paz del espíritu. Pero Dante piensa distinto y encuentra a Odiseo en el último infierno, quizá porque no conoció la Odisea, o más probablemente, porque cree que el deseo de conocer es irrefrenable y puede anular el espíritu (siempre el deseo). Dice el Odiseo de Dante: "¡Oh hermanos",

adonde encontrará a Tiresias el sabio, el consejero de los Dioses, que le vaticina sus próximas aventuras, fruto de la lucha entre deseo y razón, entre pothos y logos, la lucha de la cual nacerá como un cisne su conciencia de identidad, la paz del espíritu, la llegada a Itaca, el espíritu.

Y todo puede hacerlo gracias al intelecto, la metis, simbolizada por la tierra, que es el límite del deseo. El intelecto, la tierra, que con sus conceptos e imágenes es capaz de construir mensajes herméticos, mensajes de los dioses que nos trae Hermes, mensajes metafóricos que están más allá del lenguaje y se dirigen al alma.

Ulises llegará a su cielo, que está en Itaca, adonde reside su espíritu amenazado. Para eso, ha viajado por el mar durante diez años, por su propio inconsciente animal, poblado de sirenas feroces, que encantan a los hombres con el deseo y los destruyen.

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

El arte es ese mensaje hermético que no se entiende, que parte del lenguaje, atrás de la imagen explícita, lejos, en la misteriosa metáfora, en los campos del alma.

---

dije, "que por cien mil/ peligros habéis llegado a Occidente, de esta tan pequeña vigilia de nuestro sentidos remanente no queráis negaros la experiencia, siguiendo al Sol, hacia el mundo sin gente. Considerad vuestra simiente: / hechos no fuisteis para vivir como brutos, sino para perseguir virtud y conocimiento". *Divina comedia*, Canto 26. La misma visión comparte Borges en las Noches Dantescas.

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.

Para ello cuentan con la ayuda de dios o de los dioses, que les envían mensajes herméticos, incomprensibles, cifrados, mensajes que hay que descifrar.

Esa ayuda de los dioses, esos mensajes, simbolizan nuestra capacidad de construir metáforas, de producir arte y poesía, de aproximarnos al misterio con los pobres instrumentos de la razón, el concepto y la imagen, lo único que nos ha sido dado.

A Hércules normalmente se lo utiliza como modelo de los trabajos de la fuerza, pero su fuerza es la fuerza del espíritu. Ya cuando es un recién nacido Hércules vence a las serpientes, que son el símbolo de la soberbia.

Más tarde Hércules, en un acto de locura, mata a su mujer y a sus hijos. La locura de los griegos, la "manía", la "mainomai" de la cual deriva es la furia incontrolable, la razón impotente para contener al odio, es la "enfermedad del alma."

Se le imponen entonces los "Doce Trabajos" que son un camino de elevación espiritual, un tránsito de doce pasos desde el desenfreno del deseo al espíritu.[140]

140 Todavía usamos la palabra griega "fren". Algunos griegos primitivos creían que en el diafragma, fren, se hallaba la razón. Quizá porque este músculo es el que nos hace respirar, el que produce el pneuma, el soplo. De allí el "desenfreno" de Hércules, su "frenopatía", que tiene su alma enferma, perdida, tanto que no puede controlar el deseo.

Todos los trabajos implican el esfuerzo para sobreponerse al deseo irracional o a la soberbia.[141]

Veremos solamente algunos.

El primero que será vencer al León de Nemea que es el símbolo del orgullo, de la soberbia, del poder. Cuando tiene alas, como el león de San Marcos, es porque ha superado el orgullo y está consagrado al espíritu.

El segundo, es matar a la hidra de Lerna. La hidra, una serpiente acuática es símbolo del engaño, de la sexualidad desenfrenada, del ardid. Es hija de Tifón, dios de los huracanes, del desorden y la destrucción irracional.

Hércules mata a la Hidra usando la razón y no la fuerza. En efecto, cuando advierte que por cada cabeza que corta nacen dos nuevas, recibe un mensaje de Atenea, la razón, y su ayudante Yolao con una antorcha cauteriza cada corte, evitando que nazcan nuevas cabezas.

Debe capturar vivo al Jabalí de Erimanto. El jabalí es símbolo de la fuerza masculina, pero también de la fuerza brutal e irracional que infunde temor a los demás animales. El Jabalí de Erimanto era una criatura que destrozaba las cosechas, los árboles y perseguía a los animales matando a sus crías.

141 Los Doce Trabajos son: Matar al león de Nemea, Matar a la hidra de Lerna, Capturar la cierva de Cerina, Capturar el jabalí de Erimanto, Limpiar los establos de Augías, Matar a las aves de Estínfalo, Capturar el toro de Creta, Robar las yeguas de Diomedes, Robar la faja de Hipólita, Robar el ganado de Gerión, Robar las manzanas del Jardín de las Hespérides, Capturar al Cerbero.

Estamos ante uno de los animales salvajes del bosque con más fuerza bruta, y que el hombre "guerrero" siempre ha admirado y deseado.

Hércules debe capturarlo vivo, es decir que como hombre debe capturar, someter a su jabalí interno, a su propia fuerza irracional.

Si recorremos los trabajos restantes, en todos advertiremos una potente simbología que radica en vencer animales o frutos que siempre simbolizan nuestra soberbia, nuestra fuerza irracional, nuestro deseo sexual incontenible, en general nuestro *desenfreno,* nuestra alma enferma.

Adán en cambio, es un héroe fracasado que es víctima de su propia soberbia, la serpiente que engaña a Eva, quien a su vez induce a Adán a comer la manzana de Árbol de la Sabiduría de Bien y del Mal, que los igualaría a Dios.

La manzana es el símbolo femenino por excelencia, un atributo de Venus: al partirla en dos partes exactamente iguales, verticalmente, se advierte una semejanza con el sistema genital femenino.

¿Se trata de una coincidencia que el nombre latino de manzana (malum) sea homónimo del que designa el mal?

Más allá de esa coincidencia, la manzana siempre representa la atracción sexual femenina en tanto puede dominar al hombre, como en el caso de Adán y Eva.

También Hércules, en evidente metáfora, debe robar las manzanas del Jardín de las Hespérides. Las Hespérides eran hijas de Nix, la Noche y de Érebo, la Oscuridad y se encontraban cerca del Atlas, en el Poniente.

Robarlas implica controlar la atracción sexual de la mujer que nos domina.

Los héroes siempre hacen su recorrido desde el deseo, valiéndose del intelecto, la metis, hacia el espíritu, el misterio, el soplo.

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, igual que Hércules.

Sansón estaba consagrado a Yahvé por el "juramento nazareo," que prescribe entre otros símbolos de entrega espiritual, no cortarse el cabello. Sucumbirá después de muchas aventuras, a los encantos de Dalila ("la que debilitó"), una filistea, 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 al 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.

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 representa 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 una construcción de memoria y misterio, una opción de internarse en el misterio, que en uso de su libertad ejerce la memoria, su aproximación tan feliz como inútil, a lo que no está sujeto 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 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.

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 Burkhardt que fue su guía. Precisamente en el estudio del Renacimiento desarrolla 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.

Finalmente Warburg, en los últimos años de su vida, 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 un interrogante central para abordar el tema del arte y la memoria: si el arte es una función de la libertad, porque si 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 de la misma época de Freud, de Darwin, de 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.[142]

142 Los orígenes del mito del buen salvaje corresponden a la España del Descubrimiento de América, desde la primera Bula Inter Caetera, donde se considera a los nativos como aptos para recibir la fe católica. Cristóbal Colón dice haber llegado al Paraíso Terrenal, y se atribuyeron desde entonces todo tipo de bondades a los indígenas (los naturales, como se les llamaba en los documentos españoles de la época). También contribuyó en gran medida Bartolomé de las Casas con su Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Lo mismo el corpus legislativo de las Leyes de Indias en su concepción de los naturales.

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, solo 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 a partir de la ciencia. Lo previsible es que la ciencia de la Ilustración construya un monstruo, tratando como hizo el doctor Frankenstein, de hacer un hombre perfecto.

Darwin, más allá del acierto de su teoría descriptiva (que hubiese enamorado a Galileo), también descubre –porque está oculta– una ley natural que rige a los seres vivos; la selección natural.

También se extiende a las ciencias sociales. Marx dice[143] "La crítica Romántica del capitalismo va a seguir acompañando al capitalismo como su sombra, hasta que llegue el día bendito en que se acabe con el capitalismo".

¿En qué consiste esa crítica? La historia de las sociedades está determinada por el "materialismo histórico", de nuevo una ley no evidente, una ley oculta. Según sus designios las sociedades cambian abruptamente bajo las reglas del "materialismo dialéctico". Sucesivamente las estructuras sociales producen liberación y bienestar, aumento cuantitativo, hasta que se agotan y es necesario un "salto dialéctico", para dar nacimiento a

143 Marx, Karl, *Grundrisse*, "Fundamentos de la crítica de economía política".

una estructura totalmente nueva que recomience el ciclo de liberación.[144]

Las leyes ocultas del Romanticismo seguirán determinando nuestro sino en el siglo XX: en el arte, tanto el impresionismo, como el expresionismo y el surrealismo y los demás movimientos son la expresión de lo oculto, de una ley 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. Es decir, si hasta entonces se pintaban formas con identidad, los impresionistas pintaban el momento de luz, más allá de las formas que subyacen bajo este.

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. Es la oposición a la razón positivista y la rebelión contra las convenciones literarias de la Ilustración. Los escritos surrealistas pretendían expresar la verdad mediante la

144 El materialismo dialéctico difiere de la dialéctica hegeliana justamente en desalojarla del campo ideal, del campo de la Razón. "La doctrina hegeliana, según la cual la naturaleza, o la realidad es impuesta por la idea, no es otra que la expresión, en términos racionales de la doctrina teológica, según la cual la naturaleza es creada por Dios, o el ser material es creado por un ser inmaterial, es decir, abstracto." Citado por Schmidt, Alfred, "El concepto de naturaleza en Marx".

escritura automática, que omite las correcciones racionales. Los escritos surrealistas se basan en la utilización de imágenes para la expresión de emociones.

En los tres movimientos se expresa una realidad oculta que yace atrás de la realidad aparente.

Freud y Jung, más allá de sus diferencias, interpretan la conducta humana y por supuesto, toda la literatura y el arte desde el inconsciente, el cual es abordado mediante los sueños, pero también mediante la interpretación de los mitos, leyendas, religiones, etcétera.

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.[145]

Mucho más tarde, en la década de 1940, Adorno y Horkheimer dirán que "La tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad".[146] El Siglo de las Luces no habría engendrado el reino de la libertad, sino un lamento desesperanzado.

La libertad es una mera apariencia; en el Romanticismo hay leyes escondidas, determinantes. Esto nos conduce a varias preguntas.

¿El arte es 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

145 Novalis, "Himnos a la Noche".

146 En la Escuela de Frankfurt; Adorno, Theodor y Horkheimer, Max; "Dialéctica de la Ilustración", 1944.

pathosformel a lo largo de la historia? Ciertos pathosformel, ¿son o no son determinantes?

Los griegos pensaban que el arte volaba libre y necesitaba casarse con Zeus, el espíritu, para poder producir las metáforas. Ahora, en el marco de Aby Warburg y del pensamiento romántico, el arte parece sujeto a ciertas formas de pathos que, reposan en la memoria, y que atraviesan toda la historia. Veremos a continuación algunos de esos pathosformel.

La Ninfa

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

Se dice que la modelo de la Primavera y del Nacimiento de Venus fue Simonetta Vespucci, amante de Giuliano de Médicis, muerto tristemente en la conspiración de los Pazzi.[147]

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 otras imágenes que están en las obras de Homero, principalmente

147 La Conspiración de los Pazzi ocurre cuando los hermanos Julián y Lorenzo van a misa en la Catedral de Santa María del Fiore. Los Pazzi, (que en italiano significa locos), atacan a los Médicis, Lorenzo se salva pero Giuliano muere acuchillado. Hay una escultura de Giuliano hecha por Miguel Ángel en las capillas Médici.

Helena, y con la Afrodita de las obras de Ovidio, y también con escenas de Virgilio, de Horacio, todas obras e imágenes que refieren al redescubrimiento de la literatura de la antigüedad durante el Renacimiento y que exhiben un pathos similar al que reflejan Venus y la Primavera y la criada del Nacimiento de la Virgen en el Renacimiento.

Son mujeres que siempre están en movimiento, con vestidos que se mueven por el viento o simplemente por la danza, lo cual genera en principio una concepción del erotismo, en el sentido de reproducción de vida, de la mujer como dadora de vida en sus más variadas formas.

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,[148] son ambas dadoras de vida.

Judith mata a Holofernes y con eso 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.

Hay ninfas del espíritu; en la mitología griega Ariadna, que entrega a Teseo el hilo, por medio del cual él podrá salir del laberinto una vez que haya matado al Minotauro.

148 Aphros en griego quiere decir espuma. Nace de la espuma del mar causada por la caída de los genitales de Urano, cortados por Cronos.

Teseo mata al Minotauro y sale del laberinto, pero se olvida de Ariadna. Ariadna queda atada a una roca. Para los griegos la roca es el símbolo de la materialidad, de la entrega a lo erótico puro sin dación de vida, sin nacimiento.

Quedará atada a esa roca hasta que la descubre Dionisos, el dios griego de los bosques y de lo salvaje, que se enamora y hace de Ariadna una constelación.

La lleva al cielo, al espíritu. Por eso Ariadna es una ninfa del espíritu, igual que lo son las vírgenes cristianas.

En el amor cortés de la Edad Media, las ninfas solo sugieren, casi implican un camino ascendente hacia el amor, que muchas veces se toma como un camino místico, que va desde el "suspirante" hasta el "amante", pasando por el "suplicante" y el "entendedor" u oyente.

El amor cortés no siempre es carnal: Tristán duerme con Isolda con una espada en el medio, recordemos que la espada es un símbolo del espíritu. Juana de Arco también es una ninfa, cuyo pathos es la entrega total a la Patria, a Francia que le debe su libertad y su existencia. Es la "madre" de Francia.

Durante la Edad Media las ninfas son poderosamente simbólicas. En la "maniera greca", el 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, misterioso, distante, que ninguna relación mantiene con el amor real.

Las ninfas de la Edad Media en general representan un pathos sin acción en la vida, que directamente las hace ascender al cielo, al espíritu.

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, la mirada humana del cielo.

Por ello las ninfas del Renacimiento serán más parecidas a las del clasicismo y Warburg descubrirá el viento y el movimiento, la agitación de la ropa y del alma en la criada de Ghirlandaio y en la Venus y la Primavera de Botticelli.

Pero también las ninfas están en las vírgenes, que ahora lejos del simbolismo hierático de la maniera greca, están dando vida al sostener a Cristo mientras le dan de comer.

Durante el Barroco el arte empieza a emigrar paulatinamente de la religión al poder como objeto de representación, y empiezan a aparecer 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 Paris y las ninfas exponen todo su encanto sexual como en el clasicismo.

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

Más adelante todavía, en el impresionismo, tenemos la Olimpia y la Ninfa Sorprendida de Manet, que continúan el pathos erótico de la dación de vida.

En el siglo XX Klimt, Schiele, y después Picasso van a ir generando ninfas también, mujeres que expresan el erotismo femenino depositado como pathos en nuestra conciencia.

No en vano Arnold Hauser llamará al siglo XX "el Siglo del Cine". En efecto, la foto y el cine se hacen un lugar cada vez más decisivo en la representación y en la construcción de metáforas.

Y en esta descripción de las ninfas del siglo XX aparecerán las estrellas de cine, y a partir de 1950, con la potente escena de la publicidad y la sociedad de consumo, aparecerán las modelos publicitarias.

Hoy en pleno siglo XXI podríamos mencionar a 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 Héroe

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

Hemos hablado extensamente del héroe, que en el concepto 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.

El tema del héroe ocupa un lugar central en la obra de Aby Warburg. 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.

Junto con el regreso de la ninfa, la reaparición de héroes griegos y romanos implican en su mirada uno de los signos más claros de la supervivencia del temperamento antiguo durante el Renacimiento.

Warburg nos habla de la "retórica muscular de los héroes", o "retórica miguelangelesca".

En su pensamiento el pathosformel del héroe implica la fuerza física, el furor del combate, la muerte heroica, o sea la muerte por la patria o por otro ideal superior a la vida.

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.

Sin embargo Warburg también detiene su mirada en Perseo, aludiendo no solo a la "retórica muscular", sino a su vinculación con la constelación.

Perseo, se enfrenta con la Medusa que tiene los cabellos de serpientes y provoca tanto horror que convierte en roca a quien la mira. La roca es el anclaje al deseo material, a lo terrestre por oposición a lo espiritual, como le sucede a Ariadna que queda atada a una roca después del abandono de Teseo. La serpiente es

el símbolo de la vanidad. Vanidad y deseo, ya están los dos componentes del mal en el mito de Perseo.

Pero Perseo tiene la ayuda de Atenea, que simboliza su intelecto, que le entrega el espejo-escudo con el cual Perseo conseguirá que la Medusa mire el reflejo de su propio horror, su propio rostro de vanidad y sea ella quien se convierte en roca, en deseo material puro, en animal.

Atenea es la diosa del intelecto, la diosa de la razón, de manera tal que mediante la razón Perseo vence a su propia vanidad, que es la Medusa.[149]

En el caso de Perseo la "retórica muscular de los héroes", simbolizaría la fuerza de la razón, necesaria para abordar la lucha espiritual.

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", quizá porque un símbolo de fuerte erotismo como los músculos y la fuerza física no es aceptable para el mundo medieval.

San Jorge y el dragón, representan la lucha contra el Leviatán, una serpiente del mar, una serpiente gigante.

149 En su "Medusa", Caravaggio explicita el significado del mito que se consigna más arriba. En efecto, el espejo-escudo refleja el rostro del propio Caravaggio, poniendo en evidencia que él mismo es el que tiene las serpientes de la vanidad, que cada uno de nosotros es una Medusa, y que solamente nuestra mirada interior puede alejarnos de nuestra soberbia y del desenfreno.

San Jorge libera a la princesa cautiva del dragón o sea se libera de su desordenado deseo sexual, y vence con su lanza, que lo mismo que la flecha es un símbolo del espíritu. También San Miguel vence a un dragón.

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.

Podría afirmarse que la "retórica muscular" no tiene finalidad espiritual, sino que es un fin en sí. El Renacimiento en el arte rescataría nuestra naturaleza, nuestra sexualidad, nuestra realidad mundana, dejando de lado el orden del misterio.

O también podría ser que el misterio se ha mudado, que ahora entendemos que lo inexplicable, lo incomprensible, es la naturaleza, el caos desmesurado en el que vivimos y de allí el regreso a la representación natural.

El Renacimiento descubre que la aproximación a ese misterio, que es la naturaleza, es la ciencia.

Esto no es extraño puesto que es así en todos los órdenes, hay una sustitución del valor orden por el valor libertad que invade todos los campos, la ciencia que reemplaza al dogma, la literatura que refiere en idioma vulgar lo que sucede en el mundo, y la misma religión alterada con la Reforma.

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.

Y de nuevo hay un paralelismo con la "retórica muscular", una visión desembozadamente naturalista, como si estos héroes estuviesen consagrados al descubrimiento del misterio de la naturaleza.

¿Son héroes fracasados como Adán, que quiso ser igual a Dios?

Con el Romanticismo comienza la invención de la patria, hasta ese momento las distintas naciones, no eran sino agrupaciones en torno a un sistema de gobierno, que giraba 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.

Ahora los héroes, estarán "vestidos" con ropaje de la patriótico y vencerán a sus enemigos, que nuevamente son los enemigos del espíritu, ahora el "espíritu del pueblo", el *volkgeist.*[150]

Ejemplos del pathosformel del héroe en el Romanticismo serán el Granadero de Gericault, 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.

150 El *volkgeist* es una creencia, (no tiene demostración), del romanticismo alemán adoptada por el romanticismo en general. Se refiere al espíritu de cada pueblo, que cifra en su historia, su lengua y a veces su tierra. Es la base de la creencia en la Patria, que sustituye a la Fe como principal motivo de la guerra.

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 tienen también su "retórica muscular".

Los países que tienen identidades débiles, que necesitan construir un relato de la memoria para articular una patria, porque que son países de la inmigración, como los casos extremos de Estados Unidos y en la Argentina, estructuran la patria en torno a nociones como la del cowboy o la del gaucho respectivamente, que dejando a salvo sus enormes diferencias intentan crear un héroe como piedra basal de una cultura[151].

La retórica del músculo continuará de manera explícita a través de los superhéroes, que ostentan una fuerza física cósmica y que aparecerán en los años treinta con Batman, Superman, etcétera y que llegan hasta el día de hoy en el cine industrial y los "efectos especiales" dedicados siempre a exaltar los poderes del héroe musculoso que domina el cosmos y hasta las estrellas.

El pathosformel heroico como forma de la emoción establecida en nuestra memoria atraviesa todas las épocas y equivale a la posesión de una fuerza física que todo lo puede, sin importar

151 El cowboy es un hombre de bien, un inmigrante, que exalta los valores del protestantismo, del estado de derecho y de la ley que él mismo trae a América, dando nacimiento a los Estados Unidos. Mientras que el gaucho es una negación de la inmigración que construyó la Argentina, es profundamente inculto y sin ninguna clase de valores. Martín Fierro es un desertor, un asesino. Curiosa elección la nuestra.

adonde coloquemos el objetivo, que puede estar en Dios, en la naturaleza, en la Patria, en la dignidad del trabajo obrero, cumpliendo el sueño del poder que todo lo puede.

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, como hemos visto en el mito de Adán y Eva, en la Medusa de Perseo y en Hércules que vence a las serpientes.

Además, el cambio de piel anual de la serpiente representa la regeneración, la inmortalidad, ser como Dios. Por eso es la serpiente la que induce a Eva a creer que comiendo el fruto prohibido puede ser inmortal.

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. Es sabido que la última versión de la Biblia de los hebreos es posterior al Éxodo, cuando regresaron de Babilonia, pero que contiene restos, resabios muy anteriores, de una estructura que se remonta a épocas anteriores al monoteísmo.

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.[152]

152 En aquel día Jehová visitará con su espada dura, grande y fuerte, sobre Leviatán, serpiente rolliza, y sobre Leviatán serpiente retuerta; y matará al dragón que está en la mar. Isaías, 27, 1.

El Leviatán equivale al dragón de los chinos y pertenece a la "familia de las serpientes". 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, donde muchísimas veces se la representa en la alfarería y en los bronces, como un rayo.

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.

Paradójicamente, siempre la duplicidad y la paradoja de los mitos, en el lugar de la lucha, en el santuario de Delfos, es adonde las "pitonisas" dicen sus enigmáticas profecías, sus mensajes herméticos que predicen el futuro y que ¿simbolizan? el misterio.

También la serpiente aparece como símbolo de la curación, por su vínculo con la resurrección. Así en las más diversas culturas.

En nuestra cultura occidental, 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.[153]

153 [4] Después partieron del monte de Hor, camino del Mar Rojo, para rodear la tierra de Edom; y se desanimó el pueblo por el camino. [5] Y habló el pueblo contra Dios y contra Moisés: ¿Por qué nos hiciste subir de Egipto para que muramos en este desierto? Pues no hay pan ni agua, y nuestra alma tiene fastidio de este pan tan liviano. [6] Y Jehová envió entre el pueblo serpientes ardientes, que mordían al pueblo; y murió mu-

Pero también la serpiente, como dijimos, es símbolo de la curación física, Entre los griegos, "Vara de Esculapio" es una vara mágica con una serpiente enroscada, es el símbolo de la medicina, obviamente por la apariencia de inmortalidad de la serpiente.

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.

Su origen es el regalo de Apolo, a Hermes, contiene la vara del misterio y de lo incompresible, sujetando enroscadas, sometidas, a las serpientes que simbolizan la soberbia de la razón. Pero en lo alto de la vara hay dos alas, el símbolo del misterioso espíritu. Está claro que el Caduceo implica a la razón que se ordena hacia el misterio.

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.

---

cho pueblo de Israel. [7] Entonces el pueblo vino a Moisés y dijo: Hemos pecado por haber hablado contra Jehová, y contra ti; ruega a Jehová que quite de nosotros estas serpientes. Y Moisés oró por el pueblo. [8] Y Jehová dijo a Moisés: Hazte una serpiente ardiente, y ponla sobre una asta; y cualquiera que fuere mordido y mirare a ella, vivirá. [9] Y Moisés hizo una serpiente de bronce, y la puso sobre una asta; y cuando alguna serpiente mordía a alguno, miraba a la serpiente de bronce, y vivía. Núm. 21, 4, 9

En Irlanda, la serpiente representa el paganismo y en la leyenda de St. Patrick, patrón de Irlanda, este alejó a todas las serpientes de la isla. Representa al diablo como tentador. Debajo de la cruz de Cristo, representa el triunfo sobre el diablo; debajo del pie de la Virgen María, se compara con la serpiente de Eva.

San Agustín decía "¿qué es una serpiente alzada? La muerte del Señor en la cruz".[154]

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 fue una de las representaciones de la lujuria, y muchas obras de arte del Barroco mostraban los motivos de la serpiente, la caída, el pecado, la enfermedad y el castigo.

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.

154 San Agustín de Hipona, *Tratado sobre el Evangelio de San Juan*.

Porque veremos que en es en el símbolo del cielo adonde 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 apeiron, de Anaximandro, el caos irracional que los atemoriza.

Pitágoras y su escuela desarrollan una concepción de un cielo de siete planetas, que giran cada uno en su esfera, de manera tal que todo está limitado, y es un cosmos que se puede abordar con la razón.

Hay una negación del infinito del cielo, tal el concepto de Pitágoras que después va a llegar hasta Ptolomeo.[155]

155 Hay una historia muy interesante sobre el terror al infinito, al "abismo", a la desmesura de Anaximandro. Es la leyenda de un pitagórico, Hipaso de Metaponto, que vivía en el sur de Italia, donde vivían la mayoría de los pitagóricos. Los pitagóricos sostenían que la totalidad de la matemática y la geometría (que mide la Tierra), podía desarrollarse con números enteros y que los números irracionales no existían. Era la manera de evitar el temor al Caos, al infinito, a lo desmesurado, a lo que está afuera de la razón. Hipaso de Metaponto, en sus especulaciones matemáticas explora la raíz cuadrada de 2, que produce una fracción que no es periódica, una fracción infinita que no termina nunca, un número *álogos*, irracional, un número que refleja el caos subsistente en el orden matemático. Un día aparece una tumba vacía de Hipaso de Metaponto, un símbolo de que el pensamiento del infinito debía morir. Otros dicen que la tumba no estaba vacía y que Hipaso fue asesinado. También dicen que lo arrojaron al mar.

Las esferas que describe Pitágoras se pueden medir matemáticamente y son las que inspiran la música. Todo es previsible, medible.

Los templos marcan los cielos de cada época, científicos, religiosos o artísticos.

Por eso los templos griegos, tienen techo y niegan el cielo infinito.

El Dios al cual están dedicados tiene un altar afuera del templo y los fieles no pueden ingresar. Solamente los sacerdotes pueden ingresar a la "cella" adentro del templo, en la cual está la estatua del dios.

El templo es entonces un lugar encerrado, prohibido y misterioso donde se supone que 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.

En la decadencia griega, en el helenismo, a partir de Alejandro Magno, la reafirmación de muchísimos valores de la cultura de Grecia se extiende por toda el Asia y llega hasta los confines de la India, pero también recibe potentes influencias, 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 como todos los símbolos mitológicos, tiene muchos significados implícitos de los cuales solo describiremos algunos.

Es un símbolo de un infinito encerrado, un infinito cíclico que se desarrolla en 360 grados, volviendo siempre al punto de partida.

La cúpula es entonces la admisión del cielo infinito, bien que de un cielo cíclico y sin sorpresas.

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 de nuestra era, 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 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 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.

Los mismos griegos en su conquista asiática han dejado de temer el infinito y se han incorporado a lo que Spengler llama el "alma mágica". 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 Pantheón, 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, creyentes en un Dios abstracto y misterioso que ni siquiera tiene nombre. 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.

Los templos con cúpula permiten que los creyentes penetren en ellos, simbolizando la protección de la perfección de Dios.

La esfera como Cielo, como "lugar de Dios" refiere a aquel momento espiritual de la unidad metafísica, previo a la división.

En la Edad Media europea, al norte de Italia nace otro cielo, un cielo que Spengler llamará fáustico y que anuncia al 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.

Es un símbolo de la infinitud que convive con el temor al cielo infinito, con la Iglesia que con el dogma impone la cosmogonía Ptolemaica: la Tierra está en el centro, los siete planetas giran alrededor de ella.

Todo está presidido por Dios, y todo tiene un límite que tranquiliza.

Sin embargo, ya hay una actitud subversiva en estas iglesias góticas que tienen los arcos de medio punto.

La iglesia gótica, con todos sus vitrales y la luz entrando por esos vitrales, el canto gregoriano resonando es una especie de caja en la que vibra el infinito y que se dirige hacia el cielo.

El gótico está preanunciando lo que va a suceder en los cielos, en la ciencia del Renacimiento, que es justamente la abolición del miedo al infinito.

Occidente admite la infinitud, admite 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.

Es la más potente demostración de que la evidencia no supera la creencia, de que los temores, en este caso al cielo infinito, son capaces de oscurecer la evidencia de la ciencia.

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[156] y lo hace después de la Reforma, Galileo es juzgado y debe abjurar para sobrevivir.[157]

Los cielos científicos de los astrónomos no tienen límite alguno e inauguran otra discusión, religiosa científica y artística: si la Tierra y por tanto el hombre están en el centro como decía Ptolomeo, o si están en la periferia del cielo como dice Copérnico, si la Tierra está en el medio del sistema o si el Sol es el que está en el medio del sistema, somos el centro o giramos alrededor de otro centro.

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.

156 A pesar de los impulsos de muchos sectores, Copérnico retrasó hasta que se sintió morir la publicación de su libro, tal vez por temor a las críticas o a la persecución, un miedo expresado con delicadeza en la posterior dedicación de su obra maestra al papa Pablo III.

157 En 1615 la Inquisición investiga las ideas de Galileo y después de declarar que el Heliocentrismo es "tonto y absurdo en filosofía, y formalmente herético, ya que contradice explícitamente en muchos lugares el sentido de la Sagrada Escritura", ordena la retractación de Galileo. Pese a la abjuración, en 1632 publica el "Diálogo sobre los dos sistemas mundiales principales" en el que insiste, bien que veladamente en el Heliocentrismo. Después de ser juzgado como hereje en 1633 es amenazado con torturas y condenado a prisión domiciliaria que cumple hasta su muerte. En algún momento habrá pronunciado la célebre frase "E pur si muove".

La observación de la naturaleza vence a los dogmas. Galileo impone la observación y la medición matemática de la naturaleza, que según él dijo está "scritta in lingua matematica".

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.

Paradójicamente el hombre que ya sabe que él no está en el centro del sistema astronómico, concibe que espiritualmente el universo gira a su alrededor porque ha entendido, y ha entendido porque ya no tiene miedo del infinito.

El cambio de su alma ha permitido que se desbloquee la comprensión científica del heliocentrismo.

Es el momento en que comienza el estudio del cielo como un estudio de la naturaleza y no como un estudio de la religiosidad o de la magia.

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 300 años durante los cuales Occidente descubrirá hasta el último confín de la Tierra, y lo va a describir científicamente.

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

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

La aparición de la perspectiva y de la escultura aislada, implican la manifestación de los "cielos estrellados" de la modernidad, desde el Renacimiento hasta nuestros días.

La "maniera 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.

Este mundo es un "valle de lágrimas," que debemos recorrer para llegar al Espíritu, igual que los hebreos que recorrieron el desierto para llegar a la Tierra Prometida.

El valle de lágrimas es un valle de tentaciones, 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.

La mirada de las esculturas será 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. Amamos a este mundo en que vivimos, amamos su naturaleza cósmica, y también nuestra naturaleza humana.

Giotto y Duccio serán según Vasari quienes siguiendo los trazos iniciales de Cimabue crearán un nuevo espacio pictórico, el reino de la perspectiva natural, en el cual la mirada se pierde siempre en el infinito de la naturaleza.

Pero la perspectiva natural del Renacimiento no es intuitiva solamente. Es cierto que hay un alma que se atreve a este mundo, pero además, igual que en el paso de la astrología mágica a la astronomía científica, que hemos visto, acá tanto en la pintura y como en la arquitectura, hay un desarrollo matemático que le da respaldo.

La perspectiva del Renacimiento es una firme convicción científica, con un método matemático para desarrollarla.

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.

La enigmática sonrisa, la reafirmación del carácter humano simultáneamente con el paisaje en claroscuro que la rodea,

simboliza que hay dos misterios irresolubles: el del mundo interior y el de la naturaleza y que ninguno es sin el otro.

Nos desafía a que los contemplemos como un único misterio, un único infinito.

Quizá la Gioconda nos esté diciendo que ambos mundos son uno.

El arte no abandonará el cielo estrellado infinito del Renacimiento. Hasta hoy persistirán sus símbolos en el arte.

La perspectiva infinita del interior se irá enfatizando, cada vez el arte mirará más hacia adentro de nosotros.

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. Además es el símbolo de la perfección. 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 que intenta acercarse al misterio o es la aparición en la superficie, 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 Isidoro Ducasse, conde de Lautrémont y a su libro *Los cantos de Maldoror*.

Isidoro 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 Lautrémont se refiera a Montevideo, adonde 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 es una descripción de visiones persecutorias y destructivas, un fantasma amarillo que aterroriza 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".[158]

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

158 Pichon-Riviére, Enrique, *El proceso creador*, 1987, Buenos Aires, Nueva Visión.

descripción que conjura, que paraliza la destrucción que provoca el inconsciente librado a su pasión ilimitada.

Maldoror, en su tenebroso canto, 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.[159]

159 Rubén Darío, en *El Endemoniado* refiriéndose a la relación de Lautremont con Poe señala que las formas pueden ser celestes o infernales. "Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos, hordas funestas que arrastran al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas, Poe fue celeste, y Lautréamont infernal."

Conclusiones

Después de este largo viaje que hemos emprendido, debiéramos 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 de 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 atrás 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 atrás 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 la 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 en nuestro inconsciente.

En otros términos, ¿el arte y la poesía son invención o creación?

Porque inventar, cuya raíz latina "invenire" significa encontrar, alude al hallazgo de algo que ya existe, que es lo que los hombres podemos hacer, transformar, cambiar, en este caso cambiar lo siniestro de nuestro inconsciente, los pathosformel depositados 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

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 aún 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.

El arte maniatado

La ciencia, en su búsqueda ordenadora del caos, indaga sobre el principio de causa y efecto.

Las matemáticas indagan el espacio y el tiempo, intentando así poner orden en el confuso fluir de la conciencia.

La historia trata sobre las motivaciones, sobre las motivaciones de las motivaciones, y así *ad infinitum*.

El arte no "trata", no indaga, no forma conceptos que sean fruto de la abstracción, del mecanismo de concepción (parición de la conciencia). Como tal, es una epifanía de lo absoluto, un destello del alma, el único que conocemos.

Cuando todo está por desplegarse y todas las posibilidades están en ciernes, vibra en el corazón la potencia del alma. La juventud permite ese lujo de no pensar en la muerte, nada hay para resguardar, porque todo es futuro y porque en el futuro están todas las posibilidades. La creación aparece como un cuerno de abundancia infinita, inagotable.

El alma puja por mostrarse, por expresar la identidad, las angustias, las acechanzas y las metas. La naturaleza, los encantamientos, el sexo, la conciencia, los peligros, la pasión, el dolor y el placer, la muerte, la vida, Dios, no-Dios...

Y hay un apogeo, un cenit, el clasicismo, en el cual brilla la plenitud de la existencia real de lo que estaba escondido, o más bien supuesto, en el alma de la cultura.

Pero sobrevendrá el ocaso, porque todo lo que existe tiene ocaso y final.

En el crepúsculo de la cultura, ya casi no hay destellos del alma. Es el "fin de la raza", el escepticismo ilustrado, la café *society*. Todas las posibilidades se han cumplido, algunas para ser y otras para no ser.

Nada queda por desplegarse, todo lo que era ya existe o no existirá nunca más.

Cerca de la muerte, ya casi no hay preguntas.

Las inquisiciones pertenecen a los albores. Al final, se saben todas las respuestas.

Agotadas las posibilidades del espíritu, el arte es presa fácil de los intelectuales. El arte dirigido por una *nomenklatura*, que puede ser la Contrarreforma, Propaganda Fide, Charles Le Brun, el materialismo dialéctico o los actuales formadores de opinión-mercado, es siempre puro lenguaje, pura forma. No lleva ninguna ilusión consigo, porque es un fruto de la des-ilusión.

Todo contenido es sistemáticamente excluido, porque en el culto académico esa posibilidad ya ha sido cumplida y forma parte de la historia.

El arte dirigido por intelectuales sabe que no forma parte de la historia. Esta certeza proviene de ser puro vehículo, puro lenguaje, mero esqueleto. Por ello, niega esta posibilidad como posibilidad de la existencia, persiguiendo a quienes se aparten del canon.

El arte ha quedado maniatado en juegos de entretenimiento, dirigido por intelectuales –críticos, formadores de opinión y de mercado–, y coleccionistas con actitud de agentes de bolsa o de trepadores de pirámides.

En el crepúsculo, es poco lo que se ve. Las formas se ocultan por la falta de luz. Esta dificultad permite que los artistas puedan subvertir el orden académico y que, escondidos en la bruma del final, puedan dar a luz verdaderas obras de arte, al amparo de la persecución.

El arte nacido en libertad tiene el encanto de la primavera.

El que nace bajo el cautiverio de los intelectuales a veces puede rozar la *terribilità* de Miguel Ángel y generar un nuevo amanecer.

Por suerte, no hay noches eternas.

La palabra y el cuerpo

En el principio el Verbo era... JUAN 1, 1

La primera palabra que conocemos es la palabra de Dios, que nos permitió entender. Porque, antes de la Palabra de Dios, "la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas". Pero Yahvé con Su palabra separó la luz de las tinieblas, los cielos de la tierra, las aguas de arriba de las aguas de abajo, porque separar es crear, es entender.

Con la palabra de Dios el "caos se convirtió en cosmos", lo "diverso en universo". Esa era la palabra de Dios que también nos creó a nosotros, que por eso somos "palabra". La palabra es la ilusión del entendimiento.

Nosotros, los hombres, compartíamos esa "palabra absoluta", palabra de Dios que contenía los objetos sin necesidad de representación, porque fuimos creados "a su imagen y semejanza". Pero después vino la Caída, cuando nuestra vanidad hizo que quisiéramos ser iguales a Dios y comimos del fruto del Árbol de la Sabiduría del Bien y del Mal y fuimos expulsados del Edén.

(No hay paraísos que no sean paraísos perdidos, porque cuando los habitamos no advertimos nuestra felicidad. Solamente la pérdida habilita la reminiscencia. Quizás estemos viviendo otro Edén sin advertirlo, y nos aguarda otra Caída.)

Y nació la segunda palabra, la nuestra, la que nos habita ahora, ya expulsados del Edén. El origen de "palabra" es el griego *parabolè*, que significa "poner al lado, comparar": las palabras

comparan, porque no contienen, solamente representan, significan torpemente el objeto.[160]

Desde Heráclito el Oscuro sabemos que "todo cambia" –*panta rei*, refieren que él decía– y que la representación de la realidad con la palabra es solamente una vaga referencia lejana, un mero código que designa, una arbitrariedad que nos permite existir.

Porque sabemos que la realidad marcha y cambia vertiginosamente y, como el río de Heráclito, deja atrás a nuestras imágenes y a nuestros conceptos, que torpes y estáticos quedan como estructuras vacías y arcaicas, puras ilusiones y espejismos. Y también sabemos que no "existe" de verdad un *mundus*, un cosmos, un universo sometido a una ley que podamos entender.

Todo lenguaje es falso, precisamente porque solo puede ser construido con la representación de algo que ya fue.

Inexorables, el misterio y la eternidad corren vertiginosamente delante de nuestras palabras, que quedan como remedos, como imitaciones, como ídolos.

Si revisamos el orden de la Creación, veremos que Yahvé creó primero lo inerte, después los vegetales que solo tienen cuerpo, luego a los animales que tienen cuerpo y voluntad, y finalmente a nosotros, con cuerpo, voluntad y palabra. Los griegos decían que éramos "animales que hablan".

El cuerpo es la transición entre el universo íntimo y el supuesto "mundo", la naturaleza. El cuerpo es casi una membrana vital que atravesamos y que es atravesada, hacia y desde la naturaleza.

160 *Objectus*, del latín *ob*, sobre, y *iacere*, tirar, arrojar, estar tendido. Objeto es lo que yace, lo que está tendido delante de nosotros. Está afuera.

El cuerpo es el que padece el terror primordial y la palabra es la que tranquiliza.

El cuerpo, en verdad, obra como una imagen, que representa el desenvolvimiento del yo en su propio mundo, que es la conciencia (o el alma, como dirían los escolásticos), pero también representa la repercusión del mundo social en el yo. Por eso somos un *zoon politikon*. El cuerpo se va "produciendo" en el devenir, como una representación de lo interno, de la naturaleza y de lo social y, sin que lo sepamos, inadvertida, la imagen del cuerpo representa nuestras ilusiones y desilusiones.

Si está el cuerpo, está Eros.

En el *Banquete* Platón dice que Eros es hijo de Penia, "lo que falta", y de Poros, "lo que abunda". Lo que une a Penia con Poros es Eros, el Deseo. Y Safo llama a Eros *glukupirón*, el "dulce amargo", porque es placer y dolor, ilusión y caída. En esa dinámica que se establece entre lo que se tiene y lo que no se tiene se desarrolla el deseo, que flota como un fantasma. Invisible, dinámico, milagroso e incomprensible.

El deseo es nuestro impulso. Procede del *thymos* radicado en el pecho, cerca del corazón.

Eros es el deseo de vivir, fugaz, evanescente, efímero como la vida, que termina en la muerte. Cuando cesa Eros, cesamos nosotros.

Mientras afirmamos sin dudar que el cuerpo muere, dudamos de la muerte de la palabra.

Mientras el cuerpo desea, la palabra designa.[161]

161 "Designar" y "significar" derivan del latín *signum*, señal, marca, emblema. El significado no tiene entidad, solo distingue a un objeto del resto.

Cuando la palabra nos designa a cada uno de nosotros, para diferenciarnos de los otros, nos designa como persona, como "máscara", porque la palabra sabe que no contiene la sustancia, que solamente significa, que solamente "deja una marca" que nos distingue, que nos permite salir del caos e integrarnos al "mundo".

¿Somos una "máscara", una apariencia, una marca, un signo, una palabra?

¿La "identidad" es una mera noción que no nos ha sido dada, otra reminiscencia del Edén?

¿Somos solamente un cuerpo que solo puede desear y una palabra que solo puede designar, dejar una marca?

Según Pitágoras y los misterios de Eleusis, la unidad representa el punto, el inicio, la divinidad, la esencia inalcanzable, el supuesto imprescindible de la vida, el "primer motor inmóvil", esa expresión tan resignada como célebre del físico por excelencia, Aristóteles.

El dos es el desdoblamiento del punto, la línea, el reposo, el equilibrio inmóvil y perfecto de lo inerte. Es lo masculino y lo femenino que existe en todos los seres, es el origen de la vida, pero en el dos todavía no hay vida.

El tres es la superficie, es el desequilibrio, el movimiento, la vida, la tríada infierno, tierra, cielo y todas las tríadas divinas de los misterios.

¿Somos nada más que palabra y cuerpo? ¿Es el dos nuestro número?

¿Somos puro reposo, puro origen?

¿O somos desequilibrio y vida?

Sin evidencia científica, afirmamos que somos cuerpo, palabra y espíritu.

¿Palabra y espíritu son lo mismo? Porque, cuando Yahvé Dios creó al hombre, primero hizo su cuerpo con polvo de la tierra y solo después sopló su "aliento". Y el aliento ¿es el alma o la razón, el espíritu o la palabra? ¿O las dos cosas?[162]

¿El espíritu es una fantasía que nos consuela de la muerte?

La pasión y la mirada

La pasión es lo contrario a la acción. Es un estado aparentemente pasivo. Pero alberga en sí el deseo, porque la pasión es también el apetito vehemente de algo o de alguien, la pasión de amor. Y la mirada es nuestra primera referencia al universo exterior e interior.

Desde que nos pusimos de pie, vimos el horizonte y el mundo en su vastedad. El pie es la sede del alma en las mitologías. Edipo es el de los "pies inflamados" y Aquiles perece por una herida en el talón, igual que Quirón, el centauro amigo de los hombres. Porque desde el pie se yergue el hombre y, erguido, mira el horizonte y se distancia del animal. Y al mirar al otro nacen la identidad y la alteridad.

La mirada del mundo produce admiración y terror.

La pasión y la mirada son coimplicantes. No hay mirada sin pasión ni pasión sin mirada. Esta danza histórica genera el desarrollo infinito del Espíritu.

162 "Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente" (Gén. 2, 7).

Yahvé Dios, una vez creado Adán, modeló en arcilla todos los seres del universo y le otorgó a Adán la facultad de ponerles un "nombre". Recordemos que Yahvé Dios creó con la palabra, nombrando. Nacía así el objeto de la pasión y de la mirada: el dominio del universo exterior e interior mediante el sometimiento a las leyes del alma (*psyché*).

Ese día, en el Paraíso nació la ciencia que busca el sentido del universo y la metafísica que indaga el sentido de la vida. Y la matemática y el arte y la poesía.

Pero, pocos párrafos después –a saber por el relato del Génesis–, ese Dios caprichoso e incomprensible nos expulsó del Paraíso, precisamente por intentar saber, por comer del Árbol de la Sabiduría del Bien y del Mal.

Por eso nuestro destino es tratar de entender, de someter el mundo interior y exterior a las leyes de la conciencia, poniéndoles "nombre" a las cosas, a imagen y semejanza de Yahvé en la Creación. Aunque sepamos que esto es imposible; que cada creencia en un Paraíso merecerá su correlato de expulsión; que toda sabiduría no es sino el fruto transitorio de un espejismo, una ilusión, que no es vana, porque nos permite seguir en pie, mirando el horizonte, comprobando la existencia del alma y del yo, la dignidad de ser hombres, del *thymos*, como diría Platón.[163]

163 Para los griegos, los seres humanos tenemos dos tipos de alma: *psyché* y *thymos*, lo que implica, también, un destino dual. La primera se caracteriza por ser más fría e impersonal. Tiene un carácter social, en cuanto se muestra y se legitima en la comunidad. En cambio, la segunda es cálida y emocional. Su tendencia es transportarnos más allá del mundo físico.

Por eso la filosofía, nuestra máxima ciencia, es solamente un modesto amor al saber, como nos enseñara Sócrates.

La sabiduría es un estado que se alcanza por muchos caminos: la religiosidad, la ciencia, la metafísica, las matemáticas (¿otra metafísica?), el arte y otros rumbos innominados.

Jamás debe confundirse el camino con el resultado.

Muchos recorren los caminos y solo algunos llegan.

Ya Heráclito nos hablaba de un "fuego" y de un "rayo" (*to kerannios*). Es un estado poético. Es lo más alto que nuestra naturaleza nos permite alcanzar. Pero todos los caminos hacia la sabiduría parten de esa danza entre la mirada y la pasión.

El arte es el camino del espíritu que nace en las imágenes, es el camino de la mirada, es la pasión que estalla al ver, el impulso de entender a partir de la contemplación simple del mundo que aterroriza.

Es la organización de un mundo caótico según las leyes inexorables del tiempo y del espacio, que solo existen en nuestra conciencia. Por esto es que hay artes del tiempo, como la música, y artes del espacio, como la pintura.

Pero todo el arte es conjuro y representación.

Desde el inicio, la mirada aterroriza. El terror es la pasión primordial frente al mundo. Desde las cuevas de Altamira sabemos que la representación calma el terror; allí nacen las artes plásticas y la geometría y las ciencias. Y también la historia, que es una parte oculta de la poesía.

Conjuramos la Divinidad que no sabemos si existe y que, no obstante, llevamos en el alma. La angustia de no saber el origen y la de no avizorar el destino.

Conjuramos una voz del cielo que nos ordena detenernos a la vera del camino, una zarza ardiente, todopoderosa, que prohíbe toda representación.

Conjuramos con la religiosidad, con la metafísica y con la aritmética, con la música y con la poesía. Se conjura lo que no se ve o, mejor dicho, lo que está prohibido ver, porque la mirada es hacia adentro.

La Torá y la *Odisea*, la gnosis y la *Divina comedia* son miradas hacia adentro, conjuros, viajes sin meta, caminos del alma que algunos recorrieron.

Y también lo son el canto gregoriano y la música de Palestrina, el bajo continuo del Barroco y Bach y Vivaldi y los músicos románticos que representaron la "noche oscura del alma".

Representamos las imágenes que nos trae la mirada aterradora del universo, con la pintura y la escultura y con ese simulacro de mundo, la arquitectura.

Representando el mundo, lo detenemos, lo volvemos previsible y lo sometemos a la geometría, ese bálsamo de la conciencia.

Aprisionadas las imágenes en obras de arte, creemos que el movimiento ha cesado, que es pura ilusión, como heroicamente afirmó Parménides. Reposa el alma en peligro, cuando también el mundo reposa.

Imágenes, miradas, pasiones e ilusiones...

La pasión que una cultura siente en su mirada al infinito y la divinidad, a la que teme y rinde culto, se desenvuelve en la existencia como conocimiento (como arte).

Toda la obra de la Grecia clásica refleja la pasión por la moderación, el terror al caos, la mirada ordenadora de lo concreto. En la teomaquia del Partenón, los Titanes que representan las

fuerzas caóticas de la naturaleza son sometidos por los Olímpicos presididos por Zeus, el dios del rayo, el espíritu que ilumina.

Los dioses griegos no tienen emociones, nada altera su equilibrio, ninguna pasión agita su estabilidad eterna. Habitan en templos perfectos, de líneas rectas que desprecian el arco y la curva, símbolos de la naturaleza. Templos objeto a los que no se entra, concebidos para ser mirados desde lejos, en su perfección distante.

Los números griegos cuentan y miden, son factores del orden concreto, significan cantidades exactas. Los griegos descubren las fracciones periódicas y las desprecian: las llaman "números irracionales".

Más adelante, después de la derrota de Atenas en la guerra del Peloponeso, se derrumba la ilusión apolínea (y la democracia y la pasión de la razón) y aparece un mundo misterioso e insondable. Son los misterios de Eleusis, el mundo infernal de Orfeo, la venganza de los deseos exaltados que atropellan la razón, el trono de Dionisos, que desplaza a la luz de Apolo.

Ahora la emoción invade a la representación, la Victoria de Samotracia representa el viento en sus pliegues y honra a la naturaleza indomable. El Laocoonte eterniza para siempre la angustia de la agonía. Cronos ha renacido. Hay otro dios, otra mirada y otro arte.

Está naciendo un mundo mágico, lejano de la razón.

Un mundo del conjuro iconoclasta, distante de la representación.

Una mirada interior que excluye al mundo y su peligro desenfrenado y se refugia en la divinidad interior.

Cambia el eje de la pasión, que ya no anhela apaciguar el caos del mundo exterior, sino que prescindiendo de su dolor y angustia se refugia en lo recóndito del alma.

El infinito es ahora una esfera (ya no está Euclides, ni aquellas paralelas que se juntan en el infinito).

A pesar del heliocentrismo, descubrimiento terrible de Aristarco, la Tierra sigue ocupando el centro del universo.

Nacen la gnosis, el judaísmo, el cristianismo, el islam.

La razón ya no es el camino hacia el espíritu: ha sido reemplazada por el Misterio.

El texto reemplaza a la imagen.

Los templos son esferas inscriptas en cubos, como el Panteón y la Basílica de Santa Sofía en Estambul, consagrada a algo tan abstracto e inasible como la Sabiduría de Dios.

Las imágenes ya no "representan" sino que "significan". Como los mosaicos de los templos, que sirven para honrar a Dios.

El número mágico pierde la cantidad, que es solo un accidente. Ha nacido el álgebra, madre de la Cábala, una matemática sin cantidad que busca inútilmente desentrañar el secreto nombre de Dios en las relaciones arcanas del Texto.

Todo un milenio debe transcurrir para que los judíos y los árabes de Córdoba rescaten a Aristóteles y a su mirada del mundo y del infinito.

Las catedrales se vuelven transparentes. Los vitrales reemplazan a los mosaicos. La luz de Dios que viene desde el infinito vuelve a iluminar a la razón que ya no teme.

El infinito griego, el caos que aterroriza, es reemplazado por el infinito de Occidente, que se fascina con su propia infinitud.

Occidente es una mirada apasionada al infinito.

La mirada de la ciencia.

El fin de los templos que representan úteros.

Aparece la perspectiva natural en la pintura. Las imágenes ya no son símbolos: son representaciones de un mundo que debe ser amado y entendido.

La *Gioconda*, concebida por un pintor que firma como ingeniero, es quizá la expresión más potente del sino de Occidente: la pasión por el infinito y por el conocimiento, la libertad de la ciencia. El paisaje difuminado representa el infinito del espacio, y en los ojos y la sonrisa está el infinito del alma, la conciencia insondable. La *Gioconda* es el programa: en su espacio exterior están los viajes de descubrimiento, hasta América y la China, y las revelaciones de los astrónomos de Praga, y las luchas de Galileo y de Giordano Bruno por la libertad de las ciencias. Están los viajes al espacio exterior y los ejes cartesianos y la célebre expresión de la relatividad de la masa y la energía. Pero es su mirada lo que más atrae: la mirada es un enigma que simboliza el infinito de la conciencia.

Occidente reanuda un viaje interior, un viaje del alma abandonado desde los tiempos de los griegos. Cervantes y Shakespeare, el Romanticismo y la oscura noche de los tiempos y Freud y la fundación del psicoanálisis.

¿Dónde reposa hoy la mirada? ¿Dónde la pasión? ¿Será que Occidente decae, como se profetiza desde su origen? ¿Será, como recuerda Borges, que Occidente lleva la decadencia en su nombre (el poniente, o *Abendlandes*, la tierra del atardecer)?

¿Está naciendo un nuevo mundo, un cibermundo?

En una noche de miedo y de espanto, los griegos descubrieron la razón, y se juramentaron para avanzar con el logos sobre el caos.

Paso a paso, durante cinco siglos fundaron la *physis*, la ciencia, y la metafísica, aquella ciencia que tiene como objeto a la misma ciencia.

Los nombres han cambiado. Las preguntas siguen siendo las mismas.

Traducciones: errores, traiciones, misterios y milagros

Tanto se ha escrito sobre la traducción, bueno y malo, sagaz y obvio, que siento timidez al emprender esta tarea. A pesar de ello, volcaré aquí mi perspectiva sobre un aspecto central en la literatura y el arte contemporáneos, con el propósito de compartir una reflexión sobre el tema.

Nuestro lenguaje es, sabemos, una re-presentación, que transporta al objeto real como imagen o como concepto. Una falsedad, un reflejo, porque sabemos que la realidad representada fluye vertiginosamente, mientras que nosotros solo podemos producir la representación de un instante, que fijamos como una estatua, como una foto, tan inmóvil como irreal.

O, alternativamente, en un monismo lejano de la intuición, podemos creer que lo único que hay es lenguaje, que la realidad es un supuesto de la conciencia y la "metafísica, una rama de la literatura fantástica".[164]

164 Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbius Tertius", en *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.

Pero en cualquier caso el lenguaje es todo lo que tenemos para vivir, y para convivir. Es lo que se nos dejó después de la Caída, cuando nos expulsaron del Paraíso, según casi todas las creencias.

Creíamos que la situación no podía empeorar, pero no era cierto. Nuestra pesadumbre no tiene fin, porque tampoco tiene fin nuestra soberbia. Así que allá, en Babel, decidimos construir una torre para llegar al cielo, y cuando llegábamos al séptimo piso, que coincide con el séptimo cielo, viendo Yahvé nuestro atrevimiento, confundió nuestra lengua, de modo que nadie podía entenderse con su vecino. No solamente cayó la torre, sino que jamás pudimos entendernos de nuevo.

Porque ahora no solo necesitamos representar, sino que además necesitamos tra-ducir, necesitamos que los significados sean "conducidos de un lado a otro" (*trans-ducere*).

Vivimos, entonces, "después de Babel".[165]

* * *

Quizás el enigma de la Virgen María sea un verdadero símbolo de los ocultos sentidos de la traducción, cuyo significado es insondable. Veremos.

En el 200 a.C. los judíos de la diáspora no tenían un texto único de la Torá. Paradójicamente, el "pueblo del Libro" estaba confundido por infinidad de variantes de su Libro, la Torá, que

165 George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

atormentaban sus creencias y confundían su fe. La mayoría de estas variantes estaban escritas en hebreo y arameo, dos lenguas que agonizaban a manos del griego.

En Alejandría, la capital del fascinante Egipto de los griegos, se encomendó a setenta sabios judíos que tradujeran la Torá del hebreo y del arameo al griego koiné o helenístico. La traducción llevó casi doscientos años y la obra se llamó la Septuaginta, en honor a los setenta sabios que durante esos dos siglos habían llevado a cabo la traducción.

Pero lo más importante para nosotros es el texto del versículo 7, 14 del libro de Isaías: "Por tanto, el Señor mismo os dará señal: He aquí que la *almah* concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel" (Immanuel significa "Dios entre nosotros"). Nos interesa detenernos en lo siguiente: *almah* en hebreo significa "joven doncella" y "virgen" se dice *bethulah.* Los Setenta, sin embargo, tradujeron *almah* por *parthenos*, que en griego significa virgen. O sea que una virgen concebiría a un dios, que estaría entre nosotros.

Esto sucedía doscientos años antes de Cristo, de modo que no había ningún interés cristiano de por medio.

Quinientos años después, interviene Jerónimo, un dálmata educado en Roma como cristiano, como filósofo y como científico; un filólogo que conocía el latín, el hebreo, el arameo y el griego entre otras lenguas. Un creyente en el lenguaje, un hombre raro, atormentado por una potente sensualidad que resistía su fuerza mística, que luchaba para imponerse ¿infructuosamente? Veneramos a Jerónimo, el fiel seguidor de los Setenta, como patrono de los traductores.

Escribe en su carta XXII "A Eustoquio":

> Yo, que por temor del infierno me había impuesto una prisión en compañía de escorpiones y venados, a menudo creía asistir a danzas de doncellas. Tenía yo el rostro empalidecido por el ayuno; pero el espíritu quemaba de deseos mi cuerpo helado, y los fuegos de la voluptuosidad crepitaban en un hombre casi muerto. Lo recuerdo bien: tenía a veces que gritar sin descanso todo el día y toda la noche. No cesaba de herirme el pecho. Mi celda me inspiraba un gran temor, como si fuera cómplice de mis obsesiones: furioso conmigo mismo, huía solo al desierto. Después de haber orado y llorado mucho, llegaba a creerme en el coro de ángeles.

A este hombre, gravemente perturbado por la contradicción entre misterio y mundo, es a quien le encarga el papa Dámaso I que traduzca al latín, en un único corpus, la Septuaginta en griego de los Setenta y los Evangelios escritos en arameo.

Jerónimo, que como dijimos era un profundo conocedor del griego, del latín y del arameo, desconfía de la Septuaginta, pero cuando llega al célebre versículo de Isaías que hemos visto, no vacila: *almah* no es una "joven mujer"; y de nuevo traduce el término por "virgen" (*parthenos*), tal como dijeron (tradujeron) los Setenta.

¿Es posible que los Setenta se hayan equivocado? ¿Qué desconociesen el significado de *almah* y de *bethulah*? ¿Y qué Jerónimo el filólogo tampoco supiese la diferencia? En ese caso, la traducción sería un simple error.

¿O más bien habrá sido un engaño consciente, una conspiración de los Setenta, seguida quinientos años después por Jerónimo –un verdadero cómplice–, una conspiración destinada a hacernos creer, a nosotros y a los judíos, que algún día Dios caminaría este mundo junto a nosotros? Entonces la traducción sería pura traición.

Pero también pudo haber sido una causa insondable, un rincón oscuro de la razón, lo que confundió sin advertencia a mentes esclarecidas, una obnubilación inconsciente, provocada, quizá, por el deseo tan ferviente de tener a Dios en nuestro mundo. Entonces la traducción estaría dominada por el puro misterio.

Pero, siguiendo con nuestras preguntas, tampoco puede descontarse la intervención divina: Dios habría intervenido para corregir el error de su profeta Isaías, usando como instrumento a los Setenta y a Jerónimo, induciéndoles a que tradujeran *almah*, la "joven doncella" de Isaías el equivocado, por *parthenos*, por virgen, que habría sido el vocablo por Él dictado originalmente. Porque, así como Dios les dictó a los profetas, también pudo haberles dictado a los Setenta y a su seguidor Jerónimo.[166] Este caso es más complejo, si se quiere emocionante, porque aquí la traducción sería la comprobación de la presencia de Dios, y la traducción sería un milagro.

166 "Es evidente que su causa remota es el concepto de la inspiración mecánica de la Biblia. Ese concepto, que hace de evangelistas y profetas, secretarios impersonales de Dios que escriben al dictado…", Jorge Luis Borges, "Una vindicación de la Cábala", en *Discusión*, Buenos Aires, Gleizer, 1932.

De Jerónimo y de los Setenta surgió esta virgen, esta *parthenos* que dio a luz a un Dios que anduvo entre nosotros, el Dios de los judíos y mucho más tarde el de los cristianos.

Jamás sabremos si la traducción de *almah*, la joven doncella que se convirtió en virgen, fue un error o una traición; si fue un misterio o si fue un milagro de Dios.

Pero hay otra hipótesis más, que carece de título posible. Recorriendo los mitos, nuestra virgen no es única; lejos de ello, en nuestra cultura conviven muchas vírgenes célebres: Hera, que reina en los cielos y en el hogar; Atenea, que gobierna la luz de la razón; Perséfone, que manda en los infiernos, Artemis/Diana, que rige la naturaleza salvaje...

Entonces, quizá la clave esté en la propia palabra "traducir" en el necesario e inexorable "conducir de un lado a otro", en la necesidad causal de nuestro pensamiento que para todo requiere un primer motor inmóvil, en la limitación inherente a nuestro pobre lenguaje, que no puede vivir sin una causa que sea el origen desde donde todo empieza, que no puede nacer sin un verbo primero que nadie haya pronunciado antes.

Porque "en el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios [...] Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros..." (Juan, 1, 1-14).

Y porque, después de Babel, lo único que nos quedó fue la traducción. Un misterio que veneramos.

Un efímero paraíso de la razón: la Bauhaus[167]

En el centro de Europa están conspirando. El hecho data de 1291. Se trata de hombres de diversas estirpes, que profesan diversas religiones y que hablan en diversos idiomas. Han tomado la extraña resolución de ser razonables [...] Acaso lo que digo no es verdadero, ojalá sea profético.
Jorge Luis Borges, *"Los conjurados"*

Bauhaus, Bauhaus, Bauhaus es la palabra que resuena cada vez que pensamos en el diseño, porque esta escuela significó la primera ocasión en la que se creó una teoría sobre el diseño de los objetos.

Bauhaus, que puede traducirse como "construcción de la casa", nace inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Es un intento desesperado de volver a la razón de la Ilustración después de la masacre de la guerra. Ya no estamos dispuestos a morir por la patria, un ideal romántico que asesinó a una generación europea. Queremos vivir, y para vivir hay que creer de nuevo en la diosa Razón.

Bauhaus revive el llamado desesperado "Zurück zu Kant" ("volvamos a Kant"), a la razón, y abandonemos la "noche oscura del alma", abandonemos el mito, el puro deseo y la emoción. Porque la paz nace de la razón y la guerra nace de la emoción, y así es que tenemos que vivir rodeados de un mundo regido por

167 Texto solicitado por Infobae para el centésimo aniversario de la Bauhaus y publicado el 17 de abril de 2019 (https://www.perfil.com/noticias/cultura/bauhaus-efimero-paraiso-de-la-razon.phtml).

el intelecto que debe abarcar toda nuestra vida. De ahí que la *casa* que debemos construir será una casa del intelecto.

En consecuencia, Bauhaus dará nacimiento al racionalismo en la arquitectura y en el diseño de todas las cosas que nos rodean. El postulado de Walter Gropius, un arquitecto veterano de guerra fundador de esta escuela, será que "la forma debe seguir a la función", y este postulado abarcará la vida.

No hay forma vacía, no hay ornamento: la belleza de la forma radica exclusivamente en el austero cumplimiento de la función, lo cual es verdadero, tanto para un objeto menor, como una silla; como para un edificio, pasando por todos los objetos intermedios que hacen a nuestra vida.

En Bauhaus el arte carece de sentido metafórico (acaso es por eso que Paul Klee se retira). Nunca más el arte deberá expresar el caos de la naturaleza, de la conciencia o del alma.

El arte deberá consagrarse a abolir la naturaleza caótica, descubriendo las formas geométricas que anidan en ella, los denominadores comunes que permiten transformar el caos infinito de la diversidad en un universo de formas comprensibles por la razón. Debe "abstraer" de las formas de la naturaleza las formas geométricas que son su alma, porque solamente las formas que emanan de la razón son previsibles y capaces de apaciguar la angustia de la infinita diversidad.

Por eso, porque no hay forma sin función, porque no hay ornamento, Mies van der Rohe, continuador de Gropius en la conducción de Bauhaus, dijo "less is more", menos es más. Algunos diseñadores posteriores dirían irónicamente que "less is more, but is a bore", menos es más, pero es un tedio.

Bauhaus es un universo totalizador, que somete a la razón a todas las formas que rodean al hombre, todos los objetos, desde los más pequeños hasta la "casa" en la cual se encuentran todas las formas. Porque una casa es como un perímetro, como una muralla, es un borde de la razón que nos rodea y nos defiende de la locura y del caos de la emoción, de la naturaleza, de la noche, del "afuera" de la conciencia.

Desde la Caída sabemos que todos los paraísos son efímeros, que la pasión controla a la razón, que Adán siempre sucumbe a la manzana que Eva le ofrece y que los paraísos del intelecto son tan efímeros como todos los paraísos. Bauhaus sobrevivirá al ataque nazi.

Se mudará a Chicago y a Harvard, desde donde Gropius y Mies llevarán a su plenitud el desarrollo de la teoría de la forma según la función, estableciendo las bases del diseño moderno.

No fue el odio de los nazis lo que terminó con Bauhaus: el verdugo fue Eros, el deseo.

En efecto, en la década de 1950 nace la sociedad de consumo, caracterizada justamente por el consumo innecesario, por el consumo expresado como pasión sin límites. Paradójicamente, las enseñanzas de diseño racional de Bauhaus son utilizadas –junto con la publicidad– como instrumento destinado a estimular el consumo irracional.

Es cierto que una vez más se cumplió la ley empírica según la cual la pasión vence a la razón. Pero, aun así, Bauhaus nos queda como una señal, una luz brillante en el cielo, una luz que indica que podemos ser *razonables*, y que la búsqueda de la razón, esa lucha tan inútil y fracasada, y por eso tan heroica, es finalmente nuestro sino como hombres.

Como otro paraíso perdido.

Frankenstein, o el delirio de la razón[168]

Dice el Génesis que Yahvé con el soplo (*ruach*), le dio el alma a un muñeco de barro, un gólem, y creó al hombre.

También dice que desde el inicio desafiamos al espíritu con la razón, infringiendo la prohibición de poseer la sabiduría del bien y del mal. Quisimos ser iguales a Dios.

Otra tradición que nos integra dice lo mismo: en la llanura de Sición Prometeo nos entregó el fuego de la razón. No somos seres del espíritu (*pneuma*), y por eso los dioses se mudaron de allí.

Vivimos desde entonces en un mundo del intelecto, intentando dominar la naturaleza y calmar el terror primordial.

Habitamos el mundo de la razón: lo decisivo ha sido medir, saber las causas y efectos, que no son sino efectos de otras causas anteriores y así *ad infinitum*, en busca de una *arché* que perdimos en el Edén.

Así nacieron la geometría, las matemáticas y las ciencias, la posibilidad –mejor dicho, la ilusión– de dominar el universo con máquinas que multiplicaron nuestro esfuerzo hasta hacerlo innecesario, la agricultura, la domesticación, el vapor, la energía, los descubrimientos que paulatinamente implicaron la posesión del planeta, y el afán de poseer también los otros planetas.

Ya en Alejandría, Herón pudo dirigir el vapor para producir un autómata, un ser "animado" que como los "animales" se

168 Escrito para la Comisión de Cultura de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). Publicado en www.facebook.com/culturaapa/photos/3383405215030213.

movía por sí mismo, sin estímulo ni empuje. Aristóteles con optimismo declaró en la *Política* (IV, 3) que estaba dispuesto a liberar a los esclavos cuando las máquinas se movieran por sí mismas.

Pero en ese recorrido no lográbamos crear un hombre: nuestras máquinas estaban desprovistas del fuego de Prometeo, del soplo de Yahvé: carecían de razón.

No era suficiente. En nuestro tremendo deseo de desafiar el Misterio, decidimos crear un hombre, así como habíamos creado un Dios de ficción. Los primeros fueron ciertos sabios matemáticos que, buscando en los números que están ocultos atrás de las letras de la Torá, pretendieron encontrar el sagrado Nombre de Dios, el Shemhamephorash. Pronunciando ese nombre, se podía dar vida a una figura de arcilla, un gólem, tal como hizo el Señor con Adán.

La tradición anota varios golems: recordamos el de Ibn Gabirol del siglo XI, el de Eleazar ben Judá en Worms en el siglo XIII y el más famoso de todos, creado por Judá León en el siglo XVI, "que fue rabino en Praga" y que defendía el gueto a orillas del Moldava. Pero no podemos dar fe de tales intentos.

Ante el probable fracaso de los sabios cabalistas, Víctor Frankenstein, un científico, dedicó su vida a la creación de un ser humano. Pero en la "creación" de la criatura de Frankenstein no intervino el Sagrado Nombre de Dios, sino la química y la física. Así, este personaje nacido del genio de la novelista Mary Shelley en 1818 se convierte en "el moderno Prometeo".

Entonces ya no fue un soplo, ni un fuego, ni un nombre: Dios no intervino. Fue Víctor Frankenstein, un hombre que conjurando la naturaleza con la razón dio vida a la criatura. Por eso es el moderno Prometeo, el hombre que sustituye al misterio y con

la soberbia de la razón puede dar vida y es capaz de crear, muy a su pesar, un monstruo sin nombre.

Pero esto es solamente un cuento.

¿Solamente?

Nuestros intentos no tienen fin. Y la creación del hombre es nuestro sino.

Mucho después del doctor Frankenstein, en la película de 1968 *2001: odisea del espacio* nacía Hal, la computadora que con perverso designio conduce a la destrucción a los astronautas, que creen que van a Júpiter. En Hal opera una desviada fórmula matemática destinada a la muerte y a la destrucción, pero cuando los tripulantes descubren su negro propósito y Hal advierte que va a ser destruida, confiesa: "Tengo miedo". Nos corre frío en la piel, porque Hal piensa y siente como nosotros. Y porque somos nosotros quienes le dimos la vida a Hal, igual que a la criatura de Frankenstein.

Pero Hal es solamente una fantasía.

¿Solamente?

¿Hay una respuesta a este enigma desdichado, a este sino imposible y condenatorio de crear un hombre?

La verdad es que nuestro desventurado propósito de dar vida a un semejante comenzó mucho antes, mucho antes de los golems, de la criatura de Frankenstein y de Hal.

Quizás Yahvé con su soplo y Prometeo con su fuego dieron vida a un ser de la equivocación, a un gólem como el de Borges que apenas podía barrer la sinagoga. Quizá no somos la creación deseada, quizá somos el fruto de un Dios perverso, como afirmaron los gnósticos, o quizá solamente somos un robot de Dios.

Quizá la respuesta sea el error. El error de Otro.

La razón y sus sorpresas[169]

La razón ha sido siempre fuente de sorpresas. Narraremos aquí algunas de esas sorpresas que establecieron límites a la razón, límites infranqueables hasta ahora.

1.

Razón y esperanza: según Hesíodo, Prometeo robó el fuego a Zeus para entregárselo a los hombres, una especie inferior que desde entonces imitó e irritó a los dioses.

Para los griegos, el fuego simboliza la razón, el fuego efímero que se enciende y que se extingue. Pero también simboliza ese otro fuego que ilumina, el fuego eterno del espíritu.

Pro-meteo es "el que ve antes", porque posee la *metis*, la astucia, el fuego de la razón, que permite prever, que analiza, separa y entiende. A diferencia del espíritu, que con su luz se apodera del alma, la razón solamente puede entender sin captar, sin apoderarse.

El Espíritu llega hasta la Verdad, que está afuera de este mundo.

La razón-*metis*, que nos legó Prometeo, solo alcanza al significado y a la representación, sin salir jamás de la conciencia.

169 Este texto es un comentario a la conferencia de Manuel Cruz en la reunión de la Fundación Proyecto al Sur realizada en el Fondo de las Artes en Buenos Aires el 24 de septiembre de 2010. Agradezco a Carlos Bruck quien, con su desinteresado interés en la cultura, promovió la conferencia de Manuel Cruz y generosamente me invitó a participar en ella con estos comentarios.

Prometeo es un ser de la frontera, una criatura de los bordes, igual que el hombre, su heredero.

Es inmortal, pero no es un dios. Prometeo-razón es una fuerza de la naturaleza. Puede "ver antes", pero no posee la Luz.

El fuego de la razón, diferente del fuego del espíritu, es un fuego que no puede existir sin consumir la materia (*mater*, madre, aquello de lo que todo está hecho). Y, por ello, el intelecto se extingue, mientras que el fuego del espíritu es la llama eterna de Zeus que soñó Heráclito (*to kerannios*, el rayo de Zeus).

El símbolo mas profundo de Prometeo-razón es permanecer encadenado a la roca. La roca simboliza la Tierra, la materia terrenal, aquello que es objeto del intelecto, que por esencia es utilitario y fugaz, como la vida misma. (¿Será casual que la roca a la que permanece atada la razón-Prometeo esté en las montañas del Cáucaso, el origen del largo viaje de los griegos?)

El objeto de la razón es apaciguar el terror primordial. Es una ilusión. Un consuelo.

1.1. Zeus compadece la pobre condición humana que, apresada en los límites de la razón, no puede acceder a la Luz del espíritu. Y encarga a Hefesto la creación de Pandora, "la de todos los dones", modelándola sobre la belleza de las diosas del Olimpo.

Prometeo-razón, "el que ve antes", tiene un hermano llamado Epimeteo, "el que ve después", quien, según Goethe, encarna la Pasión. Es a él, a Epimeteo, a quien los dioses envían a Pandora, la de todos los dones. Y es él, Epimeteo, quien acepta a Pandora, por pura pasión, contra las advertencias de la razón (Prometeo).

Como sabemos, en su infinita curiosidad Pandora abre un ánfora misteriosa, en la que estaban guardadas todas las pasiones y todos los males, que se dispersan por el mundo. En el fondo del ánfora vacía solo queda una pasión: la esperanza.

Y así, desde el amanecer de Occidente, la "tierra del atardecer", quedó establecido el primer apotegma: no habrá razón sin esperanza, ni esperanza sin razón.

2.

Razón y misterio: según el Génesis, después de creado el universo y creado el hombre con polvo del suelo, "Yahvé-Dios formó los animales del campo y las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera".

Era la fundación de la razón, que designa, limita y prevé. Era la fundación de la ciencia, el señorío del conocimiento sobre la naturaleza.

Nace entonces la búsqueda sistemática del límite, del cosmos, del orden que imparte la razón.

Esa búsqueda no nace de la Luz que no tenemos, sino del terror al caos, al no-ser, al exceso, a la *hybris*, a la ausencia de límites (*to ápeiron*).

La razón es un paréntesis, un remanso en la tempestad del no-ser, un hiato en medio de la sinrazón, de la cual todo procede y a la cual inevitablemente se llega, como notó tempranamente Anaximandro.

La *physis* salvaje e imprevisible requiere hallar el *nomos*, las leyes a que aquella está sujeta, como están sujetos la Luna y los astros a caminos inexorables.

Saben los hombres que esas leyes naturales están ocultas a la evidencia, pero los anima la esperanza de poder hallarlas, de disminuir el terror a lo imprevisible. Pero también saben que más allá de la *physis*, en un mundo sin nombre que esta después de la *physis* (*metaphysis*), puede distinguirse lo que es, el noúmeno, de lo que aparece (*phainestai*).

Entusiasmado por los hallazgos de la razón, el hombre cree que con ella puede horadar los límites naturales y contemplar el fuego eterno de la Verdad.

La expulsión del Edén es el castigo a la vanidad del hombre, que creyó que podía ser igual a Dios.

Es una creencia vana que persiste.

No obstante, desde el Génesis queda establecido otro apotegma: la Razón no puede iluminar el Misterio.

El psicoanálisis y el espíritu de Occidente[170]

A Enrique Pichon-Rivière, investigador valiente, maestro, amigo del alma

Desde hace algún tiempo asistimos a expresiones y noticias que anuncian la liquidación y muerte del psicoanálisis. La referencia tiene implicancias graves sobre la supervivencia misma de Occidente, que hoy parece cansado. Quizá, como decía Borges,

170 Publicada en la *Revista de Psicoanálisis y Cultura*, Nº 5, 2006, editada por la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA).

porque Occidente es la tierra del poniente, la tierra del atardecer, que con su mismo nombre pronostica su desaparición.

Occidente es la cultura de la infinitud y del individuo en libertad. Desde sus albores, hacia fines del siglo XII, se distancia del pensamiento clásico greco-romano, estrictamente concreto y realista, y acepta la infinitud y el vacío.

En la antigüedad, los pitagóricos fundaron un universo regido por números naturales, que permitían medir el espacio y contar las horas y las cosas. Nada escapaba a este orden, a este cosmos, que aplacaba las horas ahuyentadas de Anaximandro y de Heráclito. El caos, a partir de los pitagóricos, se convirtió en un temor infundado de los filósofos, en una fábula terrorífica: el cosmos brillaba en la relación de los siete planetas, las notas musicales, las figuras geométricas que ordenaban el plano y los cuerpos geométricos que regían el espacio. Eso, la geo-metría, la medida de Gaia o Gea, aquella madre tierra infinita del "ancho pecho" que a todo había dado origen y que, por fin, se sometía a la razón. La geometría era el alma de todo lo que existe. Era la Ley.

La representación busca entonces el límite, *peras*. La escultura expresa la serenidad de los dioses, cuya perfección estriba en la moderación. No hay expresión en lo perfecto, ni tampoco perspectiva. Solo volúmenes concretos y medibles, como la columna dórica, la escultura o el templo. El límite reina.

La antigüedad disfrutó de esta ilusión, hasta que Hipaso de Metaponto descubrió la infinitud escondida en la raíz cuadrada del número dos. Pronto se agregaron innumerable cantidad de estas fracciones infinitas.

El caos reaparecía, yaciendo atrás del edificio matemático de los pitagóricos, como un fantasma insondable, como un trágico fundamento. Hipaso llamó a estos números *álogos*, irracionales, o también "inconmensurables".

Hipaso murió ahogado. El cosmos concreto y medible había triunfado. La ilusión se había convertido en falsedad. Y, a partir de un dogma cósmico, se perdió la libertad.

Los tiempos mágicos

Hacia el nacimiento de Cristo amanecía un nuevo espíritu. Para este espíritu mágico, la preocupación no era el hombre ni el cosmos, sino la relación con Dios. Aparece la gnosis, un camino hacia Dios, y esta magia se difunde en las religiones del Libro.

Las cantidades, las medidas, ya no interesan en esta relación excluyente entre el hombre y su Dios. Ya no interesan los números ni la geometría que miden el espacio y el tiempo. El nuevo universo se desentiende de la cantidad y de la forma, y se interesa exclusivamente en el camino hacia Dios.

La gnosis enseña que hay un camino descendente, caída (*cathodos*), que nos aleja del espíritu, fuente de la única felicidad, y un camino ascendente (ánodos), que nos aproxima a él. Estos caminos de los griegos de Alejandría serán la base del pensamiento durante un milenio.

En la época mágica, la de Cristo y la gnosis, interesan solamente los símbolos, el álgebra, una matemática indiferente a las cantidades, indiferente al problema del caos y a la ilusión de concebir un cosmos. El álgebra implica la perfección de las relaciones sin contenido, un mero camino que nos conduce a Dios, que es el único contenido.

Una matemática sin mundo, que puede acercar el Misterio. Y, en ese mundo mágico, la representación pierde la perspectiva. Para representar al mundo se necesitan tres planos, pero para representar al símbolo solamente se necesitan dos.

Los mosaicos y murales se frontalizan y se aplanan. Vivimos en un mundo de figuras sin cuerpos.

Cristo Pantocrátor mira de frente, más allá del mundo; sus ojos vacíos nos abarcan sin mirarnos. Y de la Palabra revelada emana la Ley. No hay otra Ley que la Ley Sagrada, dicha por Dios.

El sino de la época mágica es el orden y la libertad es el mal.

Llega el tiempo de liberarse de ese Dios del orden y renace la preocupación por el tiempo y el espacio, la aceptación del aberrante infinito y del horroroso vacío. Esta aceptación, la de la infinitud y el vacío, son constitutivas del alma de Occidente.

Si tiempo y espacio son infinitos, los números ya no pueden medir extensiones ni cantidades, que son pura ilusión. Toda cantidad o extensión yace en el campo de los ejes ortogonales que nos recuerdan la infinitud del tiempo y el espacio y la relatividad de la existencia. Nacen otros números, una entelequia que desafía al infinito. Estos números se abstienen de predicar la realidad de las magnitudes, sean ellas de tiempo o de extensión. Porque las magnitudes absolutas no existen en un espacio que se admite infinito, donde solo existen las relaciones. La relación entre relaciones es una función, irreductible, desligada del mundo visible.

Nunca sabremos las causas, pero la infinitud que aterrorizaba a los hombres de la antigüedad, esa "abertura horrorosa" hacia lo "inconmensurable", el caos, apasiona a la cultura de Occidente.

Occidente admite que la única posibilidad de la Ley radica en su ausencia y sufre el encantamiento de lo abismal, que lo subyuga para siempre.

La búsqueda se emprenderá ahora sabiendo que nos rodea un abismo que jamás entenderemos y que ese abismo está en el espacio, en el tiempo y en el alma.

Nuestra cultura es así, en cierto modo, la cultura que se atreve a la perspectiva infinita. Desde allí nace la expresión espacial del alma occidental, que es la perspectiva infinita en la cual aparecen las figuras y los cuerpos.

La misma existencia flota en la infinitud de la perspectiva, que marca dramáticamente la diferencia entre la esencia, que no tiene principio ni fin, y la existencia que se termina.

La misma vida parece ahora fluir en esta perspectiva infinita, que no se agota en la representación, sino que acomete todas las formas de la acción en una búsqueda tan apasionante como imposible: conocer el universo.

De allí los viajes: Occidente es la cultura del descubrimiento y de los viajes; desde la Tierra hasta la Luna y los planetas, nos esforzamos por un conocimiento que desde los albores hemos sabido imposible.

La infinitud también califica al tiempo. Nace entonces la historia, no ya como una sucesión de acontecimientos narrados, sino como una morfología universal de la presencia humana y la creencia en un futuro de progreso ilimitado. Nuestra cultura se empeña en reconstruir el pasado como nunca antes. Esta historia no tiene otro objeto que ella misma, es una "práctica", una parte inevitable de la vida.

Occidente pone al hombre como centro de esta perspectiva universal.

La revolución copernicana refirma esta centralidad de la mirada del hombre hacia el hombre, porque Dios ha dejado de mirarnos y ya no somos el centro del universo, sino que giramos como una roca alrededor de un astro inerte.

Dios está lejos. Estamos solos, sin otra esperanza que nuestra propia mirada.

El Dios del pensamiento mágico y su Ley revelada se han ido, dejándonos la conciencia de infinitud y la esperanza de encontrar otra ley.

Esta nueva ubicación del hombre implica la revalorización de la alteridad, como categoría básica de la conciencia.

El descubrimiento del otro y la experiencia de la vida se revalorizan a un punto jamás igualado por la cultura. Hasta el nacimiento de Occidente, el pensamiento mágico del cristianismo medieval y del islam coincidían en establecer una relación excluyente del hombre con Dios.

Occidente hace renacer la mirada hacia el otro y, como correlato de ella, la mirada interior, sin la cual es imposible la consideración de la alteridad.

La *Gioconda* resume admirablemente las propuestas de los albores de Occidente, que se desplegarán durante los siglos por venir y hasta nuestros días. El cuadro tiene dos protagonistas: el primero es el paisaje que hace de fondo al retrato, un paisaje de tremenda soledad, con luz de una hora indefinible y un claroscuro que estira los límites, confundiendo la forma con la luz, que se extingue en el infinito. Representa la infinitud del espacio, mediante la perspectiva de la naturaleza interminable,

que se extiende como un protagonista a espaldas de la modelo. El otro protagonista es la mirada de la modelo, que ha cautivado a la historia del arte. Allí Leonardo alude a otro infinito, a una perspectiva interior, al campo inmenso del alma, que tampoco es abarcable, que tampoco termina. Leonardo nos enfrenta con el infinito interior de la *psyché* y nos deja un programa de conocimiento, la pasión por el abismo interior y por el infinito exterior. Un programa tan imposible como inevitable.

Quizá Leonardo nos haya querido transmitir la perplejidad, única emoción posible frente a lo inconmensurable.

Dios nos ha abandonado, somos ahora un ínfimo accidente de su plan.

No hay más orden como valor supremo, porque ya no hay dogma.

La libertad es ahora el valor supremo y, en lugar de recibir un dogma revelado, estamos obligados a descubrir una ley.

La reafirmación del hombre como centro del universo implica la asunción de la libertad como categoría suprema.

El hombre de Occidente es libre y su destino es la libertad.

A partir de la libertad y la abolición del dogma nace la ciencia, el descubrimiento de la Tierra y del espacio exterior, la cultura que acepta la existencia de fuerzas invisibles como la gravitación universal y la energía, como parte de una física dinámica y relativa que desborda la mecánica clásica.

Y también nace la pasión por descubrir la intimidad del alma, desde el pensamiento cartesiano que predica sobre la existencia, las investigaciones de los sensualistas ingleses, el romanticismo alemán y el psicoanálisis.

Como tal, el psicoanálisis aparece inscripto en un vasto movimiento de la cultura, que acepta la existencia de postulados indemostrables como el vacío, el infinito, el alma, el otro, y que no se resigna a dejar de investigarlos.

En ese prólogo a la modernidad que es la *Divina comedia*, Dante anuncia a Occidente, anuncia el espíritu del infinito y de la libertad, que marcará los tiempos futuros. En el más profundo de los infiernos, Dante encuentra a Ulises, a quien le inventa un nuevo viaje. "Ni la dulzura del hijo,/ ni la piedad del viejo padre,/ ni el debido amor que hubiera debido/ a Penélope hacer dichosa" han podido retener a Ulises.[171] La sed insaciable de conocimiento le hace dejar a su patria, Ítaca, y emprender otro viaje.

Con unos pocos apresta un barco y pone proa a Occidente, bordea las costas españolas y marroquíes, y llega al límite prohibido por los dioses: las columnas de Hércules, Gibraltar. Pese a la interdicción, Ulises y sus compañeros atraviesan la línea vedada y se dirigen al sur. Dice Ulises-Dante:

> "¡Oh, hermanos", dije, "que por cien mil
> Peligros habéis llegado a Occidente,
> De esta tan pequeña vigilia,
> De nuestros sentidos remanente,
> No queráis negaros la experiencia,
> Siguiendo al Sol, hacia el mundo sin gente,
> Considerad vuestra simiente,

171 Dante Alighieri, *Divina comedia*, Buenos Aires, Nuevo Hacer, 2002, canto 26, vv. 114-120. Todas las citas pertenecen a esta edición.

Hechos no fuisteis para vivir como brutos,
Sino para perseguir virtud y conocimiento."

El buque sigue hacia el sur, cambian las estrellas en el firmamento y ya se divisa un altísimo monte, cuando el castigo de Dios cae sobre Ulises y un torbellino hunde la nave. El héroe es condenado al más profundo de los infiernos, donde Dante lo encuentra.

En todo el canto *26* se percibe el entusiasmo de Dante por este Ulises que él no conoció (Dante no llegó a conocer la *Odisea*) y con quien tanto tuvo en común.

Tanto la *Odisea* como la *Divina comedia* son viajes interiores, azarosas exploraciones del alma, que anuncian una exploración científica y poética todavía por venir. La *Comedia* representa la curiosidad inagotable del hombre, la experiencia como vida misma que, viviendo, lo lleva a embarcarse para explorar el Infierno. El Ulises de la *Comedia* anuncia al hombre moderno de Occidente, cuyo nacimiento Dante saluda como nuevo centro del universo. Desde sus albores Occidente enfrenta permanentemente un anti-Occidente. A Santo Tomás se le opone Sigerio de Brabante, Dante muere en el exilio y Giordano Bruno, quemado en Roma, como debió morir también Galileo si no hubiese mediado la abjuración.

A la libertad de conciencia y a la primitiva Reforma protestante, se le oponen la Contrarreforma y el Concilio de Trento, que durante siglos academizan el arte y la ciencia. El jesuitismo, la Inquisición y las sucesivas academias, hasta Charles Le Brun, intentarán reprimir la libertad de conciencia.

Ninguna otra cultura ha permitido jamás la existencia de su propia anticultura. Solamente Occidente la tiene, porque su

exterminio, el exterminio de la anticultura, implicaría la abolición de la libertad y la propia extinción de Occidente.

A la liberación política de la Revolución Inglesa y de la Revolución Francesa se oponen el renacimiento de tradiciones feudales en España y Rusia, la Santa Alianza, el fascismo, el stalinismo y el castrismo.

En una cultura en la que el hombre es el centro el problema de la identidad, ya planteado por Heráclito el Oscuro, adquiere significación fundante. La aceptación del misterio del alma y la decisión de investigarlo científicamente constituyen uno de los capítulos más conmovedores de Occidente. Es una tarea heroica, porque quienes la emprenden saben desde el principio que jamás llegarán a puerto. E igualmente la llevan a cabo, con el mismo espíritu que guió a Ulises, héroe de la *Comedia*.

El psicoanálisis, en su misma denominación, refleja una de las contradicciones más profundas de nuestra cultura: el intento de entender, dividir y disecar algo tan inasible como el alma. Implica, además, la aceptación del inconsciente, una de las heridas más duras de la historia; la aceptación de la existencia de fuerzas, que operan sin control en el campo del yo y que, aun reprimidas, aparecen como la Hidra inmortal. Esta contradicción solo se resuelve mediante un salto dialéctico, que se produce al sintetizar poéticamente el conocimiento (*insight*), creando una nueva estructura que mantiene viva la conciencia de *sí*.

La identidad es el punto de apoyo de la existencia del individuo, de la alteridad, de la libertad, y de la existencia misma del universo, que para existir depende de nuestra mirada.

El psicoanálisis es un poema que indaga en la identidad extraviada. Intenta que un acto creativo le devuelva al individuo

la conciencia de sí. Es una búsqueda que trata de totalizar los infinitos momentos con una línea de unión que los atraviese y que se recree cada vez, sucesivamente, durante toda la vida. Revivir aquel rayo de Heráclito, *to kerannios*, que podía iluminar la conciencia y devolvernos, solo por un instante, la paz de ser.

Pero hemos dicho que la existencia de Occidente requiere una anticultura negadora de la libertad, que reafirma la existencia de la libertad misma, como enigma creador. La libertad, el saberse centro de este universo y parte de una búsqueda infinita, implica una fuente inagotable de angustia y provoca defensa y negación.

Desde el nacimiento mismo del psicoanálisis, como palanca liberadora de los contenidos del inconsciente, como punto de apoyo de una identidad creativa, nacen los correlatos deterministas, que pretenden apoyar en un sistema de causas y efectos estos contenidos necesariamente erráticos e imprevisibles.

Se pretende, desde la existencia de los reflejos condicionados y las distintas variantes de teorías del comportamiento, sustituir la aceptación de la libertad como punto de partida y como sueño.

La libertad asusta. La muerte angustia. Es necesario sustituir estas categorías inmanejables por contenidos tranquilizantes. Si sometemos a un individuo a un sistema de premios y castigos, que orienten socialmente su conducta, podremos cumplir el sueño del "hombre feliz". Si esto no basta, podemos recurrir a las drogas, suprimiendo la exposición de la identidad al peligro de la libertad y del otro. Por supuesto que no se repara, ni por un instante, en que suprimiendo la libertad y la alteridad también se suprime la identidad en forma directa y sin necesidad de amenaza alguna. La identidad, para realizarse, necesita las acechanzas. La contracara de la libertad

y del infinito es la angustia. El psicoanálisis, entonces, es un desafío de la cultura de Occidente, que afirma que el enigma del alma puede preservarse, aceptando el peligro de la libertad.

Nuestra cultura se apoya necesariamente en la posibilidad de su inexistencia. Mientras Occidente esté vivo aparecerán iluminados que anunciarán la abolición de la física, la muerte de la ciencia, la sustitución de las ciencias básicas por la tecnología y de la cultura por el entretenimiento. Y, por qué no, la muerte de las ciencias del espíritu y su reemplazo por un determinismo, mezcla de química y gulag.

Mientras tanto, podemos seguir creyendo en el progreso ilimitado del conocimiento, en los infinitos senderos desconocidos que se pueden descubrir, en enfrentar la angustia con la recreación de la identidad, porque finalmente, como dicen que dijo Galileo, "e pur si muove".

Los huesos (y la eternidad)

Escrito para mi amigo Tatato Benedit, en vísperas de una muestra que no se realizó. No sabíamos, ni él ni yo, ni los otros, que pronto afrontaría el acontecimiento más trascendente de la vida.

1.

Desde el principio, los hombres sepultaron (guardaron) a sus muertos.

Los egipcios, en su insaciable ansia de perfección, guardaban todo, carne y hueso, a la espera del retorno del Ka, el alma que siempre vuelve, como vuelven las lágrimas de Isis sobre el eterno cauce del Nilo.

Los brahmanes hindúes, en su desprecio por todo lo mundano, cremaban los cuerpos, para que nada quede, ni los huesos, esperando una reencarnación con otro cuerpo, otra alma, otro destino.

Pero en Occidente, "la tierra adonde reposa el sol", los hombres siempre guardaron los cuerpos de los muertos. En realidad, guardaron los huesos, lo único que se salva de la descomposición.

Los huesos se guardaban en la tierra, porque ella es la madre (*mater*, materia) de la cual todo procede y de la cual todo está hecho. Recorrido el ciclo vital, se guardaba lo único imperecedero, los huesos, a la espera de que algún Dios se apiadara y les devolviera la vida (el alma).

Sabido es que Yahvé Dios, puede "soplar" (*ruasch*) la vida y generar un alma, *nepesch*. En la tradición cristiana (una variedad extensa de la tradición judía) se cree en la resurrección de los muertos y en la vida eterna. Por eso guardamos los huesos, a la espera de un Dios que prometió volver.

2.

No relataremos las vicisitudes de la guerra entre los dioses y los titanes, las teomaquias. Solo recordaremos que Zeus, rey de los dioses, venció a Cronos, rey de los Titanes, porque el Espíritu siempre vence al Tiempo. Y por eso hoy, gracias a los dioses griegos, reina el Espíritu que domina al Tiempo.

Después de esta guerra y de esta victoria del Espíritu-Zeus, los hombres y los dioses vivían juntos en la llanura de Mekone. Expulsado Cronos, Mekone es pura eternidad sin tiempo. Nadie nace porque nadie muere y los frutos esperan ser recolectados sin esfuerzo. Pero los dioses han decidido que el hombre debe salir de allí. Por eso, para conmemorar esa decisión, se fundó allí,

en Mekone, la ciudad de Sición (escisión), que nos recuerda la eterna división que nos asola desde entonces.

El hombre deberá elegir libremente su salida y para ello Zeus recurre a Prometeo, un astuto Titán, un poseedor de la *metis*, que para los griegos es el intelecto que analiza, separa y entiende.

A diferencia del espíritu que con su luz se apodera del alma instantáneamente y llega hasta la verdad que está afuera de este mundo (noúmeno), el intelecto (*metis*) solo alcanza el significado y la representación sin salir jamás de la conciencia (fenómeno).

La función del intelecto (*metis*) es apaciguar el terror primordial. Una ilusión.

3.

Pro-meteo es el que "entiende antes", el que ve primero, el astuto, el pre-visor. Prometeo es un ser de la frontera, una criatura de los bordes, igual que el hombre, que es su heredero.

Es inmortal, pero no es un dios.

Puede "ver antes", pero no posee la Luz.

Para que el hombre elija su lugar, Prometeo sacrifica un toro y divide las partes. Primero elimina toda la carne de los huesos y envuelve todo lo carnoso y comestible (*kreos*) en el estómago del toro (*gaster*), formando un conjunto muy alimenticio, pero de muy feo aspecto. Después, junta todos los huesos pelados y los envuelve en la grasa del animal, blanca y brillosa.

Zeus elige la grasa y los huesos. Así, quedan para los hombres las partes alimenticias.

Esta división será la de todos los sacrificios griegos –y la de todos los sacrificios– y marca hasta hoy los límites entre lo sagrado y lo profano.

Los dioses reciben los huesos que son imperecederos. Viven los dioses sin comer y sin morir.

Los hombres reciben el alimento, que perecerá consumido, convertido en energía vital, que cesará algún día con el ocaso final.

Los huesos contienen para los griegos el germen de la vida porque, en su ciencia, el líquido de la médula es el origen del esperma y del pensamiento, esencia de la perennidad, mientras que la carne destinada a los hombres es mero alimento, esencia de lo transitorio.

4.

El hombre ha elegido su destino, fuera de Mekone.

En el mundo del hombre, la Tierra, reina la contradicción, el cambio y el flujo: hay día y noche, luz y tinieblas, Sol y Luna, vida y muerte.

Es un mundo de apariencia y confusión en el que es difícil distinguir el amanecer del ocaso.

Es cierto que Zeus-Espíritu venció a Cronos-Tiempo. Pero esto solo es verdad en el Olimpo. En la Tierra, todos sabemos que la lucha entre Zeus y Cronos continúa eternamente.

El Espíritu siempre vence al Tiempo, pero Cronos siempre está al acecho, listo para atacar. Y así se desenvuelve la historia, una larga lucha en la que intentamos –inútilmente– vencer al Tiempo y reunirnos otra vez con el Espíritu, con la Verdad.

5.

El camino imposible hacia la verdad es el empuje de la vida, es la ilusión que nos mantiene vivos.

Los rumbos varían: son las matemáticas, las ciencias de la naturaleza que los griegos llamaron *physis*, la poesía y su hermana menor, la metafísica; el arte, la religiosidad.

Pero todos ellos tienen en común la búsqueda de la verdad, esa meta tan inevitable como imposible.

En ese largo peregrinar, aparecen siempre becerros de oro, quimeras, fines menores y fáciles, que ofrecen el premio sin sacrificio.

La vanidad del hombre no tiene fin, ni tampoco su estupidez.

En el arte hoy proliferan tonterías y ocurrencias, pequeñas curiosidades que en modo alguno buscan la verdad. La realidad es que el mercado se ha apoderado transitoriamente del arte.

Lo profano invade lo sagrado, contrariando a Prometeo que supo separar los huesos de la carne. O al Señor que echó fuera del templo a los mercaderes.

El rescate de los huesos como material perenne del arte implica una actitud de sublevación pasiva pero enérgica, frente a la multitud de pegatinas con títulos pretensiosos.

En medio de la noche no hay solo oscuridad. Hay estrellas que brillan como focos de una guía revolucionaria y subversiva que, como todas las revoluciones reales, pretende la restauración de los principios.

La ambición de la verdad, por imposible que sea, jamás nos abandona.

Y tampoco esa lucha tan perdida como inevitable: permanecer o, mejor dicho: Ser.

MARDULCE

Se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2021
en Altuna Impresores S.R.L., Doblas 1968,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.