

**CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO  
ESCUELA DE HUMANIDADES (UNSAM)**

**HUGO F. BAUZÁ - ENRIQUE C. CORTI**

# **MEMORIA Y REPRESENTACIÓN**



**BUENOS AIRES  
2009**



Hugo F. Bauzá - Enrique C. Corti

MEMORIA Y REPRESENTACIÓN



HUGO F. BAUZÁ - ENRIQUE C. CORTI

# MEMORIA Y REPRESENTACIÓN



Centro de Estudios del Imaginario  
2009

Bauzá, Hugo F. - Corti, Enrique C.

Memoria y representación / Hugo Bauzá y Enrique C. Corti. - 1ª ed. - Buenos Aires : Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2009.

142 p. : il. ; 23 x 17 cm.

ISBN 978-987-537-096-8

1. Filosofía Moderna. I. Corti, Enrique II. Título

CDD 190

Fecha de catalogación: 17/09/2009

## CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. Hugo F. Bauzá

El presente volumen ha sido editado con fondos del subsidio "Memoria y representación" Proyecto tipo B, SB 06, de la Universidad Nacional de San Martín

La publicación de los trabajos de los académicos y disertantes invitados se realiza bajo el principio de libertad académica y no implica ningún grado de adhesión por parte de otros miembros de la Academia, ni de ésta como entidad colectiva, a las ideas o puntos de vista de los autores.

Todos los derechos reservados

Hecho el depósito que establece la Ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

Avda. Alvear 1711, 3<sup>er</sup>. piso – C.P. C1014AAE – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina

<http://www.ciencias.org.ar>

e-mail: [info@ciencias.org.ar](mailto:info@ciencias.org.ar)

ISBN: 978-987-537-096-8

## ÍNDICE

Palabras liminares .....	7
--------------------------	---

### I Parte

#### *MEMORIA*

por Hugo F. Bauzá

1. A propósito de la memoria y el olvido .....	13
2. "Bienaventurados los desmemoriados" .....	23
3. En la constelación de las Musas .....	35
4. La Galaxia de Cadmo: de las Musas a Cadmo .....	53
5. La Galaxia de Gutenberg: la difusión de la escritura .....	67
6. La Galaxia de McLuhan: surfeando en el hipertexto .....	75
7. Para qué recordar .....	85

### II Parte

#### *REPRESENTACIÓN*

por Enrique C. Corti

1. El mundo de la imagen. El ángel, la mirada y el viento del paraíso. 'Angelus novus' - (Paul Klee, 1922) .....	93
2. Memoria de la muerte: a propósito de Antígona .....	99
3. Palabra silente: Borges y su <i>oxýmoron</i> dilecto .....	107
4. Apología de la caverna: el clamor de Moisés .....	135





I Parte

*MEMORIA*

por Hugo F. Bauzá



## PALABRAS LIMINARES

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación sobre *Memoria y representación* que contó con el apoyo de un subsidio (PIB) otorgado por la Universidad Nacional de San Martín. Esta *recherche* tuvo como sedes el Centro de Estudios del Imaginario de esta Academia y el Centro de Estudios Filosóficos de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín.

La labor, en su primera parte, estuvo orientada al estudio de la dialéctica memoria/olvido en la tradición occidental con el fin de abordar y establecer categorías de análisis tendentes a ver de qué modo la historia de la cultura ha sido articulada a partir del discurso del "vencedor", silenciando las restantes voces; con todo, pese al deliberado propósito de omitir voces discordantes se advierten, en ocasiones, huellas de discursos preteridos. En ese cometido este estudio pretende relevar hitos significativos desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Busca así claves interpretativas de la "construcción" de una historia de la cultura, para lo cual se apoya, fundamentalmente, en la idea de la historia como narratividad, según la línea de análisis sustentada por H. White, R. Rorty y, entre otros, J. C. Bermejo Barrera.

La investigación parte de la función y sentido de la memoria entre los griegos –desde su faz simbólico-religiosa centrada en *Mnemosýne* 'la Memoria', hasta la "laicización" de esta figura mítica mediante la elaboración de artes mnemotécnicas–, y se extiende hasta los "artificios" tendentes a una política de olvido. Pretende ver cómo frente a la "galaxia de Cadmo" –i. e., el advenimiento en Grecia de la escritura– se articuló también una suerte de culto a *Léthe* 'el Olvido', en respuesta a causas diversas, siendo el punto más alto la *damnatio memoriae* 'condena al olvido', en la mayor parte de los casos fundada en razones políticas o personales.

Circunstancias ideológicas, religiosas y sociales, entre otras, fueron determinando un vaivén pendular que osciló entre recuerdo y olvido en consonancia con propósitos variados en el marco de la his-

toria concebida como narratividad. En esta óptica se parte de la idea de que la historia no debe ser considerada como monumento, vale decir, como un saber perimido en un pasado estático, sino como documento, esto es, un saber sujeto a revisiones siempre renovadas, conformando lo que el citado Bermejo Barrera denomina “historia crítica”, situando a ésta en el terreno de la narratología.

La *recherche* tuvo también en cuenta el tipo de análisis formulado por la teoría del “*imaginaire*”, tal como la fundamentó G. Durand, exégesis fenomenológico-hermenéutica que propone una mirada pluridisciplinar en la que entran en juego diversidad de ciencias y disciplinas en aras de una visión plural.

En la primera parte de este volumen, consagrada específicamente a “memoria”, sus capítulos —de la pluma de Hugo F. Bauzá— luego de la consideración teórica sobre la dialéctica memoria/olvido (capítulos 1 y 2), abordan las mutaciones experimentadas en la mente con el paso de la oralidad a la escritura (capítulos 3 y 4), significativamente titulados “En la constelación de las Musas” y “La galaxia de Cadmo”. El autor se detiene luego en las transformaciones mentales surgidas a partir del hallazgo de la imprenta de tipos móviles (capítulo 4) que, en homenaje al creador de la imprenta, explica *cum fundamento in re* bajo el título “La galaxia Gutenberg”. Considera más tarde los recursos de la electrónica y la cibernética aplicados al arte de escribir (cf. “La galaxia McLuhan”, capítulo 5). Esta primera sección se cierra con el trabajo “¿Para qué recordar?”, donde Hugo F. Bauzá se hace eco del parecer de Ray Radbury sobre esas cuestiones.

La segunda parte —obra de Enrique C. Corti— se centra principalmente en el tópico “representación”. El primer capítulo analiza el problema de la “representación” a la luz de una posible exégesis del *Angelus novus* de Paul Klee. Aborda luego el tema del silencio frente a la muerte a partir del ejemplo emblemático de Antígona (véase capítulo II: “Memoria de la muerte”), para pasar luego a la consideración de lo que, de manera muy significativa, denomina “Palabra silente”, *oxýmoron* grato al autor de *El Aleph*. E. Corti cierra su estudio sobre el tema de la “representación” con diversas reflexiones a partir de la alegoría platónica de la caverna (cf. capítulo 4 “Apología de la caverna”), aplicadas, específicamente, a un análisis de *Dogville* donde, en armoniosa síntesis, el notable director danés Lars von Trier conjuga los recursos procedentes de la vista, el oído, el espacio y el tiempo.

### *Información bibliográfica*

Además de las obras específicamente mencionadas en cada uno de los capítulos del presente volumen, se tuvieron en cuenta los trabajos que a continuación se detallan:

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Auerbach, Eric, *Mimesis*, México, FCE, s. d.
- Bermejo Barrera, José Carlos, *El final de la historia. Ensayos de historia teórica I*, Madrid, Akal, 1987.
- Bermejo Barrera, José Carlos, *Replanteamiento de la historia. Ensayos de historia teórica II*, Madrid, Akal, 1989.
- Bermejo Barrera, José Carlos, *Genealogía de la historia. Ensayos de historia teórica III*, Madrid, Akal, 1999.
- Boia, Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- Canfora, Luciano, *Ideologías de los estudios clásicos*, Madrid, Ed. Akal, 1991.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, vols. I y II, 1967.
- Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Valladolid, Simanca, 1994.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México-Buenos Aires, FCE, 2000.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, trad. de G. Baravalle, Buenos Aires, Ed. Megalópolis, 1977.
- Thomas, Joël (coord.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- Wunenburger, J.-J., *Une utopie de la raison*, París, La Table Ronde, 2002.



## 1. A PROPÓSITO DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO<sup>1</sup>

"Nos queda la memoria como único cementerio.  
Ahí te guardo, te acuno, te abrigo y quizá te envidio."

(César Brie, "Monólogo de Rodolfo Walsh  
ante al recuerdo de su hija desaparecida", en  
su versión dramática de la *Ilíada*)

### 1. *El tiempo inaprehensible*

El más importante de los problemas que inquietan al hombre tal vez sea el del tiempo dado que atañe a su naturaleza mortal: nacemos en el tiempo, nos desarrollamos en él y es también el tiempo el que delata nuestra finitud. Se trata de una cuestión inasible, misteriosa y etérea –como ha puntualizado San Agustín en páginas que merecen siempre una relectura<sup>2</sup>– y, además, porque esta cuestión se conecta con otra capital: la de la muerte.

Estamos hechos de tiempo y aunque éste destruye nuestros cuerpos, vive en nosotros el deseo de proyectarnos hacia lo por venir, de que nuestras acciones –por más insignificantes que hayan sido– puedan trascender la coyuntura histórica que nos tocó en suerte y, si acaso fuera posible, perdurar en el tramado cósmico aunque más no sea como una huella, diminuta y casi imperceptible, que pueda delatar nuestro paso.

Píndaro, en su memorable "Pítica VIII", tratando de iluminarnos sobre la natura del género humano, en la *gnóme* o sentencia de los últimos versos, refiere: "la alegría de los mortales crece tan rápida como cae a tierra desviada por una voluntad enemiga. El hombre no vive sino un día. ¿Qué es? ¿Qué no es? No es más que la sombra de

<sup>1</sup> Reelaboro el artículo "Tiempo, memoria y olvido", publicado en *Idea Viva*, Buenos Aires, N° 18 (junio 2004), pp. 38-40.

<sup>2</sup> *Confesiones*, XI 25 y 26.

un sueño”<sup>3</sup>; esta imagen harto elocuente, fue reelaborada por muchos otros poetas. Así lo hizo, por ejemplo, Propertio al evocar en una de sus elegías (I 19) a los Manes de su amada Cintia; la reitera Borges cuando en uno de sus cuentos más logrados comenta que “los griegos sabían que somos la sombra de un sueño”<sup>4</sup>. El espíritu de ese motivo pasó por Shakespeare, Quevedo y otros poetas al extremo de convertirse en un *Leitmotiv*. Recientemente, en nuestro medio, lo ha recreado la poeta platense Ana Emilia Lahitte en “Aprendizajes”, composición a la que auguro una *gloria sine die*, ya por la manera como la autora imprime al lenguaje cotidiano una potencialidad infrecuente, ya porque con mínimos recursos expresivos nos hace patente el acuciante proceso de desmaterialización al que todos estamos condenados:

Comienzo  
a perder instantes.  
  
A perderme.  
  
Una décima de segundos.  
Un milésimo de silencio.  
  
Nada me despoja.  
Todo me desnuda.  
  
Es lo infinito que regresa.  
  
Aprendo  
a habitar el esplendor  
de la sombra<sup>5</sup>.

Frente a ese horizonte *mudo de luz* –no veo mejor forma de definirlo que echando mano de la lograda sinestesia vertida por Dante en su poema– que caracteriza la inanidad de lo humano, el mismo Píndaro, quizá como consuelo, añade: “Pero cuando Zeus le hace don de la gloria, es una brillante luz, un rasgo de alegría quien alumbra su vida”; retomando esa idea, Borges apunta: “Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi dere-

<sup>3</sup> Cito por la versión de Tomás Meabe, Píndaro, *Obras completas*, París, Garnier, s.d., p. 133.

<sup>4</sup> “La otra muerte”, en *El Aleph*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 575.

<sup>5</sup> En *Insurrecciones*, Buenos Aires, Nuevohacer, 2003, pp. 13-14 (publicado, con antelación, en suplemento “Cultura” de *La Nación* del 29.12.2002, con omisión del tercer verso).



cha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz”<sup>6</sup>.

Si bien lo que sobresale de lo humano es su condición efímera —*ephémeros* ‘que sólo dura un día’—, el recuerdo se yergue, sin embargo, como ámbito privilegiado mediante el cual recuperar de los difuntos algo de su existencia terrena. Así, por ejemplo, Cesare Pavese, en sus *Diálogos con Leucó*, introduce un escueto diálogo entre Circe y Leucotea. Aquélla, al referirse a Odiseo a quien, por mandato de los inmortales, ha dejado partir, refiere: “El hombre mortal, Leucó, sólo tiene esto de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja. Nombres y palabras son esto. Ante el recuerdo, también ellos sonríen, resignados”<sup>7</sup>.

Recuerdo y memoria se imponen, entonces, como formas de escapar de la muerte ya que confieren una suerte de sobrevida merced al acto de evocar. El recuerdo —sea por la mera palabra, por la poesía o por el arte— construye un mundo paralelo a la realidad con el que la trasciende dado que no tiene limitaciones ni de espacio, ni de tiempo.

Gracias a Homero recordamos a Agamenón muerto hace unos tres mil años, del mismo modo que, por ejemplo, merced a las *Coplas* de Jorge Manrique tenemos presente la honrosa vida de su progenitor. Existen también otras formas de recuerdo: Picasso pintó su “Guernica” evocando un hecho atroz y a modo de *memento* para que acciones aberrantes como ese bombardeo no vuelvan a repetirse. La literatura y el arte tienen la facultad de adscribirse a un *tempo* estético situado al margen de las vicisitudes y contradicciones de la historia; Horacio, en una “Oda” celeberrima<sup>8</sup>, habla del carácter intemporal de la poesía a la que considera más perenne que el mármol y el bronce.

## 2. La memoria, fármaco para el recuerdo

La palabra recordar encierra en su seno la voz latina *cors-cordis* ‘corazón’ lo que implica cierta carga emotiva en toda recordación; en el recuerdo se privilegia lo que, a veces de modo inconsciente, ha sido seleccionado no de manera racional, sino afectiva (en francés memo-

<sup>6</sup> “Deutsches Requiem”, en *El Aleph*, en *op. cit.*, p. 577.

<sup>7</sup> Cesare Pavese, “Las brujas”, en *Diálogos con Leucó*, versión de M. Milano, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1968, p. 149.

<sup>8</sup> III 30.

rizar se dice *apprendre par coeur*, que no es otra cosa que ‘aprender por el corazón’; la lengua inglesa, por su parte, distingue entre un aprendizaje *by heart* ‘por el corazón’, de uno *by mind* ‘por la mente’).

César Brie, en su celebrada y originalísima versión dramatizada de la *Iliada*, al entremezclar episodios de la epopeya homérica con otros de nuestro pasado reciente, enlaza el rescate por parte de Príamo del cadáver de su hijo Héctor con la angustia de Rodolfo Walsh al enterarse del suicidio de su hija y preguntarse qué sería de su cuerpo. Como consuelo, Brie hace decir al novelista: “Nos queda la memoria como único cementerio. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio”<sup>9</sup>.

Pero, ¿qué es la memoria?

El *Diccionario de la lengua española* editado por la Real Academia, en su primera acepción de la voz “memoria”, consigna: “Potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda lo pasado”<sup>10</sup>. Hoy entendemos por memoria básicamente una función psicológica, en cambio, para los griegos *Mnemosyne* ‘la personificación de la Memoria’ era una deidad que permitía que las cosas que fueron pasaran a formar parte de la actividad del pensamiento con lo que devienen recuerdo.

Así como el recuerdo tiene la capacidad de abstraer del olvido a las personas, las acciones y las cosas; el olvido, en cambio, se impone como otra forma de muerte, una especie de muerte definitiva más cercana al no-ser que al haber sido. Por eso, como antídoto contra el olvidar, los antiguos compusieron numerosas *Artes de la memoria*, fundadas éstas en el carácter asociativo de las imágenes. La mayor parte de estos manuales se ha perdido pero de ellos tenemos noticias gracias a Cicerón, a Quintiliano y a la anónima *Rhetorica ad Herennium*. Durante el Medioevo gozó de celebridad una especie de *vademecum* del sistema educativo titulado *Acerca de las bodas de Filología y Mercurio*, compuesto por un tal Marciano Capella quien, al explicar una de las siete artes liberales, la “Retórica”, la concibe como una suerte de memoria artificial basada en una ejercitación en la que se privilegia el orden de las imágenes.

La mnemotecnia de los greco-latinos se fundaba en los sentidos entre los cuales la vista ocupaba un sitio de preeminencia ya que transformaba los “contenidos” del recuerdo en *phásmata* ‘imágenes, simulacros’<sup>11</sup>. Una anécdota transmitida por diversos autores de la

<sup>9</sup> Acto II, esc. I.

<sup>10</sup> Edición 1970, s. v. “memoria”.

<sup>11</sup> Cf. Cicerón, *De oratore*, II 87.

antigüedad atribuye al poeta Simónides de Ceos (siglos VI y V a.C.) la invención de este arte<sup>12</sup>.

Sobre la memoria en la cultura griega dieron su parecer, entre otros, Hesíodo (en *Teogonía* alude a *Mnemosýne* "como olvido de males y descanso de penas" -v. 55-) y Platón; éste lo hace en el *Fedro*<sup>13</sup> cuando se ocupa del "invento" de la escritura a través del mítico diálogo entre dios Theuth y el rey Thamus. El sabio monarca rechaza este artificio porque estima que sólo es un fármaco sustitutivo de la memoria y no la memoria misma, lo que no es otra cosa que una *variatio* del clásico *tópos* del "lógos vivo, frente a la letra muerta", sabiamente explanado por Luis Gil<sup>14</sup>.

En el mundo moderno reflexionan también sobre la memoria la estudiosa británica Frances Yates en un volumen que ya forma parte de los clásicos -*The Art of Memory*<sup>15</sup>-, Jacques Le Goff en *Storia e memoria*<sup>16</sup>, Emilio Lledó en *El surco del tiempo*<sup>17</sup>, entre otros ilustres, Paul Ricoeur en varios de sus luminosos trabajos.

El psicoanálisis se presenta en cierto modo como un técnica de la memoria, del mismo modo como Proust, valiéndose de una *mne-mopoética* que privilegia el mundo de los recuerdos, en *Du côté de chez Swann*, declara que "la réalité ne se forme que dans la mémoire", lo que hoy es reafirmado por quienes propugnamos la teoría del *imaginaire*.

En oposición a la recuperación de la memoria, destaco también que existen olvidos involuntarios a los que una rama de la psicología denomina actos fallidos, así como también existen otros deliberados fundados éstos, las más de las veces, en razones políticas, ideológicas o personales. Tal el caso del poeta latino Cornelio Galo, amigo dilecto de Virgilio. Galo, por razones que bien no se conocen -hay varias hipótesis, aunque todas ellas vinculadas con razones políticas-, fue condenado por Augusto a la *damnatio memoriae*, es decir, prohibir la sola mención de su nombre y, ciertamente, su obra.

<sup>12</sup> *Ad hoc* remito a Hugo F. Bauzá, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 59-61.

<sup>13</sup> 274c-277a.

<sup>14</sup> "El 'lógos' vivo y la letra muerta. En torno a la valoración de la obra escrita en la antigüedad", en *Emerita*, XXVII (1959), pp. 239-268.

<sup>15</sup> Contamos con la cuidada versión de I. Gómez de Liaño, *El arte de la memoria* (Madrid, Taurus, 1974).

<sup>16</sup> Cf. nuestra versión española: *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario* (Barcelona, Paidós, 1991).

<sup>17</sup> Subtitulado "Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria" (Barcelona, Crítica, 1992).

Así, pues, de Galo sólo sabíamos que había sido un destacado poeta elegíaco, amén de un político influyente; también teníamos conocimiento, según nos cuenta el gramático Servio, de que Virgilio –por orden de Augusto– había debido cambiar el final de la *Geórgica* IV –donde elogiaba a Galo– ya que éste había caído en desgracia del *Princeps*. Empero, hace cuatro décadas, en el sur de Egipto, provincia imperial durante la dominación romana de la que Galo era Primer prefecto –una suerte de gobernador–, una misión arqueológica británica halló un fragmento papiráceo donde consta una decena de versos del malhadado Galo.

Sobre este curioso personaje, otro testimonio de *damnatio memoriae* tiene que ver con el obelisco traído desde Egipto que se encuentra en Roma en el centro de la plaza de San Pedro frente a la majestuosa basílica. Casi en su base existen restos de una inscripción deliberadamente borrada. Pocos años ha, un grupo de epigrafistas logró restituir las letras faltantes –que se refieren a las gestas del citado Cornelio Galo– quien lo habría hecho erigir en memoria a su labor al frente de la Prefectura de Egipto, labor que precisamente Augusto ordenó silenciar. Vale decir que los romanos llevaron a Roma esta pieza celebratoria, no sin antes borrar la inscripción que exaltaba la memoria de Galo.

También en nuestro país hubo casos de *damnatio memoriae*, es decir, condenas al olvido. Así, por ejemplo, cuando la llamada Revolución Libertadora derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, prohibió pronunciar su nombre. De ese modo importantes periódicos –pienso en *La Nación* o *La Prensa*, por sólo citar dos de los más conocidos– omitiendo el nombre del ex presidente hablaban del “tirano prófugo” o del “tirano depuesto”. Por esos caprichos del destino –y por esos *corsi e ricorsi* de la política–, hoy su nombre ha sido recuperado al extremo de que una de las principales arterias de la ciudad, en el tramo que va prácticamente desde Plaza de Mayo hasta cercanías del Congreso Nacional, lleva su nombre, del mismo modo como también su imagen figura en la galería de bustos de presidentes constitucionales de la casa de gobierno.

Algo semejante sucedió con los nombres de los “desaparecidos” a causa de la dictadura que ensombreció la Argentina en las últimas décadas. Los nombres de esas tristes personas silenciadas en el olvido, van resurgiendo día a día a partir de la investigación llevada a cabo por una Comisión –constituida durante el gobierno de Raúl Alfonsín– cuyos resultados están vertidos en el volumen publicado con el significativo título *Nunca más*.

Los ejemplos del poeta Galo o los referidos a nuestra realidad contemporánea ponen de manifiesto que, pese a deliberados esfuerzos en favor del silencio, finalmente la memoria triunfa sobre el olvido.

### 3. *El arte del olvido*

El olvido también fue motivo de reflexión en la antigüedad clásica y en los vaivenes de la historia suele aparecer u ocultarse frente a su contraparte, la memoria. Homero da cuenta de él en su *Odisea* cuando se ocupa del país de los lotófagos (IX 82-104). Hablando del *lotós* refiere que quien ingería “su meloso dulzor, al instante perdía todo gusto / de volver y llegar con noticias al suelo paterno”<sup>18</sup>; pero el poeta alude también a su contrario –el recuerdo–; su fuerza, por ejemplo, determina el *nóstos* ‘regreso’ de Ulises a su isla “porque nada es más dulce que el propio país y los padres”<sup>19</sup> según el héroe declara al rey Alcínoo cuando el monarca lo acoge en su isla feacia.

Le cuenta también que ha arrastrado a sus compañeros por la fuerza hasta las naves para impedir que ingirieran el peligroso alimento –el loto– pues éste provoca *léthe* ‘olvido’, lo que es fatal. Con la palabra *léthe* los griegos se referían a la fuente del Olvido, situada en los infiernos, de la que bebían los muertos; este término, en nuestra lengua, guarda relación con voces como letal o deletéreo, que aluden a lo mortífero (*contrario sensu* en lengua griega la voz *alétheia* ‘verdad’ –con “a” privativa– es ‘sin olvido’ o, en otra lectura, ‘sin ocultamiento’).

El Leteo es también un río infernal cuyas aguas hacen que las almas de los difuntos olviden su pasado; algo análogo sucede con otras corrientes del trasmundo como son las del Aqueronte, del Flegetonte o las del Cocito<sup>20</sup>.

Una clara imagen sobre lo que significa *Léthe*, el olvido, nos la brinda la mitología griega cuando nos dice que es hija de *Éris* ‘la Discordia’ y que, por tanto, pertenece a la estirpe de *Nýx*, personificación y diosa de la noche<sup>21</sup>. Con el tiempo *Léthe* devino una alegoría, ‘el Olvido’, hermano de la Muerte y del Sueño.

<sup>18</sup> Cito por la versión de J. M. Pabón, Homero, *Odisea*, IX 94-95 (Madrid, Gredos BCG, 1982).

<sup>19</sup> *Ibid.*, v. 34.

<sup>20</sup> Cf. B. Zannini Quirini, “L’aldilà nelle religioni del mondo classico”, en *Archeologia dell’inferno*, a cura de P. Xella, Verona, Essedue Edizioni, 1987, pp. 263-305.

<sup>21</sup> Hesíodo, *Teogonía*, 125.

Otra forma del olvido, según lo sugiere la *Odisea*, se advierte cuando Circe transforma en animales a los compañeros de Ulises; ese bestializarlos implica privarlos del lenguaje lo que conlleva una serie de reducciones tanto en el campo del intelecto, cuanto en el de los afectos; será menester echar mano del *môly* planta que, como antídoto contra los embrujos de la hechicera, Hermes proporciona al héroe (*Odisea*, X 305).

Pocos años ha, el ilustre romanista Harald Weinrich en un meduloso trabajo *—Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*<sup>22</sup> '*Leteo. Arte y crítica del olvido*'— traza el camino inverso al tradicional y en lugar de abordar el tema de la mnemotecnica o arte de la memoria, se pregunta si no sería lícito pensar también en un arte del olvido, *ars oblivionis*<sup>23</sup>, sobre el que mucho se ha lucubrado; Freud, por ejemplo, se ocupa del olvido a propósito de lo que llama "los actos fallidos".

H. Weinrich, por su parte, se pregunta ¿qué porcentaje de olvido necesita o tolera una cultura para desarrollarse —digamos— de manera saludable? Para responder a ese interrogante rastrea la relación memoria/olvido desde el mundo antiguo hasta nuestros días, haciendo hincapié en que si bien las sociedades, en ocasiones, encuentran benéfico el olvidar, insiste en que antes es preciso llevar a cabo una selección "crítica" del material ya que, *todo no debe ser olvidado*.

En cuanto a los beneficios del olvido, entre otros testimonios, el citado Weinrich atiende los pareceres de Nietzsche y de Borges; el primero lo hace en la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*<sup>24</sup>; el segundo, en el conocido relato "Funes el memorioso"<sup>25</sup>, autores y aspectos sobre los que volveré en el próximo capítulo.

#### 4. Valor y sentido de la memoria

No obstante las supuestas "bonanzas" del olvido (que, en ocasiones, parecen más un juego literario que una declaración de verdad),

<sup>22</sup> Recientemente traducido a nuestra lengua como *Leteo. Arte y crítica del olvido* (versión esp. de C. Fortea, Madrid, Ed. Siruela, 1999).

<sup>23</sup> H. Weinrich (*op. cit.*, p. 34) refiere que a este "arte" se lo conoce también bajo otras denominaciones: amnestonía (de *amnesia* 'olvido'), letognomía o letotecnica (ambos de *Leteo*, la mítica fuente del olvido).

<sup>24</sup> Titulada "Utilidad y desventajas de la Historia para la vida" (escrita en 1873 y publicada un año más tarde).

<sup>25</sup> En *Artificios* (1944).

el acto de recordar, más que beneficioso o saludable, se impone como *necesario*.

No pueden caer en saco roto las dos guerras mundiales, los horrores del nazismo, los del stalinismo, ni los de otras dictaduras criminosas que aún hoy nos avergüenzan; tampoco deben ser olvidados los episodios luctuosos que ensombrecieron nuestro pasado reciente. A ese *memento* o recordación no hay que sentirlo como el flagelo de un masoquista que atenaza nuestro accionar, sino como un alerta para que actos que deshonoran al género humano no vuelvan a ser cometidos (obedecen al hombre las acciones más sublimes, ...pero también las más aberrantes, y éstas últimas deben ser evitadas).

En ese sentido son aleccionadores los patéticos testimonios de quienes pudieron volver del infierno; pienso, por ejemplo, en los casos de Primo Lévi<sup>26</sup>, Giorgio Agamben<sup>27</sup> o Jorge Semprún<sup>28</sup>, por sólo citar los más conocidos. Ellos han desnudado con valentía el importantísimo papel del recuerdo a la hora de construir la "memoria colectiva"<sup>29</sup> que nos incluye a todos.

Es preciso recordar. Sobre el recuerdo se asientan los pilares de la historia que, lejos de estar predestinada desde la eternidad, la construimos día a día con cada una de nuestras acciones por minúsculas e insignificantes que éstas sean (y en el ser hacedores de nuestro destino radica uno de los encantos de nuestra existencia).

El verdadero sentido de la historia es ser *magistra vitae* –lo afirmó Cicerón hace unos dos mil años– y en ese aspecto el rol de la memoria es *insustituible*, ya que es ella la que permite defender la libertad y la solidaridad entre los hombres.

<sup>26</sup> *Se questo è un uomo* (1947) donde narra su experiencia en el campo de concentración de Auschwitz.

<sup>27</sup> Cf. *Lo que queda de Auschwitz (Homo sacer III)*, versión española de A. Gimeno Cuspina (Valencia, Pre-Textos, 2000); ver, en especial, la referencia a los "fantasmas" o almas de los muertos (pp. 81-82).

<sup>28</sup> *La escritura o la vida*, Madrid, Tusquets, 1998 donde evoca su estadia en el campo de concentración de Buchenwald del que fue liberado en 1945 cuando contaba con veintidós años.

<sup>29</sup> El concepto de "memoria colectiva" pertenece a Maurice Halbwachs, cf. *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte*, subtítulo *Étude de memoire collective* (1941); más tarde, en la *Revue Philosophique*, Halbwachs publicó adelantos de su estudio sobre *La memoire collective*, obra ésta aparecida póstumamente (París, PUF, 1950); se trata de un trabajo importante aunque inconcluso a causa de la muerte de su autor en un campo de exterminio nazi.

*Notas bibliográficas*

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz (Homo sacer III)*, versión española de A. Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Bauzá, Hugo F., *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- Brie, César, *La Iliada*, La Paz, Ed. Teatro de los Andes, s. d.
- Gil, Luis, "El 'lógos' vivo y la letra muerta. En torno a la valoración de la obra escrita en la antigüedad", en *Emerita*, XXVII (1959), pp. 239-268.
- Lledó, Emilio, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Pavese, Cesare, *Diálogos con Leucò*, versión de M. Milano, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1968.
- Platón, *Phèdre*, texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Madrid, Tusquets, 1998.
- Weinrich, Harald, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, versión española de C. Fortea, Madrid, Siruela, 1999.
- Xella, P. (a cura di), *Archeologia dell'inferno*, Verona, Essedue Edizioni, 1987.
- Yates, Frances, *El arte de la memoria*, versión española de I. Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974.



## 2. "BIENAVENTURADOS LOS DESMEMORIADOS"

"El olvido es una de las formas de la memoria,  
su vago sótano, el secreto reverso de la moneda".

Jorge Luis Borges

### 1. *La fuente de Léthe*

Para los antiguos griegos, según puntualicé, *Léthe* es la deidad del Olvido. La tradición recuerda que su nombre designaba también a una fuente 'la fuente del olvido' de la que bebían los muertos para borrar los recuerdos de la vida terrena; esta fuente estaba situada en el inframundo (destaco que las denominaciones de "inframundo" o "supramundo" no aluden a una indicación topográfica, sino mítica y, por ende, geográficamente no localizable). En esa línea las doctrinas órfica y pitagórica y –apoyado en ellas, el platonismo– recuerdan que las almas antes de volver a la luz, ya que los cultores de esas sectas creían en la *metempsychosis* o transmigración, debían beber de esa fuente para olvidar lo vivido en el mundo infernal, con lo que, antes de la reencarnación, se les cancelaba de la memoria la estancia en esa morada ultraterrena.

Una tradición, recogida por los órficos, recuerda que en Lebetaea, en Beocia, próximo al oráculo de Trofonio, había dos fuentes de cuyas aguas debían beber quienes deseaban consultar el vaticinio oracular: una era la del olvido (*Léthe*); la otra, la de *Mnemosýne*, es decir, de la Memoria; una laminilla órfica nos ilustra sobre los efectos de ambas fuentes (W. K. C. Guthrie 1970, 174).

Para Platón la memoria es un componente del alma y no se manifiesta en lo intelectual, sino en lo sensible; así, pues, según el filósofo, no se trata de un registro –tampoco de una actividad pasiva–, sino de una *dýnamis* provista de facultades mnemónicas. De acuerdo con esa perspectiva, gracias a la memoria, podemos substraernos del decurso temporal y situarnos en una dimensión meta-

física al margen del tiempo cronológicamente mensurable, se trata de un ámbito privilegiado en el que es posible recuperar lo ausente; sobre ese aspecto M. Proust en el campo de la novela y P. Ricoeur en el de la teoría han escrito páginas memorables. Un muy comentado pasaje del *Teeteto* (191c-d) hace referencia a un filtro de cera que existe en nuestra alma, donde quedan impresos, como con un sello, nuestros recuerdos; a los ojos platónicos, se trata de un don de *Mnemosýne*.

Respecto de la memoria Aristóteles –en su *De la memoria y la reminiscencia*–, distingue entre *mnéme*, la mera facultad de conservar el pasado, y *anámnesis* ‘la reminiscencia’, es decir, la capacidad de volver a convocar racional y voluntariamente ese pasado; cabe apuntar que el estagirita es consciente de que en el recuerdo está la impresión dejada por un hecho determinado, mas no el hecho. Por lo demás, el filósofo orienta su lente a una memoria laica, desprovista del aura sacra con que la interpretan los mitos primitivos e incluso Platón.

La laicización de la memoria sumada a la invención de la escritura permitieron a Grecia nuevas técnicas de almacenar recuerdos, lo que dio origen a la *mnemotecnia* ‘arte de memorizar’ cuya invención la tradición mítico-poética atribuye a Simónides de Ceos –cf. J. Le Goff (1991, 147) y F. Yates (1974, 13-14)–.

Con ese proceso de laicización *Léthe* devino una alegoría ‘el Olvido’, que los mitos hermanan a la Muerte y al Sueño; esta relación no es casual, ya que el Olvido es una forma de Muerte, la Muerte definitiva.

Harald Weinrich, en una obra singular –*Leteo. Arte y crítica del olvido*–, se pregunta si no sería razonable concebir un *ars oblivionalis* ‘un arte del olvido’ del mismo modo como, en la tradición occidental, existe un arte de la memoria; en ese aspecto el problema radicaría en ver qué porcentaje de olvido necesita o admite una cultura para poder desarrollarse –digamos– de manera saludable.

Para responder a ese interrogante el estudioso rastrea desde la antigüedad clásica hasta nuestros días la relación entre memoria y olvido atendiendo, muy particularmente, a la II de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche, a la vez que especula sobre el deseo –e incluso la necesidad– de olvidar, pero *sin que ello excluya una crítica de lo que debe olvidarse*. Esta advertencia se vuelve clave a la hora de juzgar el siglo XX, en especial en un Occidente sacudido por actos genocidas. Evoco, entre los más significativos, el proceder de los turcos respecto de los armenios, el del nazismo con relación a los ju-

díos, las guerras fratricidas de los Balcanes o el caso aberrante de Argentina con sus “desaparecidos”.

En su *lectio* a través de un pasado tres veces milenario Weinrich advierte que la humanidad ha bebido en reiteradas ocasiones de las aguas del olvido y ha dejado vestigios de ese proceder tanto en su historia, cuanto en su literatura. Empero, no se trata de un olvido definitivo, sino de recuerdos confinados a una suerte de pasividad metafísica, como *detenidos en un espacio neutro*, para emerger, en ocasiones, con carácter soterológico con el solo fin de que situaciones graves no vuelvan a repetirse, como si la memoria, transitoriamente bloqueada, pudiera resucitar y salir a la luz, a modo de prevención. Cobra sentido así la reflexión borgesiana “el olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano, el secreto reverso de la moneda” declaración que, simbólicamente, he puesto como epígrafe a estas páginas.

Cierta cuota de olvido resulta lozana precisamente cuando el fenómeno de la hiperinformación –en su mayor parte innecesario y, para colmo, no solicitado– invade nuestros mundos profesional y privado. La vida cotidiana –atiborrada de datos, citas, mensajes, índices y otros informes y guarismos explicativos– se ha visto alterada de manera malsana por un fárrago de material descartable. El *desideratum* de una amplia información, que fue lo que en la antigüedad clásica, por ejemplo, dinamizó a la biblioteca de Alejandría, en lo que va de la presente centuria se ha convertido en un tormento.

Sobre ese aspecto nos ilustra un curioso relato de Heinrich Böll<sup>1</sup> titulado “El desechador”, escrito en (1957), cuyo protagonista trabaja en una compañía de seguros de Colonia (Alemania), donde operan 350 empleados; su oficio, desechador.

¿En qué consiste su tarea?

Este hombre, bien cualificado para la delicada labor que le han asignado, debe “clasificar el correo recibido y tirar sin abrirlos todos los envíos superfluos antes de que lleguen a los oficinistas de la empresa” (Weinrich: 1999, 340); de ese modo la compañía ahorra un tiempo importante que, con seguridad, habría sido malgastado si su personal hubiera tenido que ocuparse en la lectura de información innecesaria.

El trabajo del desechador consiste en la destrucción de lo superfluo ya que esto, lejos de beneficiar, opera como lastre, por cierto, negativo. Böll, el creador de este extraño personaje, nos pone al tanto

<sup>1</sup> Comentado por H. Weinrich (1999, 339).

de que el desechador, antes de alcanzar esa profesión, fue en su juventud un coleccionista consumado hasta que un día, sobrecargado en extremo patológico de objetos e información, decidió tirar por la borda todo lo "sobrante"; así, pues, su pasión de atesorar mudó en la de desechar. El coleccionista se aflige por lo que no ha podido coleccionar y, de ese modo, en lugar de valorar lo que tiene, se angustia por lo que no posee. Se cumple así la máxima que Horacio aplica a quien es víctima de la avaricia: *avarus semper eget* 'el avaro siempre está necesitado'. Es preciso un despojamiento en aras de la liberación; así lo entiende por ejemplo J. Anouilh quien, en *Le voyageur sans bagages* (1937) y, más tarde, en *Eurydice* (1942), retoma el lugar común referido al liberarse de lastre, planteo sustentado por los credos espiritualistas según los cuales la *psyché* 'el alma' alcanza su liberación definitiva sólo cuando ha logrado desprenderse totalmente de lo matérico. ¿Para qué acumular bienes, si las mortajas no tienen bolsillo?, recuerda un refrán varias veces centenario.

Día a día se vuelve imperiosa la labor de aligerar archivos, depósitos u otros espacios reservados al almacenamiento de datos. Cuando éstos, a fuerza de anticuados o perimidos, resultan innecesarios, su presencia en esos registros obstaculiza también el ingreso de nueva información, a la vez que vuelve engorrosa la consulta de la existente. Para remediar ese hecho los archiveros recurren a la casación —que no es otra cosa que la tarea del "desechador"—, es decir, la acción de 'anular, abrogar, derogar'; este término procede del verbo latino *cassare* 'destruir', término que, desde época romana, se lo encuentra empleado en la terminología del derecho —cf. así, por ejemplo, el *Codex Theodosianus*, XIV 4, 8—.

Bajo efecto de la casación, en muchas empresas ciertos expedientes, fichas, datos y otros registros volcados en papeles —y que se los estima innecesarios—, pasan *literalmente* de los estantes a la trituradora. En efecto, operan ya, desde hace décadas, máquinas que destruyen papel en un grado tal que impide que su contenido pueda ser recuperado. No se lo incinera, ya que el quemarlo tiene efectos negativos (genera polución, suciedad, peligro de incendios), en tanto que, al triturarlo, los desechos de papel pueden ser reciclados.

Hace unos años el escritor suizo Hugo Loetscher propuso que el 31 de diciembre de 1999, vale decir, el último día del segundo milenio de nuestra era, se celebrara la *fiesta del borrador* "en la que se borrarían de golpe, con la orden de olvido *-delete-*, todos los datos almacenados electrónicamente, en un potente 'acto de liberación'" (Weinrich, 1999, 344).

Si bien ese propósito no se cumplió a rajatabla, hay que destacar que es costumbre en muchos países latinos arrojar desde las ventanas de algunos organismos –y hacia las calles–, todos los 31 de diciembre, las agendas y almanaques del año que acaba de fenecer como una suerte de limpieza física –y hasta, en cierto modo, de purificación espiritual– de un pasado que se quiere cancelar.

Hoy, la mayor parte de las bibliotecas, debido a falta de espacio, se ven forzadas a rechazar donaciones o bien a someter a un estricto análisis crítico el material legado antes de aceptar su donación. Muchos medios periodísticos, urgidos también por la citada escasez de espacio físico y atentos asimismo al deterioro natural de lo almacenado, optan por microfilmear sus archivos en soportes digitales que ocupan muy poco lugar, a la vez que su consulta no los somete al desgaste del que son víctimas los ejemplares impresos en papel que, por lo general, es de mala calidad y con tintas de elevado componente ácido que dañan el soporte de impresión.

Es preciso rechazar la información superflua, entendiendo por tal *la que no hace avanzar el pensamiento*. Todo científico reputado de tal y parco de su tiempo, tiene que poner constantemente en ejercicio una actitud crítica a la hora de considerar la información: a cuál atender y cuál rechazar ya que, necesariamente, debe impedir que la catarata de datos y publicaciones innecesarios perturben su concentración en el *métier*.

En la actualidad las ciencias exactas se manejan con un cuota consciente de olvido. En esas disciplinas, frente al avance del conocimiento, ¿qué sentido puede tener la consulta de revistas especializadas publicadas, por ejemplo, veinte años atrás? En la mayor parte de los casos el valor puede ser meramente anecdótico o, en el mejor de los casos, un peldaño en la construcción monumental de una historia de la ciencia (el rótulo de *oblivionismo científico* es el que los *scholars* aplican al rechazo racional de la información descartable, pero, ¿quién debe acometer la difícil tarea de “desechador”?).

No sucede lo mismo con las llamadas ciencias humanas donde, por ejemplo, los pensamientos de Platón, Aristóteles o, más modernamente, las reflexiones de Kant, Hegel o Heidegger son ineludibles a la hora de considerar aspectos tocantes con la filosofía, o los casos de Góngora, Quevedo o Cervantes cuando se estudia el campo de la literatura. Se trata de referentes básicos que, por la validez de sus ideas, no envejecen. Esa circunstancia obedece al hecho de que en las ciencias sociales existe un componente de carácter histórico, que impide desatender opiniones por más antiguas que éstas sean.

Surgen entonces interrogantes que, en ocasiones, inquietan: ¿qué atesorar en la memoria?, ¿qué desechar?, y, en caso de desechar, ¿en obediencia a qué principios?

Sobre esa tarea, tan delicada como peligrosa, cito un caso emblemático de la filología clásica. Durante casi dos milenios estuvo perdido el tratado ciceroniano *De re publica* 'Acerca del estado' del que sólo se conocía un fragmento significativo: el *Somnium Scipionis*, ya que había sido transmitido por Macrobio. Quiso la fortuna que en 1820 el cardenal Angelo Mai, a la sazón Director de la Biblioteca Vaticana, descubriera, en un papiro del siglo VI que contenía comentarios de San Agustín a los *Salmos*, vestigios de una escritura anterior. Vale decir que un "desechador", necesitado de pliegos donde consignar un nuevo texto, había tapado con pintura la grafía anterior y, sobre esa nueva capa matérica, había copiado los comentarios agustinianos. Sorprendido por el hallazgo, el cardenal hizo retirar la capa pictórica aludida con lo que salieron a luz tres de los seis libros del *De re publica*, ocultos hasta entonces en el palimpsesto.

En esta ocasión, el azar permitió reparar la labor no feliz de alguien que había desechado un valioso tratado del orador de Arpino para dar cabida a unas reflexiones sobre los *Salmos*.

## 2. Funes el memorioso y las "delicias" de olvido

En 1944 J. L. Borges publicó *Artificios*. Se trata de seis relatos breves, a los que más tarde añadió tres. El primero de ellos, escrito en 1942, es "Funes el memorioso"; en el "Prólogo" a dicha la colección, el autor lo define como "una larga metáfora del insomnio" (Borges: 1974, 483).

Estamos ante un cuento de mediana extensión —en la edición de sus *Obras completas* ocupa seis páginas— en el que el narrador, en primera persona, relata su encuentro, en un viaje a la Banda Oriental, con un personaje extravagante: Ireneo Funes al que añade el calificativo de "el memorioso". De este ser atípico destaca dos particularidades: sin consultar un reloj, sabía siempre la hora con exactitud y, en cuanto a sus hábitos, no se daba con nadie. Al evocar un segundo encuentro, da cuenta de que el tal Funes, debido a la caída de un redomón, quedó físicamente tullido y alterado su raciocinio al extremo de que incrementaba su memoria de manera ilimitada, de ese modo, "lo pensado una vez ya no podía borrarsele".

Si evocaba un perro, por ejemplo, lo hacía en cada uno de sus instantes –el de las trece y catorce, el de las trece y quince...– y en todas las posiciones –de frente, de perfil...–, empero, carecía de la capacidad de abstraer, es decir, no podía pensar el generico *perro*. Así, cuando rememoraba un día, necesitaba también una jornada entera para revivirlo en la evocación. Su drama consistía, pues, en no poder olvidar, lo que, entre otros inconvenientes, le dificultaba dormir, ya que el dormir exige el olvido. Para conciliar el sueño, “Funes, de espaldas en el catre, en la sombra (...) solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente” con lo que el autor sugiere el Leteo, el río del olvido.

“Mi memoria, señor –dijo Funes al narrador–, es como un vaciadero de basuras” (*ibid.*, p. 488), con lo que Borges se anticipa a la cuestión de la “papelera de reciclaje” de nuestras computadoras cuya memoria periódicamente es preciso aligerar de contenido.

En el segundo encuentro con Borges Funes le pidió unos libros en latín pues deseaba aprender esa lengua. Le facilitó así el *Gradus ad Parnassum* de Quicherat y la *Naturalis historia* de Plinio. Cuando, meses más tarde, volvió a encontrarse con el tal Ireneo, éste “articulaba con moroso deleite” sílabas romanas que pertenecían a un pasaje de la obra del naturalista cuya materia es la memoria (VII 24). En él Plinio evoca a personajes que manejaban ese don de manera prodigiosa: Ciro, que conocía por su nombre a los soldados de su ejército, Mitridates “que administraba justicia en los 22 idiomas de su imperio”, Simónides, al que la tradición recuerda como el inventor de la mnemotecnica y Metrodoro, que repetía con exactitud lo escuchado sólo una sola vez.

Entre sus excentricidades –recuerda el narrador– Funes había imaginado un sistema de numeración, que no había tenido necesidad de consignar por escrito, “porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse” (en este punto del relato, ¿acaso no obraría en Borges el recuerdo de su amigo Xul Solar que había ideado dos alfabetos –la panlingua y el neocriollo– con los que, agilizando la memoria, pretendía simplificar los medios lingüísticos de comunicación?).

Como salta a la vista, el relato borgesiano versa sobre los tópicos de la memoria y el olvido; así, son recurrentes el recuerdo y todo lo relacionado con el memorizar. En el primer párrafo –que consta de 24 renglones– echa mano 6 veces de la palabra recuerdo (lo que es sintomático), término que, en la totalidad del relato, aparece 19 veces. De igual modo registra 10 veces la palabra “memoria”, ya en su forma original, ya en sus derivados –rememorar, desmemoriado o el adjetivo “memorioso”, volcado en el título, y con el que define al per-

sonaje—; con todo, luego de explicar la angustia que esa memoria infinita provoca en Funes, orienta su discurso en favor del olvido. Idéntica opinión puede apreciarse en una de sus primeras composiciones “Inscripción en cualquier sepulcro” —incluida en *Fervor de Buenos Aires* (1923)— donde se lee:

“No arriesgue el mármol temerario  
gárrulas inscripciones al todopoder del olvido”

o el caso del poema “*On his blindness*” —incluido en *El oro de los tigres* (1972)—, medio siglo posterior al carmen anterior, donde, al evocar los beneficios de que goza con su ceguera, habla de “los blancos dones del olvido”.

### 3. *Selig sind die Vergesslichen* ‘Bienaventurados los desmemoriados’

“Bienaventurados los desmemoriados, porque ellos también pondrán fin a sus necesidades” proclama Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, empero, en otros textos, el filósofo aboga en favor de la memoria. Las contradicciones en que Nietzsche incurre en la relación memoria/olvido tienen que ver con la pasión con que el filósofo vierte sus ideas —la mayor parte de ellas con ropaje de aforismos—. Estas contradicciones se vinculan también con la lucha que se advierte en él entre el filólogo y el filósofo. El primero, pese al carácter historicista de la ciencia filológica, parece proponer un arte del olvido; el segundo, en cambio, atento a principios morales, se inclina en favor de la memoria. Con todo, cabe destacar que el Nietzsche filólogo no propone un olvido a ultranza, sino uno selectivo, regido por normas de carácter ético.

Desde su temprana irrupción, en 1869, en la Universidad de Basilea como profesor de filología clásica —Nietzsche contaba entonces sólo con veinticuatro años—, con su lección inaugural sobre Homero y la filología, el joven catedrático, movido muchas veces por impulsos dionisíacos, avanza y retrocede, con improntas luminosas en el campo de las ciencias humanas; en ese trasegar, el estudioso de la palabra cede terreno ante el pensador, hasta que el filósofo termina por eclipsar totalmente al filólogo.

Su postura en cuanto a la relación memoria/olvido se aprecia con claridad en la II de sus *Consideraciones intempestivas*, escrita en 1873 cuando el filósofo aún no había cumplido treinta años, y publicada un año más tarde con el sugestivo título *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, donde teoriza



sobre el mérito y el demérito de los estudios históricos; se trata de una obra que, como la mayor parte de las obras nietzscheanas, generó, a un mismo tiempo, aceptación y rechazo.

De manera significativa inicia este trabajo con una frase de Goethe: "Por lo demás, yo detesto todo lo que no hace más que instruirme, sin aumentar mi actividad o vivificarla inmediatamente" (1959, 87) para declarar luego: "Queremos servir a la historia solamente en cuanto ella sirve a la vida" (1959, 87).

En una primera lectura estas *Consideraciones* propugnan una apología del olvido, años más tarde, en *La genealogía de la moral* propondrá, en cambio, una postura diferente. Con todo, una *lectio* mesurada permite ver que no se trata de un olvido a secas, sino selectivo, ya que Nietzsche distingue una historia para la vida y otra cemeniteril entendiendo esta voz en su sentido etimológico (*koimenterion* 'lugar para dormir').

La embestida del filósofo va contra la historia mudada en arte y ciencia, una suerte de historia muerta, de laboratorio, frente a la cual el hombre, abrumado por excesiva sobrecarga de memoria, pierde "la elemental capacidad de vivir y de actuar" (Weinrich: 1999, 214). Advertimos en ese orden que sus dardos no están lanzados contra la Historia, sino contra el historicismo.

Nietzsche nos alecciona de ese modo sobre los peligros que acarrearán tanto el enciclopedismo, cuanto el memorialismo decimonónico los que, por artificio de una hiperinformación, ahogan el aspecto vital de la historia ya que ésta, en la cosmovisión del filósofo, más que estudiada sólo como recuperación del pasado –hipotético en la mayor parte de los casos–, debe ser pensada como alerta para lo por venir; en ese sentido evoco la opinión ciceroniana que entiende la historia como *magistra vitae*.

Existe un conocimiento histórico básico del que no puede prescindirse pero, de manera paralela, existe también un saber histórico que procede de conocimientos de segunda mano –ya que no han sido adquiridos en sus lenguas originales, sino intermediados por la traducción– sobre pueblos y culturas distantes de los que no podemos recoger, no digo su vivencia –ya que ésta es irrecuperable e intransferible– sino, al menos, una pluralidad de discursos que pueda brindar una lectura polifónica de los hechos para, más tarde, discernir. En la mayor parte de los casos contamos sólo con el discurso del vencedor; pero hay discursos silenciados y otros que, llegados de manera fragmentaria, proporcionan meros indicios; se trata de esas zonas lacunosas que Foucault denomina grises.

Siguiendo una lectura tradicional, vertebrada luego por Montesquieu, Nietzsche distingue una historiografía anticuaria, una monumental y, por último, una crítica.

Su crítica va dirigida contra la primera –que encierra el vicio del historicismo– y que convierte a la ciencia histórica en un ingente depósito –prácticamente inabarcable– de datos, cifras y otros testimonios que ahogan a quien sensatamente quiera ocuparse de la Historia; en esa dimensión, el atiborrarse de información, muchas veces enciclopédica, ahoga el verdadero saber.

Admite, con todo, algunos aspectos de la historiografía monumental dado que es imprescindible cierto conocimiento del tiempo pretérito donde hechos significativos deben ser destacados y personas ilustres, recordadas; en cuanto a la historia crítica, la exalta ya que ésta luego de sopesar diferentes relatos del pasado, los somete a juicio y, las más de las veces, lo condena.

Se trata de un tipo de aproximación al saber histórico que, después de W. Benjamin, algunos historiadores denominan *historia teórica* (cf. Bermejo Barrera: 2004, 24-25), una suerte de historia reflexiva que pretende liberarnos de las trampas del lenguaje, pese a que la historia –según plantean Hayden White y Richard Rorty–, más que como ciencia en sentido estricto, debe ser considerada como un saber situado dentro de los cánones de la narratividad y, por tanto, considerado dentro de los parámetros con que se analizan los discursos. La historia, en definitiva, no es otra cosa que *lógos* y, como tal, sujeto a las artimañas del lenguaje (más aún, para R. Rorty sólo captamos el lenguaje ya que descrea de la existencia del conocimiento objetivo). En ese sentido D. Zalazar (2002, 152) también cuestiona la científicidad del conocimiento histórico ya que puede haber enunciados que, una vez confirmados, sean históricos y científicos a la vez; mas no así “las consideraciones puramente humanas hechas por los narradores sobre lo acontecido” (2002, 153); esto es inverificable y, por tanto, no cumple con los requisitos que la epistemología exige a toda ciencia. Pese al esfuerzo de los historiadores por recuperar el pasado, lo que hacen de manera parcial y selectiva, es evidente que la mayor parte de ese pasado resta en el olvido.

#### *Notas bibliográficas*

Bermejo Barrera, J. C., *Replanteamiento de la Historia. Ensayos de historia teórica II*, Madrid, Akal, 1989.

- Borges, J. L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*, trad. de J. Valmard, Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- Le Goff, J., *El orden de la memoria*, trad. de H. F. Bauzá, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Nietzsche, F., *Consideraciones intempestivas*.
- Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de A. Neira, Buenos Aires, FCE, 2000.
- Rorty, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, 1989.
- Weinrich, H., *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. de C. Fortea, Madrid, Siruela, 1999.
- White, H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, 1973.
- Yates, F. A., *El arte de la memoria*, trad. de I. Gómez de Liano, Madrid, Taurus, 1974.
- Zalazar, D. E., *El conocimiento histórico y el lenguaje*, San Juan, Edit. Fundac. Univ. Nac. de San Juan, 2002.



### 3. EN LA CONSTELACIÓN DE LAS MUSAS

#### 1. *El mundo de las Musas*

A diferencia del mundo de nuestros días en el que la escritura resulta insustituible, lo que caracteriza al mundo griego pre-clásico es la oralidad. Así, por ejemplo, conviene recordar que los poemas homéricos no fueron escritos, sino compuestos oralmente por aedos desconocidos y, a su vez, declamados por recitadores profesionales –los rapsodas–. Su recitado o declamación tenía lugar en ceremonias públicas y privadas en las que se ponía de manifiesto el aspecto *performativo* característico de toda recitación que, naturalmente, se pierde al ser volcado a la forma escrita, ésta es la que el mundo moderno maneja de manera habitual. En lo *performativo* la declamación del rapsoda era única e irrepetible, como hoy es única e irrepetible, por ejemplo, cada representación teatral.

Los aedos y rapsodas para su *métier* se valían de una serie de fórmulas –así, epítetos, expresiones fijas y temas característicos–enlazados y fijados mediante el hexámetro dactílico, que es la unidad rítmica de estas composiciones, amén de un arte o técnica de memorizar, la mnemotecnia, susceptible de ser aprendida –y transmitida–, fundada ésta en la economía expresiva y en el método formular. Al no haber escritura los rapsodas, como es lógico, eran analfabetos, cualidad ésta que sirvió de base a Milman Parry (cf. *L'Épithète traditionnelle chez Homère*, París, 1928) para comparar el método compositivo empleado en los poemas homéricos con el que utilizaban poetas contemporáneos de la ex Yugoslavia, iletrados también, quienes declamaban extensas composiciones, de corte aristocrático, mucho más extensas incluso que los homéricos.

Para esta investigación Parry colectó, en registros fonográficos, material sonoro servio-croata, de unos seiscientos años de antigüedad, almacenado en la memoria de *guslari* (= *guzlari*), cantores que acompañaban su recitación mediante un instrumento musical, la *gusla* –*guzla*–, una suerte de violín muy rudimentario provisto de

una sola cuerda. Las composiciones que entonaban, en la mayor parte de los casos, eran de tema heroico (la muerte prematura impidió a M. Parry profundizar esa labor la que fue continuada por su discípulo A. B. Lord. Para ambos, la escritura destruye la virtud de un poeta oral).

M. Parry logró demostrar, fuera de toda duda, "que Homero fue un poeta oral, que se valió de un repositorio tradicional de frases fijas gradualmente desarrollado, que abarcaba la mayor parte de las ideas y situaciones comunes, repositorio que no era innecesariamente abundante ni restrictivamente parsimonioso" (Kirk, 1968, 72) y denominó *economía y extensión* a las cualidades clave del conjunto de fórmulas verbales en que se funda el arte de estos poetas orales. Existe un grado tal de repeticiones de epítetos y fórmulas fijas al extremo de que aproximadamente un tercio de los poemas homéricos se reiteran, al menos, una vez; de igual modo en el interior de los versos hay frases y unidades semánticas recurrentes (en ese esquema se desecha todo lo accidental y que, en consecuencia, no es funcional al sistema).

Sobre el arte de la recitación, en la *Odisea*, los aedos Femio y Demódoco nos proporcionan indicios muy sugerentes. Por otra parte, a través de referencias poéticas y de los testimonios que nos brinda la iconografía en pintura de ánforas y de otras formas cerámicas, advertimos que hasta el siglo VII a. C. los rapsodas se valieron de la lira y de la cítara, luego abandonan estos instrumentos para echar mano de una vara. Ésta les otorgaría cierta consagración y respeto, a la vez que les serviría para imponer silencio. Ese reemplazo de objetos parece sugerirnos una mudanza según la cual los primitivos poetas orales pasaron a convertirse en recitadores que representaban ante un auditorio.

En cuanto a las epopeyas homéricas, en sus orígenes, no estaban constituidas por textos fijos, sino de un *corpus* susceptible de cierta movilidad hasta que, con el correr del tiempo, un poeta notable —al que la tradición denomina Homero— le habría dado organicidad unitiva en consonancia con un ideario estético (subrayo lo de estético). Dichas composiciones más tarde fueron volcadas a la forma escrita con las mutaciones que, naturalmente, suceden en el traspaso de la oralidad a la escritura; no son éstas meramente técnicas sino, de alguna manera, también de naturaleza.

La discusión sobre la existencia o no del poeta Homero, de que haya sido el autor de ambas epopeyas o sólo de la *Ilíada*, se vio cuestionada a fines del siglo XVIII cuando el helenista Friedrich August

Wolf publicó, en 1795, la primera parte de sus *Prolegomena ad Homerum*. En esta breve disertación, publicada en latín –lengua en la que en la época se exponían las controversias científicas–, y en la que proporciona documentación de valor, Wolf expresaba que los poemas homéricos “carecían de unidad, que eran un conjunto de cantares independientes transmitidos oralmente por los rapsodas y que su texto fue establecido sólo en el llamada ‘redacción de Pisístrato’” (Thiele: 1969, 26). Wolf se funda, entre otros hechos, en que en ambas composiciones no se menciona la escritura y duda de que tales epopeyas, debido a su dilatada extensión y no obstante la destreza de los rapsodas en el arte de la memoria, pudieran ser recitadas en forma íntegra, admite, en cambio, el canto o recitado de formas aisladas. Esa cuestión nos lleva a considerar el problema de la escritura en la península griega, problema clave aún no resuelto de modo definitivo.

En la Hélade contamos con dos tipos de escritura arcaica: el lineal (=linear) A y el lineal B. La primera se desarrolló en la isla de Creta y aún no ha sido descifrada en su totalidad, pese a los importantes logros del lingüista sueco Kjell Aartum respecto del desciframiento del “Disco de Phaistos”. En sitios palaciegos (Cnosos, Phaistos y Hagia Tríada) se ha encontrado importante material con este tipo de escritura –en forma de tablillas de barro cocido que Arthur Evans llevó a Gran Bretaña– y que era utilizada desde el tercer milenio antes de Cristo hasta aproximadamente el 1450 a. C. en que el poderío cretense sucumbió ante el avasallamiento militar de Micenas.

Como en todos los sitios palaciegos de Creta se advierten restos de incendios (en Cnosos, en Phaistos, en Hagia Triada, en Mallia, en Zacro...), Pendlebury conjetura que se trató de una invasión extranjera de aqueos o micenios que, procedentes del norte, luego de poblar la península griega a comienzos del II milenio, habrían atacado y destruido “las ciudades cretenses por motivos políticos, probablemente, porque querían acabar con el monopolio cretense del comercio para poder participar en el rico intercambio con Egipto” (Cottrell: 1958, 253): el mito, ensamblado con la historia, evoca esa contienda legendaria a través de la victoria de Teseo sobre el Minotauro.

Junto al ocaso de Creta y el surgimiento y desarrollo de la Micenas “rica en oro” –como la llama Homero–, entre el 1400 y el 1200 *circa* (descubierta por Schliemann y estudiada por el profesor Wace y su equipo), advertimos que el lineal A deja paso al lineal B.

En cuanto al lineal A, se trata de un tipo de escritura jeroglífica: un sistema donde cada pictograma vale por una sílaba o una palabra.

Se trata de un sistema semejante al empleado en el Egipto faraónico, según conjetura el citado Aartum. Ese sistema de escritura —conocido como minoica, en recuerdo del mítico Minos— presenta rasgos orientales, más precisamente, fenicios.

Diferente, en cambio, es el sistema denominado lineal B, descifrado en 1952 por el arquitecto británico Michael Ventris. Pese a la importancia de ese hallazgo, cabe referir que el material descifrado aporta pocos datos respecto de la cultura de los micenios ya que los testimonios conservados son en su mayor parte inventarios administrativos de palacios (cantidad de aceite, de trigo, de animales). Micenólogos de prestigio como John Chadwick o Martín S. Ruipérez descreen de la existencia de una posible épica micénica, sugerida por otros estudiosos (Chadwick: 1977, 36).

Sobrevienen luego siglos oscuros donde este tipo de escritura rudimentaria se pierde y la civilización griega parece entrar en un cono de sombra. Habrá que esperar algunas centurias para volver a tener indicios de escritura en la cultura griega, la que reaparece en los siglos VIII y VII lo que nos permite situar la cuestión homérica, naturalmente, en el marco de una cultura iletrada.

La más antigua inscripción alfabética griega llegada hasta nosotros corresponde a un *graffito* ático (IG, I 2, 919) datado en torno al 725 a. C. Si bien esta inscripción —registrada en un jarro de estilo geométrico— se remonta al siglo VIII, se trata de un caso muy aislado de escritura. Una centuria posterior es otro registro —grabado en la “copa de Néstor”—, hallado en las islas Pitecusas, frente a Cumas —localidad próxima a Nápoles, reputada en la antigüedad como ámbito oracular de la Sibila del mismo nombre—. El hallazgo en el litoral itálico de esa inscripción da cuenta, en esa época, de la incipiente expansión del alfabeto griego en la cuenca mediterránea.

La circunstancia de que en torno del siglo VIII a. C. haya vestigios de escritura alfabética en caracteres griegos no significa necesariamente una difusión masiva del mismo. El proceso de incorporación de la escritura parece haber sido lento y, en principio, se conjetura que reducido a grupos minoritarios. La invención del alfabeto silábico, donde cada grafema representa un fonema, redujo sensiblemente las dificultades de aprendizaje, a la vez que ayudó a popularizar la escritura ya que con ello cualquier persona podía aprender a leer y escribir en escaso tiempo; además, como hasta entonces la escritura estaba reducida a *élites*, su difusión produjo mutaciones sociales. Fue también la escritura la que conformó nuevas formas de entender la política y con ello contribuyó a difundir y consolidar el concepto de



democracia, aunque *sui generis* como fue el caso de la griega: las mujeres y los esclavos no formaban parte del núcleo cívico de la *pólis* en tanto no tenían derecho al voto.

Son numerosos los *scholars* que se han ocupado en estudiar el proceso que va de la oralidad a la escritura. Desde los clásicos trabajos de M. Parry hasta los más modernos de E. A. Havelock o B. Gentili, hacen hincapié en esta transformación que no es sólo una mudanza en cuanto a expresión, sino también de pensamiento, ya que la escritura posibilita articular de un modo diferente la forma de categorizar y, sobre todo, expresar la realidad.

El pasaje de lo oral a lo escrito o, en otro lenguaje, del oído a la vista, permite apreciar lo que antes era una secuencia sonora –i. e., auditiva– en una forma visual lo que, ciertamente, implicó mutaciones de alcances insospechados, como hoy pueda resultar la mudanza de lectura en papel a la forma de lectura y composición en pantalla. Aunque sorprenda, es más sutil y precisa la percepción auditiva que la visual; podemos constatarlo al memorizar canciones o poemas, recordar la melodía de tal o cual canción –así, pues, advertimos si falta una palabra pues el ritmo la pone en evidencia–, en cambio, dudamos en saber exactamente el tipo de rojo empleado, por ejemplo, en un cartel como el de *Coca Cola* que vemos a diario.

Sobre el traspaso de la oralidad a la escritura Havelock subraya lo que pudo haber significado para los griegos la invención de su alfabeto, ya que éste les permitió poner en funcionamiento “su superioridad intelectual, al facilitarles el acceso a la ‘objetividad’ que conduciría con el tiempo a la ciencia moderna o cómo tuvo el alfabeto el efecto, aún más importante, de separar el ser del tiempo y permitir la creación de un lenguaje abstracto” (L. Gil: 1995, 10).

De los numerosos trabajos de Havelock sobre esta materia, destaco una obra clave cuyo título anuncia, de manera muy gráfica, esa nueva modalidad expresiva: *The Muses learn to Write* ‘Las Musas aprenden a escribir’.

Respecto del cambio de la modalidad expresiva en los poemas homéricos circula la versión de que los pisistrátidas –vale decir, Pisístrato y sus hijos (que rigieron los destinos de Atenas en gran parte del siglo VI a. C.)– temerosos de que tales composiciones –hasta entonces transmitidos sólo en forma oral– pudieran perderse, ordenaron fijarlas en forma escrita, entonces en ciernes, y con ese procedimiento sucedió exactamente lo contrario a lo que pensaban (“Pisístrato, el primero, puso en los confusos libros de Homero el orden en que los tenemos actualmente”, dice Cicerón en *De oratore*, III

137). Ya no hubo quienes retuvieran tales poemas en la memoria pues, al existir la escritura, fue declinando la profesión de rapsoda hasta su paulatina extinción y no hubo, en consecuencia, quienes pudieran recitar las citadas epopeyas (los juglares y trovadores medievales o los payadores evocados por la gauchesca pertenecen a esa clase de declamadores).

En cuanto a estas composiciones vertidas en forma escrita —de las que debía haber muy escasos ejemplares debido a su dilatada extensión, al elevado costo de pergaminos y papiros y al hecho de que se copiaba a mano— quedaron depositadas en bibliotecas y en algunos casos, en santuarios. A la sazón, era casi imposible que un particular pudiese poseer los textos de tales epopeyas, quizá ni el propio Aristóteles los tuviera, pese a que contaba con una biblioteca respetable la que, tras la muerte del filósofo, fue motivo de controversia entre sus herederos (L. Canfora: 1998, 51).

Al paulatino proceso de olvido de tales composiciones se dio el pérdida o desaparición de los repositorios donde estaban almacenados los textos escritos (incendios de bibliotecas, saqueos, robos y devastación de archivos u otras catástrofes históricas) con lo que se perdió un material difícilmente recuperable.

Destruídos tales repositorios —pensemos, por ejemplo, en los fines aciagos de las bibliotecas de Pérgamo o de Alejandría— las composiciones homéricas corrieron diferentes albrures en favor de una pérdida progresiva; empero, ha sido merced a la ingente labor de los filólogos helenísticos (Zenódoto, que dirigió la Biblioteca de Alejandría entre 285 y el 260, Aristófanes de Bizancio —275-180— y Aristarco —215-145—, entre los más destacados), la reconstrucción de tales epopeyas, aunque sus textos contienen pasajes dudosos y ciertas lagunas.

Estos eruditos, munidos de un criterio racionalista heredado de Aristóteles, atentos a razones didácticas y metodológicas, dividieron las citadas composiciones en veinticuatro cantos —dado que el alfabeto griego consta precisamente de veinticuatro letras—, denominándolos de manera sucesiva alfa, beta, gamma..., utilizando las mayúsculas para la *Iliada* y las minúsculas, para la *Odisea*.

Así, “resguardados” mediante la escritura, es como estos poemas llegaron hasta nosotros, que son —reitero— los primeros conservados de la cultura occidental. Si bien la cronología de ambas composiciones es motivo de discusión, la mayor parte de los estudiosos coincide en situarlas en el siglo VIII a. C. —algunos las retrotraen al IX—, considerando la *Iliada*, la más antigua, y poniendo en duda que el autor de la *Odisea* haya podido ser el mismo que el de la otra com-

posición (los *khorizontes* 'separadores', son los filólogos y estudiosos que niegan a Homero la paternidad de la *Odisea*, para ello parten de la consideración de Aristóteles quien, en su *Poética* -1459 b15-, señala notorias diferencias entre ambos poemas). Pese a esa crítica -fundada también en Platón que, en su *Hipias menor* (383b), destaca las diferencias entre ambas epopeyas- prevaleció la autoridad del filólogo Aristarco quien se inclinó por la tradición unitaria.

En favor de esa tesis unitaria un importante tratado del siglo I -*De lo sublime*, conocido como del pseudo Longino- habla de la *Iliada* como obra de un Homero juvenil e impetuoso, volcado a las lides guerreras, en tanto atribuye la *Odisea* a un Homero anciano, defensor de la vida hogareña e inclinado a narrar acontecimientos fabulosos (*De lo subl.* IX 13). Aunque la idea es cautivante, "el estado actual de la investigación impone separar al autor de la *Odisea* del de la *Iliada*. El autor de la *Iliada* es Homero" (G. Thiele:1969, 17). Por lo demás, hay que tener en cuenta que estas composiciones corresponden a la culminación de creaciones anteriores -transmitidas en forma oral- que un poeta supo articular en obediencia a un criterio estético y que, más tarde, rapsodas anónimos fueron alterando a lo largo de sucesivas declamaciones (la *Iliada* y la *Odisea* que poseemos son composiciones compiladas y estructuradas por los filólogos alejandrinos que he citado, en las que se advierten lagunas, omisiones y numerosas repeticiones).

Cuando consideramos los poemas homéricos ¿de qué *Iliada* y de qué *Odisea* estamos hablando? ¿De las composiciones presuntamente originales o de las que nos han llegado volcadas a la forma escrita? Debemos incluso preguntarnos si acaso hubo realmente una forma "original" ya que estos poemas fueron construidos mediante una *performance* "viva" donde cada declamador podía agregar, sustituir -modificar, en suma- un material poético memorizado, en obediencia tanto a las exigencias del auditorio, cuanto a las posibilidades de su memoria, e incluso a su propio gusto.

La forma escrita fijó un texto que, en sus inicios, era dúctil, maleable, según los imperativos naturales de la recitación.

Se ha pasado de una forma *in vivo* a una forma *in vitro*. Leemos, en consecuencia, un Homero de laboratorio del que se ha perdido el encanto de la oralidad, el ejercicio de una variación siempre renovada y, fundamentalmente, el rasgo entusiástico ínsito en toda declamación.

Para ser más precisos, habría que evitar la pérdida del carácter simposiaco de tales declamaciones, donde lo entusiástico está susten-

tado no sólo en una supuesta homogeneidad de los sentimientos del auditorio al que estaban dirigidas, sino también en la nota dionisiaca: en los banquetes donde solía recitarse tales composiciones Dioniso, el dios liberador –*lyaios* lo denomina la tradición griega–, estaba siempre presente mediante el dulce néctar y son conocidos los efectos de su accionar.

La estudiosa Florence Dupont (1990), en una pretensión de corte antropológico, propone penetrar en el mundo homérico de una manera diferente a la habitual. Su meta apunta a reencontrar a un Homero “vivo”, en los banquetes de los reyes, entre comidas, vino y canciones familiares, y no al Homero impreso, “momificado” –al que he denominado “de laboratorio”–, encapsulado en un registro invariable al que estamos acostumbrados toda vez que enfrentamos el texto en el que están registradas sus composiciones. El Homero que poseemos *es el producto frío y ascético de la cultura del libro*, en el que no es posible captar el *élan* vital que dinamiza la poesía genuina, que es oral. En esta dimensión oral, la Musa, Eros y Dioniso –vale decir, la inspiración, el amor y el entusiasmo– convergen de manera armoniosa y son las fuerzas que, en definitiva, sustentan el canto ya que éste cobra vida en la recitación. La recitación es convivial; la lectura, en cambio, es una operación que uno ejecuta en solitario y, más aún, en silencio, opacando la magia de la voz. Por lo demás, no conviene olvidar que lo que se cuenta, vale decir, la fábula, el contenido, la anécdota –en palabras de Verlaine–, no es poesía, sino mera literatura.

La defensa de la oralidad en materia poética sustentada por Fl. Dupont está orientada a terminar con lo que la estudiosa llama “el imperialismo de la escritura” ya que ésta, si bien ha sido positiva en materia conceptual y provechosa en la difusión de ideas, en lo que concierne a lo poético ha atentado contra el aspecto viviente de tales composiciones ya que éste sólo cobra vida en la recitación, además, al tratarse de un texto fijado por escrito, *carece del crecimiento orgánico motivado por una recitación siempre renovada*.

Sin entrar, por el momento, a justipreciar ese parecer, mi intención es ver cómo se desarrolló una sociedad como lo fue la griega antes de la invención de la escritura. Para ello tomaré como punto de partida el primer verso de la *Ilíada* que, para comodidad del lector no familiarizado con la grafía helénica, transcribo a nuestros caracteres:

*Mênin áeide, theá, Peleíádeo Achilêos*  
'Canta, oh diosa, la cólera del Pérido Aquiles'.

La diosa evocada por Homero es la Musa, mencionada en singular, que no es otra sino la Memoria (el plural, en cambio, alude al coro de estas nueve deidades, donde cada una inspira un arte determinado).

No es el poeta quien formula el canto, sino sólo el intermediario a través de quien se expresa la diosa; por esa causa el aedo, antes que profiriente, es un oyente del soplo divino que resuena en su interior y que extrovierte mediante su voz. Es también por ello una suerte de profeta, como destaca Píndaro, ya que transmite el saber de las Musas. Con todo, carece de mérito –como subraya el mismo Platón en el diálogo *Ion*–, ya que el poeta no es otra cosa que una suerte de caja sonora a través de la cual se expresa la voz de la Musa; esa dimensión musical –por lo de Musa– es la que conforma y determina el marco cultural originario de Grecia. Tal circunstancia explica por qué una corriente antropológica contemporánea –de la que forman parte W. Ong, E. A. Havelock y la citada Fl. Dupont– pretende “anudarse” a la oralidad para recuperar la Hélade anterior a Aristóteles y de ese modo reinterpretar a Homero, Píndaro, Safo, Arquíloco y a otros poetas cuyas composiciones pierden su sentido genuino si se las separa del simposio, del coro, del convite y de otras formas *performativas* de naturaleza oral: no atender a un Homero, a un Píndaro, a un Safo o a un Arquíloco “librescos”, sino vivientes, asociados a banquetes y a otras formas “vitales” de existencia.

## 2. *Del cantar al contar*

Para nosotros los versos homéricos más que cantar, cuentan historias, olvidando que la clave de ese tipo de composiciones es revivir el canto mediante la voz del cantor, advertimos así que *el cantar ha mudado en contar*.

La concepción musical de la poesía practicada por la Grecia arcaica –donde el poeta es un “oyente” de la voz de la Musa– implica un vínculo sacral con el ser; lo de sacral se explica en tanto la religión griega es la religión del ser, según enfatiza W. Otto (1968, 47). En nuestros días se vive una concepción laica de la poesía ya que ésta ha perdido su vínculo con las Musas, entendidas éstas como *dýnamis* reveladora que permite penetrar en las esencias.

Pero, ¿quiénes eran las Musas?

El primero en mencionarlas es Homero, en cambio es el poeta Hesíodo –de fines del siglo VIII o comienzos del VII– quien refiere su

genealogía, su naturaleza y su función, según puede verse en la *Teogonía*. En el proemio de dicha composición (vv. 1-104) canta a estas nueve deidades, hijas de Zeus y *Mnemosýne*, que habitan el monte Helicón.

Hesíodo relata que *Mnemosýne* 'la Memoria' las parió "como olvido de males y remedio de preocupaciones" (v. 55).

"Ellas, un día, el bello canto enseñaron a Hesíodo mientras pacía los corderos al pie del divino Helicón —canta el poeta—; y estas palabras, primero, hacia mí dirigieron las diosas, las Musas olímpicas, hijas de Zeus que lleva la égida: 'Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo, sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad'. Así dijeron las hijas verídicas del gran Zeus, y me dieron por cetro una admirable rama de laurel muy frondoso que habían cogido; y la voz me inspiraron divina, para que celebrara futuro y pasado, y me mandaron honrar la estirpe de los beatos que siempre son, y a ellas cantarlas siempre, al principio y al final" (vv. 22-34, trad. de P. Vianello de Córdoba, con leves variantes mías).

Hesíodo no las vio, pero oyó sus voces. Son las Musas las que le inspiraron un canto (en la antropología hesiódica se es hombre a partir del canto inspirado, caso contrario, se es sólo vientre —*gastér* <v. 26>—). El verbo que utiliza el poeta para aludir a la inspiración —*enépneusan* (v. 31)— tiene la raíz de la voz *pneûma* 'soplo, aire'; esta acción —a los ojos del poeta— es de naturaleza divina en tanto procede de las Musas, hijas de Zeus.

Las diosas le ordenaron celebrar la estirpe de los inmortales, de ahí que, en la lectura de Hesíodo, la función básica del canto sea celebrar: celebrar a los sempiternos dioses, siempre beatos.

Más tarde las menciona por sus nombres: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania, situando a Calíope 'la de la bella voz', en lugar destacado ya que es la que cierra el coro de estas deidades; finalmente, las insta para que le refieran cómo nacieron los dioses, la tierra, los ríos, el ponto infinito, los astros resplandecientes y el cielo espacioso (vv.108-110) mediante lo cual el poeta despliega una teo-cosmogonía de raigambre mítica.

Aunque resulte tautológico referirlo, con las Musas —que permiten percibir la armonía que sustenta el cosmos— el mundo *se musicaliza* ya que en ellas la memoria cósmica deviene canción; ésta, a su vez, adquiere carácter laudante ya que el canto (la *aoidé*) exalta esa armonía. En ese sentido, estas deidades se imponen como potencias mediadoras entre "el fondo abismal donde se configura lo eterno y la

efímera conciencia de los humanos, a quienes aportan su saber insondable” (García Gual: 1989: 108-109). Son ellas las que dan sentido y cohesión al universo, ya que es la armonía musical la que hace posible el ensamblado natural de sus elementos. Es ese aspecto en el que insistirán los pitagóricos para quienes la armonía cósmica se funda en sabia conjunción de música y número.

Son las Musas quienes, en tanto hijas de la Memoria, recuperan lo substraído a las fauces del olvido o, en lenguaje griego, del Leteo, el río del olvido. En tanto depositarias y transmisoras de lo no-olvidado ‘*a-lethés*’ son las que dan fundamento a lo existente, a la vez que guardan memoria de lo acaecido.

En la cosmovisión hesiódica el canto inspirado más que fuente de placer es también un *phármakon* ‘remedio’ contra el dolor, en flagrante oposición a la declaración homérica vertida en el libro octavo de la *Odisea* donde se da cuenta de “que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar”, aspecto sobre el que lucubra Borges en uno de los ensayos de *Otras inquisiciones* (“Del culto de los libros”, *Obras completas*, p. 713).

En época alejandrina se acentuó la noción de adjudicar a cada una de las Musas el madrinazgo de un arte en particular, aun cuando esta consideración semántica ya está implícita en la voz griega con que se alude a cada una de ellas, así, por ejemplo, Calíope ‘la del bello canto’, Euterpe ‘la del buen danzar’...

El valor que los griegos confirieron a la Memoria se acrecienta cuando se tiene en cuenta que estamos ante una cultura cuyo saber no fue confiado ni a letra sagrada —como ocurre, por ejemplo, en el hebraísmo—, ni a una casta sacerdotal determinada. El valor de *Mnemosýne* radica en la tradición oral sustentada por aedos y transmitida por rapsodas en el marco de una sociedad iletrada, crédula de los mitos fundadores cantados por sus poetas, siendo el canto el instrumento *musical* que permite al hombre griego arcaico religarse con los orígenes.

### 3. No hay peor muerte que el olvido

No hay peor muerte que el olvido, ya que éste es la muerte definitiva.

Pero, ¿cómo escapar del olvido? Para ello contamos, por ejemplo, con la palabra del poeta que subtrae al difunto del río del Leteo —*i. e.*, olvido— y le confiere una nueva vida cuando, al evocarlo en el canto, lo hace recuerdo.

Además de *Mnemosýne* 'la Memoria', poseyeron los griegos una suerte de sucedáneo, la *anámnesis* 'rememoración'. Platón, por ejemplo, conecta el acto de recordar con la teoría de la reminiscencia en tanto entiende el verdadero conocimiento como una evocación del mundo de las Ideas que el alma ha podido contemplar en una existencia anterior. Esta reflexión del filósofo tiene asiento en la teoría pitagórica de la *metempsícosis* 'pasaje de un alma de un cuerpo a otro' (cf. Porfirio, *De Abst.*, 350) explanada por el filósofo de Samos –siglos VI y V– y en la que Platón se apoya para dar cuenta de su idea de la inmortalidad del alma (un estudio notable de Leonardo Ferrero –*Storia del pitagorismo nel mondo romano* <1955>– refiere la importancia decisiva de este movimiento místico-religioso no sólo en Grecia, sino también su arraigo y difusión en la cultura latina).

En ese sentido conviene hacer hincapié en la figura de Pitágoras, creador del término "filósofo" y modelo del sabio universal. Según subraya Jean-François Mattei –cf. *Pythagore et les pythagoriciens*– la aritmética, la geometría, la música, la astronomía, la cosmología y la física griegas fueron fundadas por la escuela pitagórica y, de ese modo, dieron fundamento al saber occidental. Es, en consecuencia, ineludible la consideración de esa forma de pensamiento a la hora de historiar el desarrollo de la civilización en el marco de la cultura de Occidente y, en ese propósito, la teoría pitagórico-platónica de la *reminiscencia* ocupa un sitio privilegiado.

#### 4. Los órficos y la Memoria

No puede trazarse una reflexión sobre la Memoria en la cultura griega sin hacer referencia al valor que a ésta le asignaron los órficos. El tema del orfismo es una de las cuestiones capitales –y, a la vez, más controvertidas– de la filosofía y la religión griegas para lo que remito a la valiosa aportación de W. K. C. Guthrie (*Orfeo y la religión órfica*).

Se trata de un movimiento de renovación religiosa, iniciado presumiblemente en el siglo VI a. C., por una minoría que, fundada en antiguas tradiciones referidas a la figura mítica de Orfeo y conectada con algunos aspectos del dionisismo, difundió la teoría del dualismo en la natura humana, vale decir, un aspecto celeste y otro terreno. Dejo de lado la debatida cuestión de la existencia histórica del mítico cantor tracio, hoy prácticamente desechada, y me inclino a considerar la voz *orpheús* como un nombre parlante que significa 'el cantor', según



parece haber demostrado Robert Böhme de manera razonablemente aceptable (1981, 123-133).

Los seguidores de esta doctrina de naturaleza ascética propugnaban, entre otras cuestiones, la inmortalidad del alma y un juicio individual de éstas tras la muerte. Con tal fin, en lugar de incinerar a sus muertos –como era costumbre en Grecia en la época de difusión del orfismo–, los inhumaban vistiéndolos con una túnica blanca –semejante a la de la que hoy se valen los cristianos para sepultar a sus difuntos–, los enterraban en pequeños cementerios comunitarios rodeados de cipreses, a la vez que colocaban junto a sus despojos una pequeña lámina donde consignaban los hechos sustanciales del difunto: que no ingirió carne, que llevó una vida honrosa y que, por tanto, espera una sobrevida tras la muerte física.

Tales tablillas –muchas de ellas, en oro– además de corroborar el recuerdo, constituían una suerte de “pasaporte” a la eternidad conferida a los seguidores de ese culto. Una de estas pequeñas laminillas, conocida como “Tablilla de Petelia” ya que fue hallada en esa comarca del sur itálico, conservada hoy en el Museo Británico, y que se remonta a los siglos IV y III, refiere:

“Hallarás a la izquierda de la mansión de Hades una fuente,  
Y a su lado, erguido, un ciprés blanco.  
A esta fuente no te aproximes.  
Pero encontrarás otra, del Lago de la Memoria,  
De la que fluye agua *fresca*; hay guardias ante ella.  
Di: ‘Soy creatura de la Tierra y del Cielo estrellado  
Pero mi raza es sólo del Cielo. Esto vosotros lo sabéis.  
Mas me consumo de sed y perezco. Dadme pronto  
La *fría* agua que fluye del Lago de la Memoria’.  
Y ellos mismos te darán de beber de la fuente sagrada.  
Y después entre los demás héroes tendrás señorío”<sup>1</sup>.

(He destacado en bastardilla las palabras *fresca* y *fría*, recordando al lector que en griego la voz *psykrón* ‘fresco’ parece tener la misma raíz que la palabra *psyché* ‘alma’, según destacaron los estoicos y según puede conjeturarse de Porfirio, cf. *El antro de las Ninfas*).

Los versos de la citada laminilla subrayan la importancia insustituible de la Memoria para el alma, una vez que ésta haya accedido a la mansión de Hades (*i. e.*, la muerte). La esperanza soterológica

<sup>1</sup> Me he ocupado en particular de esta laminilla en “Orfeo y el orfismo en Platón”, en *El hilo de Ariadna*, N° 6 (2009), pp. 34-44.

vertida en este texto halla fundamento en el valor de la Memoria como receptáculo donde anida el recuerdo de hechos pasados cuyo análisis es imprescindible a la hora del juicio postrero. Sólo tras ese juicio el alma, cumpliendo el ciclo de la metempsicosis, podrá regresar a la tierra reencarnándose en otro cuerpo.

Cuando Virgilio, en el canto VI de la *Eneida*, da cuenta del viaje a la ultratumba emprendido por Eneas, al enfrentar el héroe la sombra de su padre la interroga acerca de si las almas pueden retornar a la tierra y vestirse de nuevo ropaje corporal (vv. 719-721), a lo que Anquises responde:

“Todas éstas, una vez que hayan cumplido un ciclo de mil años, convocadas por un dios, regresarán al río Leteo en ingente muchedumbre para que un día olvidadas (*immemores* ‘sin memoria’, v. 750) puedan retornar a la región terrestre y empiecen a querer asumir los nuevos cuerpos” (vv. 749-751).

Advertimos aquí una vez más el juego memoria/olvido con que el poeta reviste el retorno del alma a la luz.

Sabemos cómo este pasaje influyó decisivamente en Dante a la hora de componer su *poema sacro* —i. e., la *Divina comedia*, tal como la denominó Boccaccio— y sabemos también cómo el peregrinaje dantesco —influido tanto por la palabra virgiliana, cuanto por la evangélica— alimentó el imaginario de Occidente en lo que atañe al tema de la sobrevida del alma, a su juicio, a la purificación de las culpas y a su ansiado retorno a la luz (en ese itinerario penitencial la Memoria se impone como un *phármakon* insustituible). Cabe destacar que, a diferencia de la lectura cristiana de Dante, en la cosmovisión órfico-pitagórica a la memoria, necesariamente, le sigue el olvido (la desmemoria) sin el cual las almas no pueden volver a reencarnar.

Resta referir, según evoca el mito órfico, que el cantor tracio era seguido no sólo por la cadencia mágica de su voz y de su lira sino también porque, al regresar del mundo inferior al que había descendido en busca de su amada, se había convertido en *iniciado*, en tanto sabedor o “memorioso” de lo que aguarda a los mortales en el más allá.

Queda, una vez más en posesión de *Mnemosýne*, la madre de las Musas, la posibilidad de discernir entre las cosas verdaderas y las falsas —ya que es depositaria del saber de la totalidad, en tanto Memoria de la existencia—, tal como lo refiere la *Teogonía* de Hesíodo (vv. 27-28):

“Sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,  
mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.”

Sobre estos versos de controvertida exégesis creo entender que para Hesíodo, las Musas (= las palabras) tienen capacidad para decir tanto cosas verdaderas, cuanto falsas. Al respecto destaco que hay un canto positivo –el de las Musas heliconíades–, de carácter celebratorio, y otro de muerte –el de las Sirenas–, que lleva al olvido.

##### 5. *Trasiego y mutaciones de la figura de Mnemosýne*

A partir de la lectura racionalista sustentada por Aristóteles, *Mnemosýne* 'la Memoria' pierde sus atributos míticos. Ahora es simplemente *mnéme*, vale decir, la memoria humana que el estagirita relaciona con lo sensible, aun cuando *Mnéme*, para algunos cultores del saber tradicional como Platón, siga siendo 'la madre de las Musas' –cf. *Eutidemo*, 275d–; más tarde, la *Antología* (X 67), la entiende como personificación del 'recuerdo'. Filiados en la línea aristotélica los prosistas usan la voz *mnéme* (y no ya *Mnemosýne*) para referirse a la memoria, al recuerdo.

De ese proceso de laicización o secularización de los mitos relacionados con la memoria y la escritura, deseo subrayar un testimonio muy conocido aportado por Esquilo en un pasaje del *Prometeo encadenado*.

En los versos 459-461, al pasar revista a los dones con que el intrépido titán benefició al pensamiento humano, éste refiere: "Luego el número, el más notable de los saberes, inventé para los hombres, y las combinaciones de las letras, memoria de todo, artesana madre de las Musas". En esa apreciación la escritura, una labor meramente artesanal y sujeta a las reglas que impone la *synthesis grammaton* 'la combinación de letras' sustituye ahora a la mítica *Mnemosýne*.

Sobre la relación entre *mýthos* y *lógos* J. de Romilly (1978, 140) destaca que el *mýthos* perdura en los poetas y en ciertos filósofos –así, por ejemplo, el relato sobre el "tiempo cíclico"–, en tanto el *lógos* se abre paso entre historiadores inclinados a una noción de tiempo lineal donde se incubaba la noción de progreso. Y es en el siglo V cuando la historia irrumpe en el helenismo como género narrativo y como "resultado de una mentalidad ilustrada y positiva que prescinde de lo mítico en su búsqueda de la *alétheia*" (García Gual: 1989, 120).

El historiador no inquiere ya a las Musas –tampoco se interesa por el valor de estas figuras míticas– sino que escribe lo que él mismo ha investigado por lo que su relato se impone como testimonio de lo registrado por su experiencia, sometida ésta a la criba del pensa-

miento crítico, con lo que denuncia la racionalidad moderna. Resulta obvio referir que el propósito del historiador es rescatar de las fauces del olvido lo digno de ser conservado en la memoria.

En el período helenístico o alejandrino perdura el recuerdo de las Musas pero sólo entendido de manera retórica; éstas no son sentidas ya como sacralidad mítica, sino como un clisé estereotipado al que los poetas recurren con fines meramente literarios. Muy diferente, en cambio, resulta la pervivencia del culto de las Musas en santuarios y en la escultura funeraria. Numerosos sarcófagos mármóreos de ese período —y que llegan incluso al siglo III de nuestra era!— muestran en su iconografía imágenes de Musas, junto a las de Orfeo y Heracles.

La representación de tales figuras en ese registro plástico obedece al deseo de que el alma del difunto perdure tras la muerte física: la presencia de las Musas se debe al carácter celebrante de estas deidades; la de Orfeo a que regresó del mundo infernal y la de Heracles a que, tras su victoria sobre la muerte, alcanzó la apoteosis, aspectos éstos que los deudos aspiran actúen como lenitivos con el alma del muerto. El Museo Vaticano atesora decenas de sarcófagos con esta iconografía esperanzada en una vida *post mortem*. F. Cumont ha estudiado minuciosamente la semántica de esta imaginería en un trabajo singular: *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains* (1942); otro tanto ha hecho P. Boyancé en una obra notable: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* (1972).

#### *Notas bibliográficas*

- Böhme, Robert, "Der Name Orpheus", en *Minos*, n.s. XVII (1981) 122-133.
- Borges, Jorge L., *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Boyancé, Pierre, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, É. De Boccard, 1972.
- Buffière, Félix, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- Canfora, Luciano, *La biblioteca desaparecida*, trad. española de X. Llano Caelles, Gijón, Ediciones Trea, 1998.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (bajo la dirección de...), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
- Cottrell, Leonard, *El toro de Minos*, trad. de M. Villegas de Robles, México, FCE, 1958.
- Chadwick, John, *El mundo micénico*, trad. J. L. Melena, Madrid, Alianza, 1977.

- Ferriero, Leonardo, *Storia del pitagorismo nel mondo romano. (Dalle origini alla fine della repubblica)*, Turín, Giappichelli, 1955.
- García Gual, Carlos, "Mnemósine y sus hijas", en *Revista de Occidente*, 1989 (100), pp. 107-122.
- Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, Laterza, 1984.
- Gil, Luis (editor), *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Gil, Luis, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión órfica*, trad. de P. Valmard, Buenos Aires, EUDEBA, 1970.
- Havelock, Eric A., *La musa aprende a escribir*, trad. de L. Bredlow Wenda, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. J. Xirau y W. Roces, México, FCE, 1957.
- Kirk, G. S., *Los poemas de Homero*, trad. de E. Prieto, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Mireaux, Émile, *La vie quotidienne au temps d'Homère*, Paris, Hachette, 1954.
- Monneyron, F. y Thomas, J., *Mythes et Littérature*, Paris, PUF, 2002.
- Nietzsche, Fr., *Consideraciones intempestivas*, en *Obras completas*, trad., introd. y notas de E. Ovejero y Maury, Madrid, Aguilar, 1959.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura*, trad. de A. Scherp, Buenos Aires, FCE, 1993.
- Otto, Walter, *Las Musas*, trad. y prólogo de H. F. Bauzá, Buenos Aires, EUDEBA, 1981.
- Parry, Milman, *L'Épithète traditionnelle chez Homère*, Paris, 1928.



#### 4. LA GALAXIA DE CADMO

##### *De las Musas a Cadmo*

*Il n'y a pas de civilisation sans mythes*

Gilbert Durand

##### 1. ¿Quién fue Cadmo?

Refiere la mitología que cuando Zeus vio a Europa en la costa de Sidón –para otras versiones, en la de Tiro– quedó prendado locamente por esta doncella, hija del rey Agenor. Para poseerla se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y se echó a los pies de la joven; ésta, pasado el asombro inicial, acarició la suave pelambre del animal y tuvo la osadía de montar sobre sus ancas. Sin demorarse un instante, el Olímpico levantó vuelo y huyó a través del mar (amén de este raptó, la mitología recuerda otros análogos: el de Io, el de Helena, el de Medea...). La joven, aterrada, se aferró a los cuernos del cuadrúpedo y fue así como captor y cautiva llegaron a la isla de Creta donde el dios, recobrada su anatomía, se unió a la princesa.

Roberto Calasso, en un sugestivo relato –a mitad de camino entre la novela y el ensayo (*Las bodas de Cadmo y Harmonía*)– penetrando con agudeza en la selva mítica de los griegos, evoca esa aventura singular:

“En la playa de Sidón un toro intentaba imitar un gorjeo amoroso. Era Zeus. Se sintió sacudido por un escalofrío, como cuando le picaban los tábanos. Pero esta vez era un escalofrío dulce. Eros le estaba colocando sobre la grupa a la joven Europa. Después la bestia blanca se arrojó al agua, y su cuerpo imponente emergía lo suficiente para que la joven no se mojara. Muchos lo vieron. Tritón, con su concha sonora, replicó al mugido nupcial. Europa, temblorosa, se sostenía agarrada de uno de los largos cuernos del toro. Les vio también Bóreas, mientras surcaban las aguas. Malicioso y celoso, silbó a la vista de aquellos tiernos senos que su sopló descubría. Atenea enrojeció al espiar desde lo

alto a su padre cabalgado por una mujer. También un marinero aqueo les vio, y palideció. ¿Quizá era Tetis, curiosa de ver el cielo? ¿O sólo una Nereida, por una vez vestida? ¿O Posidón falaz había raptado a otra muchacha?

Europa, mientras tanto, no veía el final de aquella loca travesía. Pero imaginaba su suerte, cuando hubieran recuperado la tierra firme. Y lanzó un mensaje a los vientos y a las aguas: 'Decid a mi padre que Europa ha abandonado su tierra en la grupa de un toro, mi raptor, mi marinero, mi -supongo- futuro compañero de cama. Entregad, por favor, este collar a mi madre'" (*op. cit.*, p. 11).

De Zeus y Europa nacieron tres deidades -Minos, Sarpedón y Radamantis- vinculadas luego con el mundo de ultratumba, pero ésa es una historia que no nos incumbe.

En cuanto a Agenor, desesperado por el rapto de la doncella, convocó a sus tres hijos -Cadmó, Fénix y Cílix (otras versiones les asignan nombres diferentes)- ordenándoles buscar a la muchacha, y no regresar hasta no haberla recuperado. Los jóvenes, en su búsqueda infructuosa, fundaron ciudades con lo que extendieron el influjo fenicio a lo largo de la cuenca mediterránea; fue de este modo como Cadmó llegó al territorio griego. En la Hélade, para lograr su cometido, consultó al oráculo délfico; éste, en lugar de darle noticias sobre la raptada, le prescribió que, tras seguir a una vaca errante, debía fundar una ciudad en el solar donde el animal, agotado por la fatiga, se echara. Resultado de ese consejo oracular fue la fundación de Tebas, la que ocurrió luego de una serie de prodigios donde el héroe fundador contó con la protección de Atenea. Más tarde, unido a Harmonía Cadmó tuvo a Ágave, Sêmele, Autónoe e Ino -ésta última, convertida luego en Leucótea-, personajes clave a la hora de considerar la historia de Dioniso.

Cadmó, pues, es un héroe fundador del ciclo tebano; la mitología refiere que en el ocaso de su vida, junto con Harmonía, dejó Tebas en circunstancias misteriosas, quedando el reino en manos de su nieto Penteo, cuyo fin desastrado conocemos muy bien merced a las *Bacantes* de Eurípides.

Cadmó pasa por ser *modelo de héroe civilizador*. La tradición -a mitad de camino entre la historia y la leyenda- le atribuye, entre otros hechos loables, la introducción en Grecia del alfabeto fenicio, lo que puede ser corroborado al contrastar las letras de ese abecedario con las griegas; de ese modo *aleph* 'cabeza de buey' devino alfa; *beth* 'la casa', beta; *gimmel* 'la joroba del camello', gamma, y así de modo sucesivo. De entre los antiguos, Nonno de Panópolis (Egipto), autor del siglo IV, en un curioso y muy largo relato en verso -*Dionistacas*-



al cantar las tres fases de la leyenda del dios del delirio místico evoca, entre los antiguos, la leyenda del mítico Cadmo (I 481ss.); en tiempos modernos O. Crusius, en el *Lexikon* de Roscher, F. Vian en *Les Origines de Thèbes, Cadmos et les Spartes* (1963) y, más modernamente, el citado Calasso en *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, a la vez que resemantizan esta historia legendaria, amplían nuestro conocimiento sobre este héroe civilizador.

Apenas llegado a territorio griego, Cadmo es enrolado por el Olímpico en la guerra contra el monstruo Tifón (= Tifeo), contienda simbólica que es vista como *la lucha entre las fuerzas del orden y la naturaleza salvaje*, lo que constituye un lugar común de la cultura griega, si atendemos también a la luchas de Zeus contra los titanes o contra las amazonas.

El héroe se hace presente justamente en el momento en que Tifón ha encerrado al Olímpico en una caverna –la gruta Coricia–, quitándole los tendones del pie para impedir que escape. Cadmo, guiado por su astucia, encanta a Tifón con la música de su lira, a la vez que le indica que podría seguir deleitándolo pero que para ello le es menester tener otras cuerdas para su instrumento. Tifón, ingenuo, le ofrece los tendones de su prisionero; el astuto Cadmo los acepta, pero los restituye a su dueño con lo que Zeus reinicia el combate y vence a su adversario.

Por esa ayuda el Olímpico le brinda la mano de la ninfa Harmonía. Las bodas, que se celebran con magnífico esplendor, constituyen el último acontecimiento de la mitología griega donde dioses y mortales comparten la misma mesa (según otro registro mitográfico ese hecho ocurre, en cambio, en las nupcias de Tetis y Peleo –cf. Catulo LXIV–). Mediante esa unión Cadmo alcanza el reino de Tebas y es en esa ocasión cuando beneficia a los seres humanos con el arte de la forja y con la introducción de la escritura: se inicia de ese modo en Grecia “la galaxia de Cadmo”.

Este héroe civilizador no es un titán como Prometeo, sino un simple mortal que debido a su *métis* ‘astucia, inteligencia’ se hace digno de comer junto a los dioses, por lo que se erige en mediador entre éstos y los hombres. “Salva al propio Zeus de una muerte segura y, al mismo tiempo, saca a los hombres de la ignorancia y del estado salvaje” (Monneyron y Thomas: 2002, 9). Por ese accionar en favor tanto de dioses, cuanto de hombres se convierte en una suerte de pontífice entre dos estados de la existencia, mediación que se ve robustecida por la introducción del alfabeto, “piedra de un edificio armonioso que religa a hombres y dioses” (Monneyron y Thomas, *ibid.*).

Mediante el uso, modificación y perfeccionamiento del lenguaje el hombre pone de manifiesto su capacidad demiúrgica, lo que en cierto modo lo acerca al plano de los inmortales ya que la escritura confiere una suerte de sobrevida en tanto los textos perpetúan a sus creadores. El dominio del lenguaje separa radicalmente al hombre del plano de las bestias, a la vez que lo eleva a una dimensión trascendente:

*construí un monumento más perenne que el bronce  
y más alto que el sitio real de las pirámides  
al que ni la lluvia voraz, ni el Aquilón poderoso  
puede destruir, ni la serie innumerable  
de los años, ni el paso del tiempo*

refiere Horacio en una de sus composiciones más memorables (*Carm.* III 30): ese monumento es su poesía.

Sobre el valor del lenguaje, Aristóteles pone énfasis en que el hombre es el único racional de entre los animales, *ya que es el único que posee lenguaje* y, mediante él, capacidad de discernimiento. Se es hombre por el lenguaje. Merced a él el ser humano supera la mera condición animal —deja de ser sólo *gastér* ‘vientre’, como refiere Hesíodo en su *Teogonía* (v. 26)—, y alcanza *status* de persona. Tiene ahora en sus manos un instrumento sublime —aunque peligroso si lo usa de manera inadecuada—. Mediante el lenguaje puede a su arbitrio elevarse hasta las auras etéreas o hundirse en un marasmo abyecto. También merced al lenguaje adquiere libertad, el don máspreciado.

## 2. Avatares del alfabeto

El mito de Cadmo y la tradición vulgarmente difundida en torno de su figura dan cuenta de que el alfabeto, que está en el origen de nuestra escritura, tuvo su génesis y desarrollo en el Oriente Próximo, en la zona ocupada por pueblos semíticos desde el III milenio antes de Cristo. Pero esa región no fue patrimonio exclusivo de los semitas ya que, con antelación, había sido poblada por grupos humanos procedentes del corredor sirio-palestino; esa franja, por lo demás, estuvo siempre en estrecho contacto con los habitantes de los valles de los ríos Éufrates y Tigris.

El vocablo “semítico” aplicado a un conjunto de lenguas fue introducido en la lingüística en el año 1781 por L. A. Schölzer para designar mediante él las lenguas asiria, aramea y hebrea; para ello este

estudioso tomó como base el texto del *Génesis* (X 21-22) donde se habla de Sem, padre de Eber, Elam, Asur, Arpaksad, Luy Aram. El término 'semítico' fue aplicado más tarde a todas las lenguas que presentan caracteres semejantes a los de las citadas lenguas, de manera independiente de la clasificación —de carácter etnográfico— indicada en el citado pasaje del *Génesis*.

Pero la escritura es más antigua que la lengua hebrea.

En 1956 el asiriólogo S. N. Kramer, a la sazón profesor en la Universidad de Pennsylvania, publicó un estudio notable sobre la civilización sumera con el significativo título *The Story Begins at Sumer* 'La historia empieza en Sumer', obra que, apenas aparecida, gozó de amplia difusión.

Los sumeros, amén de revistar en los albores de las grandes civilizaciones, fueron también los primeros en dar testimonio de su propia historia merced a la invención de la escritura, la que consignaron en tabletas de arcilla. Su cultura fue opacada por el esplendor de la egipcia, cuyos antecedentes más remotos alcanzan el III milenio a. C. Pese a la originalidad de la cultura y escritura egipcias, a partir de los descubrimientos de Kramer, día a día se hace más evidente que ésta ha sido influida por otras procedentes de Siria, Palestina y del valle del Éufrates.

En cuanto a la escritura de Sumer los testimonios que de ella poseemos están vertidos en tablillas cuneiformes. Sobre ese particular deseo recordar una curiosa apuntación que recojo de J. S. Croatto (1968, 28):

"El nombre sumero de 'escuela' o de 'biblioteca' (*edubba*) significa literalmente 'casa de la tableta' (é 'casa'; *dub* 'tableta', de donde el arcádico *tuppu*). En un texto literario de cerca del 2000 a. C., se cuenta la historia de un escolar. El maestro pregunta al niño: '¿Qué has hecho en la escuela?', a lo que éste responde: 'He recitado mi tableta...; he preparado mi nueva tableta, la he llenado de escritura'".

Este testimonio de más de cuatro milenios nos da cuenta de la existencia de un ámbito escolar donde los niños aprendían a escribir, gracias a lo cual contamos hoy con millares de tablillas; éstas pertenecen tanto a sumeros, asirios, hititas, babilónicos, amorreos, como a otros pueblos que habitaron las proximidades de la Media Luna de las tierras fértiles.

Los primeros vestigios de escritura conservados se remontan a los últimos siglos del IV milenio, a un período que la arqueología denomina Uruk (o Warka); se trata de una escritura pictográfica. En ella, para consignar los vocablos ave o camello, se pintaba un ave o

la joroba del camélido; en el caso de Egipto, en cambio, la escritura jeroglífica (aparecida en el III milenio) era ideográfica, vale decir que un signo podía expresar una palabra, pero también encerrar una idea. Advertimos así que las escrituras más antiguas se acercan más al dibujo que a la abstracción fonética (en ese orden, los jeroglíficos o ideogramas remiten más a *mímesis* o representación de objetos, que a sonidos).

Frente a estos primeros testimonios conservados de escritura, que no poseen más de seis milenios, los anteriores vestigios del ser humano sobre la tierra son dibujos de los que diversas cuevas muestran ejemplos notables; ante ese horizonte cultural, tengamos en cuenta que el *homo sapiens* lleva, en cambio, unos 50.000 años sobre la tierra. En ese estado de la cuestión deseo destacar que esos dibujos son ciertamente huellas o marcas semióticas, pero no escritura. Se habla propiamente de escritura cuando se concibe un sistema codificado de signos visibles mediante el cual un escritor puede “determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto” (Ong: 1993, 87).

En cuanto a la escritura de los sumeros, ésta evolucionó con el tiempo; de ese modo pasó de pictográfica a cuneiforme. Esta última se lograba mediante una incisión hecha con un estilo, es decir, una pequeña caña cortada en bisel. Los trazos adquirirían así la forma de una ‘cuña’, de donde procede la voz cuneiforme con que se conoce a este tipo de registro escrito. Gracias a ese tipo de registro poseemos crónicas reales, poemas, testimonios de códigos legislativos y otros datos de esa cultura hoy desaparecida.

Pocos años ha John Coleman —profesor en la Universidad de Yale— descubrió en arenas del desierto, en la Tebas de Egipto, restos de una escritura alfabética que parece remontarse al 1900 a. C.; si bien aún no ha sido descifrada, esta escritura ofrece semejanzas con la proto-cananea o fenicia. En cuanto al alfabeto fenicio, éste representaba sólo las consonantes; el griego, en cambio, añadió las vocales; siglos más tarde los romanos se valieron del alfabeto de los griegos, pero simplificando sus trazos y dando como resultado el alfabeto latino.

Mientras en la Media Luna de las tierras fértiles se echaba mano de la escritura cuneiforme silábica, en la costa mediterránea, en cambio, la escritura de silábica pasaba a alfabética, a la par que, paralelamente a un modo de expresión cuneiforme, se desarrollaba también uno de escritura lineal mediante el uso de tinta y un *stylos*. Este segundo descubrimiento fue utilizado y difundido por los fenicios; para este cometido tomaron como base el proto-alfabeto cananeico —i. e.,

de 'los habitantes de Canaán'-. Esa circunstancia explica por qué, en la cuenca mediterránea, se habla del "fenicio" Cadmo toda vez que se alude a la génesis de la escritura alfabética y a la introducción de ésta en la Hélade (haciéndose caso omiso de los antecedentes de Sumer y de Anatolia) en torno del siglo VIII a. C.

Debemos a los ugaritas el primer alfabeto conocido (éste se remonta al siglo XIV a. C.); el orden de sus letras es el mismo que conocimos más tarde merced a los abecedarios hebreo y griego; poco después que ese hallazgo fuera científicamente comprobado –lo que ocurrió en 1950–, el servicio postal de Siria emitió un sello donde figura el abecedario de Ugarit, hallado por arqueólogos dos años antes.

El mito de Cadmo nos habla de lazos culturales entre la Hélade y el Oriente Próximo vínculos e influencias sobre los que en los últimos años han insistido M. West, P. Walcot y, entre otros estudiosos, R. Roth, quienes destacan el influjo del Oriente en la poesía de Hesíodo, el que es notorio (al respecto cf. el volumen *Hesiod* de la colección "Wege der Forschung").

El descubrimiento de la escritura es de capital importancia para el desarrollo de la civilización, su valor es parangonable a lo que puede haber significado el hallazgo del fuego o el desenvolvimiento de la agricultura, por sólo citar dos ejemplos relevantes. Su utilización ha permitido al hombre dejar testimonio de su tránsito terreno y, de ese modo, proyectarse a un tiempo por venir. El refinamiento de este arte también le ha hecho posible extrovertir las sutilezas más refinadas de su espíritu, a la vez que ha servido para un acercamiento entre los pueblos. La escritura ha inaugurado un nuevo estadio de la humanidad por lo que, mediante ella, establecemos una distinción que separa Prehistoria de Historia.

La escritura es el instrumento más eficaz para dar cuenta de la memoria de los pueblos; en tanto notación del lenguaje viene siendo, desde hace unos seis milenios, el instrumento más eficaz de comunicación. Pese a que, con el paso del tiempo, la civilización se ha visto enriquecida con el descubrimiento de la imprenta de tipos móviles –con la que se inició "la galaxia Gutenberg"–, o con los nuevos logros de la cibernética –lo que dio origen a "la galaxia McLuhan"–, estos logros tienen como base insustituible "la galaxia de Cadmo" vale decir, el reino de la escritura. Me atrevo a afirmar, con toda certeza, que ¡la escritura vino para quedarse!

Mediante la escritura podemos viajar en el espacio y en el tiempo; mediante ella podemos bucear incluso en el alma de seres ausentes en tanto han consignado por escrito en novelas, poemas u otras

formas expresivas momentos significativos de su existencia terrena. Gracias a la escritura podemos conocer los sentimientos de Cicerón cuando tuvo noticia de la muerte de su hija o de las aflicciones del joven Werther, según nos relata Goethe en la obra homónima. Mediante la escritura tenemos registro de los jefes y naves aqueos que fueron a la guerra de Troya, del derrotero de Julio César en territorio galo o de la estrambótica aventura de Alicia en un país maravilloso.

Para ejemplificar el tránsito que va de la oralidad a la escritura recurro a la metáfora *The Muse Learns to Write* ('La Musa aprende a escribir'), imagen significativa con la que Eric A. Havelock titula un importante trabajo en el que consigna sus reflexiones sobre la mudanza de la *Orality* en *Literacy*, cuestión capital que hoy importa fundamentalmente a lingüistas y a antropólogos.

### 3. *Orality vs. Literacy*

En las últimas décadas ha cobrado vigencia la oposición entre *orality* y *literacy* al extremo de que ha trascendido el campo de la literatura, para invadir los de la antropología, la sociología, la psicología y otras ciencias y disciplinas que competen al ámbito de las humanidades.

Podríamos traducir el primer término como *oralidad* y el segundo como *escritura*. Esa bipolaridad es también clave a la hora de considerar los inicios de la literatura y cultura griegas e incluso los albores del pensamiento occidental. Así, por ejemplo, la composición de los poemas homéricos corresponde a una época de oralidad ya que para entonces Grecia todavía no contaba con la escritura alfabética, la que llegó un poco más tarde, importada y adaptada de la fenicia, como he señalado. Más tarde, cuando ésta comenzó a difundirse, fue obra de Pisístrato y sus hijos quienes ordenaron fijar esas composiciones orales en forma escrita frente al temor de que pudieran perderse; así, pues, los poemas homéricos ingresaron en el reino o galaxia de Cadmo.

El valor de la escritura es incuestionable. Tras su invención, el hombre siempre ha contado –y contará– con su auxilio; más aún, la humanidad, culturalizándose día a día en un proceso que no entiende de ocasos, seguirá puliendo muchos aspectos “salvajes” de su naturaleza merced a la escritura.

Frente a la apropiación y despliegue de este instrumento, estimo inviable el camino inverso, vale decir, de la alfabetización al anal-

fabetismo; sobre esta utópica regresión ironiza J. L. Borges en un cuento notable: "Informe de Brodie". En él narra la historia de un pueblo –los yahoo– que hicieron un giro hacia atrás ya que, tras haber conocido la escritura, luego decidieron abandonarla (sobre ese particular, no deja de ser sorprendente que hoy se aplica ese nombre a un importante buscador que opera en la red electrónica).

La notación por escrito implica la pérdida del *élan* vital que apreciamos, por ejemplo, en las formas *performativas*. En las formas escritas no estamos ya ante un simposio o reunión con semejantes que vibran al unísono ante tal o cual gesta declamada por el aedo, sino ante la soledad de la lectura, que ejecutamos en hábito silencioso, y donde no opera lo social, sino una individualidad solitaria, tal como explica san Agustín respecto de san Ambrosio cuando aquél se sorprende de que el obispo de Milán, contrariamente a la usanza de su época, deslizaba sus ojos por el texto, sin emitir palabra.

El libro no habla a una comunidad orgánicamente homogénea que se conmueve ante la voz del aedo, avivada por el vino y otros menesteres, sino ante lectores individuales. En ese sentido es sugerente el subtítulo del trabajo de Fl. Dupont: *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin –'La invención de la literatura. De la ebriedad griega al libro latino'*-. En él, entre otros asuntos dignos de meditar, la mirada antropológica de la estudiosa nos sitúa ante una paradoja: tradicionalmente viene repitiéndose que la literatura occidental se inicia con Homero, cuando en realidad los poemas de Homero eran ejemplos de oralidad declamada ante un auditorio en banquetes y ceremonias públicas, como he destacado.

Sin despreciar la escritura, hoy la antropología presta especial atención a las formas orales de composición; a partir de ellas ha arrojado cierta luz sobre cuestiones culturales y también sobre el comportamiento de coétaneos primitivos, vale decir, pueblos contemporáneos sin escritura. En ese orden Jack Goody, por ejemplo, ha escrito páginas memorables en un trabajo esclarecedor: *La domesticación del pensamiento salvaje*. En él el estudioso habla de tres tipos de sociedades: 1. sin escritura, 2. con alfabetización restringida y 3. con alfabetización de masas, con lo que evita la distinción bipartita entre sociedades alfabetizadas y analfabetas ya que esta bipolaridad históricamente ha entrañado una división cualitativa, en desmedro de la analfabeta. Así, pues, apoyados en esa bipolaridad, se articularon los binomios: salvaje/civilizado, primitivo/avanzado, culto/inculto, nosotros/ellos los que, a título de Goody, implican un prejuicio difícil de erradicar.

En esa misma línea Walter J. Ong ha publicado dos estudios clave: *Rhetoric: Romance and Technology* (Nueva York, 1971) y *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (Londres, 1982) en los que muestra cómo la posibilidad de registrar la oralidad determina con el tiempo un nuevo tipo de mentalidad. En ese sentido W. Ong (1987, 84) recuerda que si bien Platón entendía la escritura como una tecnología al principio restringida a ciertas élites —ya que el Ática, en época del filósofo, aún no la había asimilado de manera masiva—, hoy, en cambio, mediante su difusión e internalización ha trascendido ese mero papel ancilar para convertirse en una suerte de molde al que se van adecuando los pensamientos del mundo moderno.

Hace unas décadas el lingüista Paul Zumthor fijó tradiciones, cuentos y epopeyas de diversas tribus africanas, no en forma escrita —pues eso significaría desnaturalizarlas—, sino mediante grabaciones. Sus métodos, fines y propósitos están consignados en una obra notable: *Introducción a la poesía oral* (París, 1983).

La oposición oralidad/escritura planteó, entre los griegos, una polémica en la que intervinieron filósofos, filólogos, rétores y sofistas. Platón, filiado en una postura conservadora, fustigó la escritura a la que consideró un falso sucedáneo de la oralidad. Para el filósofo la escritura entraña una serie de peligros que atentan tanto contra quien escribe, cuanto contra quien lee.

En el diálogo *Fedro*, de tardía composición, Platón, en boca de Sócrates, transmite un mito que reproduce un supuesto diálogo entre el dios Theuth y Thamús, el faraón sabio. Cuando Theuth ofreció a Thamús el invento de la escritura como ayuda para la sabiduría y la memoria, el faraón no estuvo de acuerdo ya que, en su opinión, la escritura, en lugar de favorecer la memoria, obrará en detrimento de aquélla y, por tanto, en favor del olvido. En su óptica la escritura no será un remedio para la memoria, sino para la rememoración, así como tampoco proporcionará sabiduría, sino sólo “apariencia de sabiduría”.

Luis Gil (1995, 25) sintetiza los puntos clave de las objeciones platónicas contra la escritura. Ésta, lejos de impartir ciencia, no sirve sino para traer el recuerdo a quien ya sabe (275 c). A los textos escritos se los puede comparar con las figuras de una tela (téngase presente la posterior idea horaciana *ut pictura poesis* —*Ars*, 361—), “siempre en la misma actitud, repiten la misma canción a las tácitas preguntas del lector” (275 d), así, pues, las palabras, una vez escritas, cobran existencia independiente y circulan tanto entre iniciados en la ciencia de la lectura, cuanto entre ignorantes. De ese modo “no



saben callar ante quienes se debe, ni defenderse si son injustamente atacados" (275 e), con lo que lo escrito deviene peligroso.

Contrariamente a este despliegue de la escritura, el sabio, apoyado en la oralidad y confiado en su memoria, sembrará en su alma *lógoi* vivos merced a los cuales recogerá las semillas del saber. En cambio, el *lógos gegramménos* 'la palabra escrita' no es, en lectura de Platón, esencia, sino sólo *éidolon* una suerte de 'imagen' del saber y, en tanto tal, mera *mímesis* 'representación'<sup>1</sup> por lo que el filósofo condena la escritura con la misma lógica con que gnoseológica y ontológicamente condena las artes

Los pitagóricos, Platón y otros seguidores de doctrinas idealistas manifestaron cierta desconfianza respecto de los *lógoi gegramménoi* 'las palabras escritas', defendiendo, en cambio, la oralidad. En ese sentido los grandes maestros o reformadores nunca dejaron testimonio escrito de sus pensamientos. Para esta afirmación, tengo en cuenta los casos de Pitágoras, del filósofo chino K'ung Tzu -latinizado Confucio-, Sócrates o Jesús cuyas meditaciones e ideas fueron recogidas por sus discípulos. Empero, en el caso de Jesús, el *Evangelio de san Juan* recuerda que éste, el mayor de los maestros orales, escribió sólo una vez "unas palabras en la tierra y no las leyó ningún hombre" (Juan: 8, 6). Escribirlas sobre la tierra parece sugerir un llamado a la fugacidad, acentuada esta idea de tránsito ya que, al borrarlas, no quiso dejar vestigio alguno. A esa anécdota más que entenderla en sentido literal, debemos incorporarla como un consejo sabio. En "El culto de los libros" Borges recuerda el caso de Clemente de Alejandría, hombre de cultura pagana, quien en sus *Stromateis* apuntó: "Lo más prudente es no escribir sino aprender y enseñar de viva voz, porque lo escrito queda" (Borges: 1974, 713); late en esta afirmación la idea platónica de que "el maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos" (Borges, *ibid.*).

Más aún, lo escrito puede ser prenda de muerte, como se ve en un pasaje de la *Iliada* largamente comentado: el episodio de Antea y Belerofonte.

La pérfida, al no ver satisfecho su deseo de unirse a Belerofonte, urdió una mentira -que éste había querido poseerla por la fuerza- por lo que ruega a Preto, su marido, lo mate. Éste, aunque airado

<sup>1</sup> Traduzco *mímesis* por 'representación' y no por 'imitación', como se hace frecuentemente. Sigo para ello el parecer de Fl. Dupont, en *op. cit.* pues me parece pertinente.

“eludía matarlo, pues sentía escrúpulos en su ánimo; pero lo envió a Licia y le entregó luctuosos signos, mortíferos la mayoría, que había grabado en una tablilla doble, y le mandó mostrárselas a su suegro, para que así pereciera” (VI 166-169, versión E. Crespo Güemes). Las tablillas escritas que el héroe llevaba consigo eran, por cierto, una trampa mortal, pero la presunta víctima se salva por un imponderable del azar. Este testimonio es el único ejemplo de escritura mencionado en Homero; algunos filólogos consideran que estos versos son una tardía interpolación.

Sobre ese recelo respecto de la escritura, es famoso en la antigüedad el parecer de Anacarsis, un sabio escita que vivió entre los griegos. Éste refería que las letras semejan las telas de las arañas que atrapan a las víctimas más débiles e indefensas, en tanto que los fuertes y poderosos escapan de sus redes (C. Miralles: 2006). Sobre ese parecer Plutarco –“Vida de Numa” (XXII 2)– recuerda que este monarca legendario había escrito leyes que enseñó a los sacerdotes pero que, al morir, las hizo enterrar junto a su cuerpo para precaverlas de ser consultadas por quienes no debían leerlas.

En ese mismo sentido los pitagóricos “no ponían por escrito su doctrina, sino que sin escritura pasaban su memoria y enseñanza a los que consideraban dignos” (Plutarco, *ibid.*, XXII 2); análogo es el sentir de los druidas, según recuerda Julio César (*Bel. Gal.*, VI 14).

Entonces, ¿para qué escribir? ¿Por qué Platón, que fustigó la escritura como nociva, dejó escritas tantas páginas? No entro a considerar las contradicciones inherentes a la naturaleza humana de las que Platón forma parte; sólo me remito a referir que las “escrituras” del filósofo están vertidas a manera de diálogo, vale decir, en la forma literaria que más se acerca a la oralidad.

Más aún, en el caso de Jesús, el *Evangelio de san Juan* recuerda que éste, el mayor de los maestros orales, escribió sólo una vez y luego, a lo que había escrito sobre la arena –lo que de por sí parece constituir un llamado a la fugacidad–, lo borró con el pie para no dejar vestigio alguno. A esa anécdota más que entenderla como tal, debemos incorporarla como un consejo sabio.

Frente al problema de las letras y las leyes conviene tener en cuenta una distinción: los *nómoi gegramménoi* ‘las leyes escritas’ por los hombres y los *ágraphoi nógoi* ‘las leyes no escritas’, vale decir, las de los dioses. A veces coinciden, a veces entran en colisión como ocurre con el caso harto conocido de la legendaria *Antígona* que desobedece las leyes escritas en obediencia a las no escritas o leyes del corazón; desde los albores de la reflexión griega sobre los mitos, su

caso fue motivo de comentario —cf. Aristóteles, *Retórica* 1373 b— (ante a esa flagrante contradicción entre dos tipos de leyes, es el mismo Platón quien en *Las leyes* explica que cuando las leyes civiles o humanas están bien dispuestas, jamás están en colisión con las leyes naturales).

Sobre ese particular L. Gil (1995, 16) recuerda que, en la Hélade, la escritura fue tenida como de carácter profano, inventada por un hombre, el fenicio Cadmo, con excepción de los *hieroi lógoi* 'los escritos sagrados' de los órficos, pero en este caso se advierte un influjo oriental ya que Orfeo es Tracio.

La idea de la "eternidad de lo escrito", tan enraizada entre los egipcios, llega a Occidente a través de los fenicios y los griegos empiezan a incorporarla entre los siglos VI y V, de lo que diversas estelas e inscripciones funerarias de ese período dan cuenta de ese parecer; empero, el arribo de la escritura —procedente de Fenicia— a la Hélade es anterior, aunque de difusión muy reducida. El desenvolvimiento de la escritura aboga en favor del desarrollo de la filosofía, de la historia e incluso de la ciencia médica.

En Grecia, desde antiguo, poesía y oralidad están asociadas al *mýthos*, del mismo modo como prosa e historia lo están al *lógos*. El despliegue del pensamiento racional, a la vez que impuso un distanciamiento del *mýthos*, necesariamente implicó un apartarse de la poesía con el consecuente desarrollo de la prosa; con todo, cabe referir los casos de algunos filósofos como Parménides o Empédocles que transmitieron sus ideas en verso, ya por la majestuosidad tradicional de la poesía, ya porque ésta permitía memorizar —y difundir— con mayor facilidad su pensamiento.

La distinción entre *orality* y *literacy* —i.e., oralidad y escritura— lleva a considerar la distinción entre pensamiento salvaje y pensamiento domesticado, según la distinción que el antropólogo Claude Lévi-Strauss expone en una de sus obras capitales: *El pensamiento salvaje*.

En dicho trabajo destaca que el pensamiento salvaje deambula por el terreno de la oralidad y que es propio de sociedades "frías", vale decir, de aquellas que, por carecer de capacidad de abstracción, no conciben la idea de historia y, por ende, tampoco la noción de progreso. El *desideratum* de estas sociedades es retornar al *illud tempus* —vale decir, al tiempo originario—, para lo cual se adscriben al mito reproduciendo una forma de vida siempre idéntica.

Se trata de un tipo de sociedades que almacenan la información y la historia de una manera diferente a como lo hacen las sociedades

alfabetizadas. Para esas sociedades la memoria opera de una manera diferente, así como también es diferente su actitud ante el mundo y es por esa circunstancia que en este tipo de pueblos sin escritura abundan personajes emblemáticos tales como magos, adivinos, poetas, recitadores de mitos... Sobre este tipo de sociedades ágrafas, el historiador de las religiones Mircea Eliade ha escrito páginas esclarecedoras en *El mito del eterno retorno* (*ibid.*).

En oposición al pensamiento salvaje, Lévi-Strauss da cuenta de un pensamiento domesticado, entendiéndolo por tal el de pueblos con escritura. Se trata, en la óptica del antropólogo, de sociedades “calientes” que interiorizan el devenir histórico y que, por ello, cuentan con la posibilidad de proyectarse hacia el futuro. Gracias a la escritura dinamizan la capacidad de abstraer toda vez que la escritura, al proporcionarles un texto fijo –vale decir, consignado en un registro supuestamente invariable–, les permite acceder a la lógica, a la filosofía y a la ciencia (eso no significa que los pueblos ágrafos carezcan de lógica; tienen una, ciertamente, aunque *sui generis*).

Resumo la cuestión recordando que, para McLuhan, el alfabeto fonético destribiliza al hombre, vale decir, lo civiliza.

#### *Notas bibliográficas*

- Calaso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1990.
- Croatto, José S., *Origen y evolución del alfabeto*, Buenos Aires, Columba, 1968.
- Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, trad. M. V. García Quintela, Madrid, Akal, 1985.
- Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge-Mass., 1963.
- Miralles, Carles, “Poeta, saggio, sofista, filosofo: l’intellettuale nella Grecia antica”, in *Musa pensosa. L’immagine dell’intellettuale nell’antichità*, Mostra Roma, Colosseo (19 febbraio – 20 agosto 2006) a cura di A. Botini, Roma, Electa, pp. 13-38.
- O’Donnell, James, *Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio*, trad. S. Alcoba Rueda, Barcelona, Paidós, 2000.
- Snell, Bruno, *Las fuentes del humanismo europeo*, trad. J. Vives, Madrid, Razón y Fe, 1965.

## 5. LA GALAXIA DE GUTENBERG

### Notas sobre la lectura y la escritura

*Écrire est un acte d'amour.  
S'il ne l'est pas, il n'est qu'écriture.*

Jean Cocteau

Apoyándome en la frase, ya célebre, del “comunicólogo” canadiense Herbert Marshall McLuhan –*Galaxia Gutenberg*<sup>1</sup>– designo con ella a ese estadio de la cultura caracterizado por la difusión de la escritura merced al descubrimiento de la imprenta de tipos móviles por obra de Johannes Gensfleisch –*dit* Gutenberg– quien inventó la imprenta de tipos móviles en 1434, a la vez que, poco años después, en 1441, descubrió un tipo de tinta que permite imprimir papel en sus dos caras sin que la tinta se transparente.

La difusión de la imprenta trajo aparejada, entre otros hechos sobresalientes, una suerte de democratización de la escritura, hasta entonces reservada al clero y a grupos minoritarios casi con exclusividad. Con ello se dio el natural abaratamiento del costo de los libros<sup>2</sup>, circunstancia ésta que significó la extensión del saber a capas sociales que hasta entonces tenían un acceso muy restringido a esa forma de cultura.

El descubrimiento logrado por este notable tipógrafo operó también como movilizador de importantes mutaciones en el seno de la Iglesia. En ese aspecto destaco que el citado Gutenberg, entre los años 1450 y 1455, se abocó a la ciclópea tarea de imprimir la *Biblia*, en la conocida caja de 42 líneas, incunable de inestimable valor del

<sup>1</sup> *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962) donde el autor, con cierto tono entre profético y sombríamente apocalíptico, preannuncia la desaparición del libro y, tras él, la paulatina extinción de la escritura como fundamento básico de la cultura.

<sup>2</sup> Sobre este aspecto remito a las páginas luminosas de Ernst Robert Curtius, “El libro como símbolo”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. F. Alatorre y A. Alatorre, México, FCE, 1955, vol. I, pp. 423-489.

que aún hoy restan algunos ejemplares<sup>3</sup>. La reproducción mecánica de biblias mediante la imprenta de tipos móviles permitió la difusión del texto sagrado no ya en forma de códice, sino como libro, lo que hizo que algunos particulares pudieran leerlo no comunitariamente en templos u otros sitios consagrados, sino en lecturas privadas. Esa lectura solitaria abrió la posibilidad de interpretaciones personales de los hechos evangélicos, lo que facilitó las reformas de Lutero y Calvino; en ese sentido tales reformas son, en cierto modo, producto de esa imprenta a la que he llamado “democratizante”.

En cuanto al epígrafe de estas páginas, éste distingue con claridad entre el acto de escribir y la escritura. El primero implica una relación afectiva con lo vertido en palabras, el segundo, en cambio, una mera notación escrita, digamos, por ejemplo, un registro contable como las tablillas halladas en Micenas donde se consignaba tal cantidad de trigo o tanta de aceite, catálogos de jefes en antiguos registros imperiales o notas sobre diversas travesías náuticas (que el viento sopló de tal o cual dirección, que la altitud de marea se mantuvo estable). Estos datos tienen interés específico sólo para el grupo al que está dirigido; con todo, en ocasiones, pueden también revestir valor para un arqueólogo, lingüista o historiador ya que de ellos pueden extraerse algunos datos de su interés, pero esas notas no son relevantes para un literato, por no decir simplemente para un lector que lee por el solo placer de leer.

Lo que en estas páginas me interesa es ocuparme de lo primero, es decir, del acto de escribir. En ese sentido hago mías las palabras de J. Cocteau: *écrire est un acte d'amour*.

¿Por qué y para qué se escribe?

Una primera respuesta atendería a que se escribe para dejar testimonio de una existencia o, al menos, de un acto significativo de esa existencia. Uno pretende, mediante palabras, expresar un hecho que lo ha conmovido: la impresión ante una muerte, los goces y los tormentos del amor, los devaneos del alma, un estado de felicidad o de angustia, las vivencias de un viaje, un encuentro deseado... Los temas o motivos son variadísimos, pero sólo basta que no sean expresados mecánicamente, sino filtrados a través del espíritu y, naturalmente, con un determinado “arte” en el manejo de la lengua. Así llevan una carga afectiva que los aparta de la huera literatura y los adscribe a otra dimensión de la existencia.

<sup>3</sup> A uno de ellos tuve ocasión de consultar en la famosa *Colección Bodmer* en Colony (Ginebra, Suiza).

En esa dimensión se escribe por un acto de amor, por desahogo, por el deseo de comunicar vivamente algo profundo. Importantes estudiosos del quehacer literario —pienso en R. Wellek<sup>4</sup>, en A. Warren o en W. Kayser<sup>5</sup>, entre los más notorios— se han ocupado minuciosamente de estas cuestiones y han dado numerosas respuestas. Tomo, de esas respuestas, dos: la de catarsis y la de sinfronismo aplicados a la literatura.

El término catarsis procede de la voz griega *kátharsis* 'purificación' conectada al verbo *kathairo* 'purificar' y, en segunda acepción 'purgar, limpiar' (Aristóteles, en su *Poética*, la aplica específicamente a la tragedia). El acto de escribir, entendido como catarsis, implica entonces una descarga emocional de un acontecimiento que ha conmovido al sujeto que escribe y que necesita expresarlo para hallar sosiego; en ese sentido escribir libera al escritor. Lo escrito se impregna de esos sentimientos los que reviven en el alma de todo lector capaz de hacerlos propios, vale decir, de experimentarlos.

Uno de los ejemplos más famosos es el de Goethe quien, en su *Werther*<sup>6</sup>, novela en la que bajo supuesto epistolario reelabora literariamente el suicidio por causa de amor de su amigo K. W. Jerusalem. En ese relato de tono confesional, hay también muchas situaciones vividas por su autor así, por ejemplo, su enamoramiento sin esperanzas por Charlotte ('Lotte') Buff. Bajo los rasgos del joven Werther están el análisis de los estados del alma y el despliegue del crecimiento desmedido de la pasión amorosa en un ser de aguda sensibilidad, lo que lo lleva de la exaltación a la desesperación y, de ésta, a un fin trágico.

El héroe de este relato es también el héroe de toda una generación exaltada de la que el novelista capta sus tormentos y contradicciones; esta obra gozó de un éxito inusitado e inspiró numerosos suicidios "a lo Werther", al extremo de que las autoridades se sintieron obligadas a prohibirla, como realmente sucedió.

Tras la composición de *Werther* Goethe se sintió liberado de la pasión amorosa que lo atenazaba; había logrado desahogarla en su novela y, merced a ésta, pasarla a sus lectores.

André Maurois explica con elegancia la catarsis o purificación de Goethe mediante este vigoroso relato: "Cuando Goethe hubo conclui-

<sup>4</sup> R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, versión esp. de J. M. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974.

<sup>5</sup> *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión esp. de M. D. Mouton y V. G. Yebra, Madrid, Gredos, 1958.

<sup>6</sup> Su nombre completo es *Die Leiden des jungen Werthers* 'Los sufrimientos del joven Werther' (1774).

do *Los padecimientos del joven Werther*, se sintió libre y feliz como después de una confesión general. Ensueños, dudas, remordimientos, deseos, todo había encontrado su lugar eterno y necesario. La Catedral estaba construida<sup>7</sup>.

En cuanto a la noción de sinfronismo, término que procede de la voz griega *syn* 'con' y *phrén* 'espíritu', éste implica el encuentro de dos almas más allá del tiempo y de distancia; de ese modo, merced a la lectura puedo revivir las emociones que experimentó Cicerón cuando murió su hija Tulia, según nos revela el orador en cartas estremecedoras o, por ejemplo, los tormentos del poeta Catulo por el amor de su voluble Lesbia.

Sobre la literatura concebida como sinfronismo, referiré un hecho personal. Hace años presté —sin recordar a quién y sin que me fuera devuelto— mi ejemplar de *Cristo si è fermato a Eboli*, la espléndida novela en que Carlo Levi describe su confinamiento en un pueblecito de la Lucania donde fuera recluido en los años 1934-1935 debido a su lucha antifascista<sup>8</sup>. Años más tarde, en una de las librerías de viejo de la Avenida de Mayo, encontré otro ejemplar de ese relato y lo adquirí. Cuando comencé a leerlo me encontré con que su anterior poseedor lo había subrayado exactamente en los mismos pasajes en que yo lo había hecho con el mío, lo que me hizo pensar que en nuestro medio debía existir una persona que vibraba como yo en las mismas secuencias narrativas descritas por Levi. Así pude palpar en carne propia esa cualidad sinfrónica de la que vengo hablando.

¡Qué encanto<sup>9</sup>, por ejemplo, cuando uno se conmueve por el alba descrita por Anouilh en el comienzo de su *Antigone* o por el paisaje veneciano que evoca Thomas Mann en su memorable *Der Tod in Venedig!* En esas condiciones, uno lee por el solo placer de leer y, de paso, se encuentra con los sentimientos de Anouilh y Thomas Mann, naturalmente, sin haberlos buscado.

Hay textos cuya lectura provoca un estremecimiento metafísico. Obras que tras su lectura uno sale transformado. Por ejemplo, he

<sup>7</sup> *Los padecimientos del joven Werther*, en *Los mundos imaginarios* (versión esp. de María A. Bosco, Buenos Aires, S. Rueda Editor, 1959, p. 45). Respecto de la catarsis a través de la obra de arte, el citado Maurois coloca como epígrafe unas líneas sobre la *Vida de Fra Filippo Lippi* que dicen: "Se cuenta que tal era su inclinación hacia el amor que, cuando conocía a una mujer que le agradaba, trataba de obtener sus favores. Si no lo lograba la pintaba y de este modo apagaba su ardor".

<sup>8</sup> C. Levi fue, además de un escritor de prestigio, el fundador del movimiento antifascista italiano "Justicia y libertad".

<sup>9</sup> Uso deliberadamente esta palabra por su conexión semántica con 'encantamiento'.



experimentado un sacudimiento ontológico al leer *Crimen y castigo* y estimo que cualquier persona sensible no puede salir indemne luego de transitar las páginas incomparables en las que Dostoievski analiza los mil y un vericuetos de la conciencia de Raskolnikov. Creo que ahí radica la función más enaltecida de una obra literaria —o de cualquier obra de arte—, como es la de hacer traspasar el aquí y el ahora concretos, ya que uno no se mueve a ninguna parte, sino que es transportado a otro nivel de existencia y, del mismo modo como se va, también se regresa, pero renovado. Uno pasa a ser otro.

Los antiguos lo graficaban mediante un viaje iniciático que implicaba una *katábasis* o descenso iniciático y una *anábasis* o ascenso revelatorio; así ocurre, por ejemplo, en el canto XI de la *Odisea* o en el VI de la *Eneida*. En el primer caso se trata más que de una *katábasis* de una *nékyia* o evocación de difuntos en la que a *Odiseo* se le hace patente el trasmundo; en el segundo, el viaje que por mandato de la Sibila cumana Eneas emprende al reino de los muertos y en el cual el poeta hace revelaciones sobre el más allá. En ambas situaciones a la vez que Homero y Virgilio inician a sus respectivos héroes, sus poemas inician a los lectores en esas cuestiones trasmundanas, independientemente de la credibilidad o no que uno le asigne a las visiones allí narradas.

Hay otros textos que poseen cualidades específicas más profundas y cuya lectura ofrece un valor de *incantamentum* 'encantamiento'. Son textos que, repetidos de memoria con una adecuada entonación, devienen fórmulas cuasi mágicas; éstas producen un hechizo o arrobamiento que suspende a los lectores en un tiempo y un espacio al margen de las circunstancias cotidianas. Pienso, por ejemplo, en la *Bucólica VI* de Virgilio en la que por un rasgo de características órficas el canto de Sileno transfigura la natura toda y ésta, mediante las copas de los árboles, danza conmovida al compás de la cadencia del canto del viejo sátiro; también los animales dejan de pacer embelesados por el canto del pastor.

Muchas composiciones de la lengua española han recogido ese dictado órfico y lo han expresado a través de diversos registros poéticos. El conocido "Romance del conde Arnaldos", que narra acontecimientos extra-ordinarios sucedidos en la mágica noche de San Juan, es un claro ejemplo de esta taumaturgia o poder de maravilla operado mediante cierto tipo de lenguaje poético<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> La bibliografía sobre esta cuestión es vastísima; una obra insustituible es el trabajo de Marie Desport, *Virgile et Orphée. L'incantation virgilienne*, Bordeaux,

Cierto tipo de poesía instauro un encantamiento difícil de explicar desde la mera esfera de lo racional: cierto tipo de ritmo, aliteraciones, uso de determinados recursos fonéticos son algunas de las explicaciones, pero éstas no bastan, pues entran también en juego otros elementos que escapan a una simple reducción —reitero— racional.

¿Qué es la lectura?

Se trata de un deslizarse silencioso de los ojos sobre las páginas de un texto, y cuyo efecto más profundo se produce no tanto cuando llega a la mente del que lee, sino cuando conmueve a su espíritu. El auténtico lector es el que se apasiona por una lectura pura y desinteresada (de esta afirmación destaco los aspectos: pasión y desinterés).

En ese sentido la clave radica en leer por placer y no por obligación. El acto de leer es un acto tan sublime como el de escribir. Uno y otro son complementarios ya que de nada vale escribir si no hay un lector a quien la obra esté dirigida.

Un volumen que contiene la tragedia *Hamlet* u *Otelo*, por sólo citar dos piezas célebres, no es una obra de arte: se trata de un objeto con determinada encuadernación provisto de numerosas páginas que encierra las dos tragedias mencionadas. Sólo se convierte en obra de arte cuando un lector las lee y las *siente*, de lo contrario son “letra muerta”. El papel del buen lector es descubrir “el *lógos* vivo en la letra muerta” y ése es un privilegio que no todos poseen.

Virginia Woolf, en páginas célebres sobre la lectura, ha explicado que ésta constituye “un equilibrio inimitable entre atención y distracción que, mientras evoca escenas del pasado, libera energías creativas persiguiendo todo reclamo externo y las más incontrollables asociaciones de la mente”<sup>11</sup>.

¿Qué leer?

Cualquier persona, casi sin pensarlo, respondería: los clásicos. En efecto, se trata de obras que han gozado de celebridad durante años, siglos o milenios. El tiempo, como señala Píndaro, es el mejor juez y la perduración en el *fluir* temporal sólo está dada por una decantación

---

Delmas, 1952. Son también de interés las opiniones al respecto de A. Alonso (*Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960), J. Cohen (*Estructura del lenguaje poético*, versión española de M. Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1970) y, entre otras, las de C. Bousoño (*El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977 y *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979; en este último el lector hallará abundante bibliografía).

<sup>11</sup> *Come si legge un libro? e altri saggi*, versión italiana de P. Splendore, Milán, Baldini y Castoldi, 1999.

natural: el gusto de los lectores sopesa la calidad de las obras. Pero cuando uno habla de las obras clásicas —*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*, la *Divina Comedia*, la *Chanson de Roland*, *Los Lusíadas*, *El paraíso perdido*, el *Fausto* de Goethe, por sólo citar algunas celebérrimas—, quien deseara gustar de esa peculiar literatura debería leerlas en sus lenguas originales, es decir, en griego, latín, toscano, portugués, inglés o alemán lo que sólo alcanza a hacer un especialista en esas cuestiones. Si se las lee en traducciones se conoce sí su contenido, pero se pierden sus valores sustanciales —éstos son los genuinamente poéticos, el resto (como sostiene Verlaine en su “Arte poética”) es, en cambio, literatura—. Destaco que todos los ejemplos mencionados son poesía, y la poesía es música. Ésta es intraducible a otro lenguaje que no sea el musical; en ese orden el adagio *traduttore, traditore* es elocuente.

Pero además con los clásicos sucede una circunstancia curiosa. Todo el mundo los conoce, digamos, tiene noticia de ellos, pero son muy pocos los que los han leído. El diario *La Nación* hace un par de años hizo una encuesta referida a las diez obras más leídas. Figuraban entre ellas *À la recherche du temps perdu* y *El Quijote*. Considero que esa preferencia tiene más de snobismo que de realidad. Varias décadas como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución que reúne a estudiantes y colegas que específicamente se ocupan de filosofía y literatura, me ha permitido comprobar que un número mayoritario de estudiantes no ha leído completas esas obras (incluso, aunque sorprenda, me consta que tampoco las han leído algunos colegas).

La lectura de los clásicos impone cierto rigor, meditación y una disposición temporal que no parecen condecir con el mundo moderno, volcado al vértigo. Por otra parte obras como *El Quijote*, compuestas en un español tres veces centenario, dificultan su lectura y no la hacen accesible a cualquiera, dificultad que se agrava en la medida en que, al margen de la situación humana y existencial que se analiza, remite a un mundo cuyas aldeas, objetos y costumbres en muchos casos están preteridos, lo que desorienta al lector no avezado en esas cuestiones. En sociedades donde la banalidad parece ser un imperativo, decir que se ha leído Proust, la obra de Cervantes o *La divina comedia* es algo que se da por sentado: sería un deshonor afirmar que no se los ha leído. Y así el “supuesto” lector miente, se miente a sí mismo y en esa mitomanía termina por creer que verdaderamente ha leído esas obras.

Clásicas son, por otra parte, las obras que han superado la temporalidad ya que por sus cualidades estéticas han logrado adscribirse

a un *tempo* que está al margen del tiempo cronológico que rige la vida cotidiana. Esas obras han logrado una *gloria sine die* donde participan de una perennidad sin ocaso. Ello se debe, entre otros hechos, a que abordan cuestiones fundamentales que atañen a la esencia del hombre y ésta es invariable. Las cuestiones tratadas por Dante en su "poema sacro", por Camões en *Os Lusíadas* o por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, al margen de sus cualidades literarias específicas, encierran una profunda meditación sobre la condición humana, sobre el destino y sobre la muerte, sobre la creación –incluso sobre la poética–, motivos éstos por los cuales su mensaje tiene un valor que trasciende los tiempos.

#### *Notas bibliográficas*

- Alonso, A., *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960.  
Bousoño, Carlos, *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977.  
Bousoño, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.  
Cohen, J., *Estructura del lenguaje poético*, versión española de M. Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1970.  
Desport, Marie, *Virgile et Orphée. L'incantation virgilienne*, Bordeaux, Delmas, 1952.  
Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de M. D. Mouton y V. G. Yebra, Madrid, Gredos, 1958.  
Wellek, R. y Warren, R., *Teoría literaria*, versión de J. M. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974.  
Wolf, Virginia, *Come si legge un libro? E altri saggi*, versión italiana de P. Splendore, Milán, Baldini y Castoldi, 1999.

## 6. LA GALAXIA DE McLUHAN

### -Surfeando en el hipertexto-

¿Amerita el pensamiento de Marshall McLuhan que bauticemos una nueva galaxia con su nombre? No sabemos exactamente el valor de sus ideas; J. Miller (1972, 117), por ejemplo, ha subrayado con razón muchas incongruencias en los planteos de este comunicólogo; empero, lo que no puede negarse es su condición de visionario respecto del nacimiento y desarrollo de nuevos medios de comunicación; así, pues, el paso del texto al hipertexto y, con esta mudanza, la metamorfosis de la lectura tradicional a una diferente, una suerte de *variatio* múltiple que, a través del *zapping*, los internaturas emprenden en la red.

Esta mutación –avizorada por McLuhan hace ya varias décadas– viene ciertamente cumpliéndose de manera categórica con resultados impredecibles.

Se habla hoy de mcluhaniano, de la misma manera como también se habla de aristotélico, kafkiano, borge(si)ano, picassiano. Pocos son los hombres que merced a su inteligencia o creatividad han logrado acuñar un adjetivo que los immortalice. McLuhan parece ser uno de ellos, esta circunstancia justifica que a esta galaxia que pronunció no sin inquietud la bauticemos con su nombre.

En 1964 Marshall McLuhan, antiguo profesor de latín devenido comunicólogo, publicó *Understandig Media*, obra revolucionaria en la que, hace poco más de medio siglo, vislumbró medios de comunicación informáticos, entonces inexistentes pero que hoy manejamos con naturalidad. Se trata de un trabajo notable que debe ser juzgado dentro de lo que se llama “literatura de anticipación”. Obra de un visionario que avizoraba el advenimiento de una red que en la actualidad nos envuelve a todos y de la que es difícil substraerse, ya que este artificio virtual –la *web*– se ha extendido no sólo sobre continentes y océanos sino, lo que es más delicado, incluso sobre nuestros hogares sin que nos lo propongamos, y nos tiene a su merced.

Algo semejante, aunque en menor escala, sucede con la televisión de la que parece emanar cierto poder de seducción que, en

ocasiones, impide que podamos sustraernos a su hechizo, aunque, en el fondo, si verdaderamente lo deseamos, podemos prescindir de ella a voluntad. Mucho más grave, en cambio, es lo que sucede con la red informática ya que para ciertas operaciones de la vida cotidiana —trámites bancarios, consulta de horarios de aeropuertos, de trenes u otras cuestiones tanto de la vida académica, cuanto de la cotidiana— la recurrencia a esta red se ha vuelto imprescindible al punto que, sin que lo deseemos, nos obliga a penetrar en ella. Estas redes de información permiten visualizar en pantalla transacciones financieras, correos electrónicos enviados, llamadas telefónicas u otros datos recogidos en una *web*, útil en muchos casos, pero también pernicioso. Sucede con ella como lo que con el *phármakon*, depende del uso que se le dé: una cuota moderada, cura; una excesiva, mata.

Plantea también McLuhan el fenómeno de la desaparición de la cultura del libro y el nacimiento de un sucedáneo cuyos efectos todavía no se advierten con claridad, aunque se vislumbran poco alentadores —cf. *La guerra y la paz en la aldea global* y *La galaxia Gutenberg*—. Hace más de medio siglo, advertía el autor que al pensamiento salvaje (el de las culturas ágrafas) y al pensamiento civilizado (el que corresponde a pueblos alfabetizados) viene a añadirse un nuevo tipo de pensamiento —el que nace a partir de la cibernética— y que se impone con ímpetu avasallador al extremo de que es casi imposible oponerle barreras.

La red, devenida “el sistema nervioso central de la sociedad contemporánea” (E. Valiente Noailles, “El Big Crunch digital”, *La Nación*, 20.IV.08), despierta hoy temores, en ocasiones, alarmantes: ¿podrá colapsar este sistema a causa de una carga excesiva y de ese modo transportarnos a la era preinformática? Algunos sombríos agoreros brindan presagios nada halagüeños. Así, por ejemplo, investigadores de *Nemertes Research* pronostican un eventual colapso del sistema *internet* para dentro de pocos años, lo que provocaría una catástrofe de resultados insospechados, si es que tenemos en cuenta los millones de usuarios del sistema. Las estadísticas indican que circulan más de 70.000 millones de *e-mails* por día, a la vez que dan cuenta de que se registran casi doscientos millones de sitios que conviven virtualmente en la *web*. Pero, ¿y si de golpe colapsa el sistema? o ¿si “se cae”, esta vez de manera definitiva, debido a razones fortuitas? Así como una línea de astrónomos hablan de un Big Bang que habría dado origen al universo, ¿qué sucedería si ocurriera una suerte de Big Bang que afectara al sistema informático y con él se borrara todo rastro, todo vestigio? ¿Y qué

después de esa explosión?, ¿qué del libro?, y lo que es más grave, ¿qué de los seres humanos?, ¿acaso volveríamos indemnes a un estado preinformático?

A fin de tener conciencia de los alcances de esta vasta red, ha sido necesario urdir nuevos cánones de medición para poder calcular las dimensiones de este inconmensurable universo digital. Se habla de este modo de *bytes*, *megabytes* y de otros registros similares que han venido a sustituir medidas tradicionales como metro, decámetro o kilómetro. Tras los descubrimientos de las leyes de la relatividad las distancias ya no son medidas en obediencia a cánones referidos sólo al espacio físico, sino que también entra en consideración ese algo inaprehensible: el tiempo.

Los pueblos, los países, los continentes están hoy enlazados por esta red que los interconecta y cobija a un mismo tiempo. Pero se trata de una red virtual, situada en los aires y, en cierto modo, tensada por bemoles.

En esta nueva civilización, el libro impreso –vale decir, el concebido a la manera tradicional– frente al auge y despliegue del electrónico, da la sensación de ser un ente obsoleto y del que algunos augures pronostican su fin imaginando que el CD-Rom reemplazará definitivamente al milenarismo papel. Se trata de una idea apocalíptica que no comparto; con todo, soy consciente de que la gente joven lee menos y, cuando se aviene a hacerlo, lo hace en otros formatos que no son los tradicionales, así, por ejemplo, no en papel, sino en pantalla. De ese modo los medios electrónicos parecen haberse convertido en una prolongación de nuestro sistema nervioso central, algo semejante a lo que ocurrió en el Renacimiento cuando el antejo o el telescopio se impusieron como una prolongación de nuestra vista.

La decadencia del libro parece traer aparejado un opacamiento de ciertos saberes. La lectura en pantalla no permite fijar la vista con la misma atención con que uno puede hacerlo en la página impresa. El titilar sutilísimo, prácticamente imperceptible, que opera en el monitor impide fijar la vista con atención, amén de incitar a una suerte de carrera por la lectura que no experimentamos frente a una hoja escrita. Es como si la máquina nos impulsara a un vértigo que asumimos, no digo voluntariamente, sino carentes de conciencia de estar sumidos en ese torbellino. Ese presuroso deslizar los ojos por la pantalla no nos da tiempo a meditar la lectura y, por ende, anula poco a poco nuestra capacidad crítica. Leemos entonces no lo que pensamos de esa lectura, sino lo que quienes han seleccionado esos textos han querido inducirnos a pensar.

En esta galaxia informática, la lectura ha dejado de ser el diálogo silencioso y meditado con el texto impreso para convertirse en un diálogo, digamos, inquietante. Ya no se lee atentamente en un libro, sino que ahora se surfea en un hipertexto. En lugar de una *lectio* a la manera tradicional, donde se pesan y calibran cada una de las palabras, ahora se hace *zapping* con una velocidad asombrosa. Asistimos, pues, a una suerte de revolución interactiva de alcances insospechados.

Christian Vandendorpe, en una obra cuyo título es harto significativo —*Del papiro al hipertexto*— al explicar las mutaciones operadas desde el nacimiento de la escritura, cuando la vista destronó a la voz, pone al descubierto los cambios producidos en el pasaje que va de la linealidad del papiro a lo que llama “la tabularidad del código”. Esta operación permite espacializar la información, con lo que el texto *tabular* hace posible al internauta no sólo ir directamente a un punto cualquier del texto, sino incluso intervenirlo. El lector se convierte así en una suerte de cocreador.

Hoy asistimos a “la sinonimia entre información, conocimiento y sabiduría” —J. Crisci *dixit*—. La información registra hechos que circundan nuestra existencia; el conocimiento intenta comprender el tramado de los hechos de los que tenemos conciencia merced a la información; la sabiduría, en cambio, implica el acto voluntario de asumir el saber, junto a una valoración ética de los conocimientos (en el acto de saber, algunas lenguas distinguen entre “el que sabe” y “el que es sabio”, así la francesa). La “era de la cibernética” ha confundido estos valores, a la vez que parece incapacitada no digo para entender la diferencia entre *savant* y *sage*, sino incluso para llegar a captar los alcances implícitos en la sabiduría, que es algo más profundo que el mero conocimiento.

La máquina es útil, presta en ocasiones una ayuda efficacísima, pero no puede sustituir al hombre y cuando intenta hacerlo, ocurre lo del aprendiz de hechicero o lo que sucedió a todos aquellos pseudo-creadores que, poseídos de anhelo fáustico, pretendieron emular a Dios, con finales harto conocidos.

La filósofa francesa Barbara Cassin, en un trabajo reciente —*Google-moi*—, nos alerta sobre los peligros tanto de *Google*, cuanto de otros buscadores de *internet*, ya que éstos recortan la realidad. En ese sentido expone una crítica severa contra tales sistemas informáticos pues muchos de éstos, bajo un disfraz aparentemente democrático y universalista, esconden intereses imperialistas, en materia política, y monopólicos, en materia económica. El lema de esa empre-



sa –“nuestra misión es organizar toda la información del mundo”– sirve a Cassin para vincular el afán totalizador de *Google* con la política centralista y hegemónica del presidente G. W. Bush, orientada ésta a constituirse en fiscalizador y administrador de la política mundial. Esa circunstancia justifica el subtítulo de la obra: *La segunda misión de los Estados Unidos*.

Bajo una pretensión aparentemente culturalizante estos sistemas sólo proporcionan información, pero hay que destacar que información y cultura no están en un mismo nivel ya que apuntan a finalidades diferentes. La información se orienta a un enciclopedismo vacuo que, por su solo propósito de atesorar datos, no proporciona pautas capaces de someter a juicio crítico la información, ésta, en consecuencia, no se integra en una visión de conjunto que apunte al saber; la cultura, en cambio, está dirigida a la formación de la persona. En ese sentido el modelo al que ha apuntado Occidente se funda en el de la *paideía* griega. En él la educación –como explica W. Jaeger en la obra homónima– toma como base la enseñanza de la lengua, las obras y de cualquier otra manifestación de cultura que toque la vida del espíritu, orientada esta enseñanza a la formación integral de la persona.

El otro problema digno de considerarse es el que atañe a la técnica, vinculado con la civilización y que afecta, en menor grado, también a la cultura. Se advierte, a lo largo de la historia cultural de Occidente, cierto desprecio por la técnica, como si ésta estuviera reñida con la vida del espíritu, confundiendo que la técnica no constituye un fin en sí mismo, sino una suerte de instrumento para el logro de determinados fines. Ésta, en consecuencia, puede operar en el hombre ya de modo benéfico, ya negativo –todo depende de su utilización–. Pero hoy, debido al desarrollo vertiginoso de la cibernética y de todo lo que compete a la ingeniería de la información, parece vivirse “un encantamiento de la técnica”, según destacan A. Finkielkraut y P. Soriano, al extremo de desencadernar lo que denominan “un humanismo sin hombre”. Se trata de un “éxtasis inquietante” provocado por Internet y otras tecnologías de información, al extremo de inducir, preferentemente en la gente muy joven, cierto grado de dependencia. Más aún, algunos exegetas consideran que la “creación” de una realidad virtual producida por Internet y otros sistemas informáticos no es sino el síntoma o señal de una crisis: la confusión de lo real con lo virtual produce una alteración de naturaleza variada –gnoseológica, ontológica, incluso axiológica– con resultados impredecibles.

Los citados autores descubren en la “galaxia” informática cuestiones clave de la posmodernidad, las que se inclinan por el relativismo de los juicios, la muerte del autor, el “dialoguismo” electrónico y otros asuntos que escapan de la órbita del humanismo tradicional. Así, pues, ha surgido con ímpetu el de “la deconstrucción en el hipertexto”, hoy de moda merced a Derrida, aunque pronunciado por J. Cortázar en *Rayuela* o en *62, moderlo para armar*, lo que pone en evidencia que el novelista se anticipó en varias décadas a estas innovaciones informáticas, y que aplicó al campo de la creación narrativa.

La forma de hipertexto propuesta por Cortázar implica una nueva manera de organización textual cuya finalidad apunta a diferenciarse de la forma impresa tradicional. Este nuevo molde no impone un orden fijo al que deban recorrer los ojos del lector, sino que “éste cliquearía sobre los enlaces que conduzcan a nuevos bloques de información siguiendo exclusivamente sus propias redes asociativas, en una deambulación perfectamente libre” (Vandendorpe: 2003, p. 103). En esta suerte de *puzzle* el lector arma la serie de fragmentos según su voluntad convirtiéndose así en una suerte de co-creador del texto en cuestión. *Rayuela*, por ejemplo, puede ser leída a la manera tradicional, o bien de una forma diferente según sugiere el autor en un “tablero de direcciones” que antecede a la obra, con lo que el autor hace cómplice al lector en su navegación por estas páginas. El lector al escoger cómo leerlo participa también, a manera de juego, de la creación literaria, no ya fijada de antemano sino en perpetua recreación, aunque sujeta ésta a ciertos cánones delineados previamente por el autor. Así, pues, *Rayuela* “a su manera –dice Cortázar– este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros”.

La pretensión del autor va aún más allá de una mera elección caprichosa a la hora de emprender la lectura de esta novela; en ella propone también ciertas innovaciones que atañen a la relación fondo-forma, ya que en esta obra “queda abolida la dualidad ‘fondo’ y ‘forma’, y el tema central de la búsqueda existencial de un nuevo hombre encuentra su paralelo en búsqueda estética de un nuevo arte”, según apunta R. Gnutzmann (1989, 55).

Sobre estas variaciones tengo *in mente* las geniales invenciones literarias que Charles L. Dodgson –dit L. Carroll– nos prodiga en su inquietante *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) y en su no menos inquietante *Through a Looking-Glass and What Alice Found There* (1872), obras alucinantes de la que muchas de las innovaciones modernas referidas a la manera de ver y aprehender la realidad son deudoras.

El citado Vandendorpe nos ilustra también sobre otras modalidades compositivas, así, por ejemplo, la posibilidad de superponer diferentes “capas” de texto sobre un mismo tema o bien *satelizando* en torno de un núcleo central diferentes documentos complementarios con lo que “un hipertexto estratificado ofrece de hecho varios libros en uno” (2003, 99).

Sobre esa cuestión merece recordarse el aporte del grupo *OuLiPo* —esa sigla es la abreviatura francesa del nombre de la asociación: *Ouvroir de littérature potentielle* ‘Obrador de literatura potencial’, con R. Queneau y G. Perec, entre los más destacados, o el del grupo *OuPeinPo*, abreviatura de *Ouvroir de peinture potentielle*, con la figura del escultor Jack Vapnarsky entre sus principales cultores—.

Deseo mencionar que en 1945 Vannevar Bush, en un artículo profético, nos ilustraba sobre “un gigantesco sistema de almacenamiento del saber humano gracias al cual cualquiera podría interconectar y anotar todos los documentos susceptibles de interesarle” (citado por Vandendorpe: 2003, 96) lo que resulta un sistema más sofisticado que el mero almacenamiento de información pretendida por los creadores de la biblioteca de Alejandría, o el *desideratum* de la biblioteca universal ideada por J. L. Borges.

A esta altura de la cuestión cabe interrogarnos si estas innovaciones tecnológicas influyen o no en la manera de configurar el pensamiento. Hay quienes sostienen que, pese a todo, la técnica sigue siendo sólo un instrumento; otros, en cambio, consideran que este instrumento conlleva cierta dosis de poder narcotizante que, al adormecer valores tradicionales, instauro otros y el peligro está en que los instala de manera mecánica, sin que los seres humanos tengamos conciencia de la asunción de estos nuevos valores.

Sobre este asunto evoco una anécdota de F. Nietzsche. Como es sabido, en la última etapa de su vida, el filósofo se valió de una máquina de escribir para su *métier*; para más datos, se trataba de una *Malling-Hansen Writing Ball*, fechada en 1882. Con ella transcribió sus aforismos, escuetos, tersos y, en ciertos momentos, filosos. Uno de sus amigos le preguntó si el tránsito de la escritura manual a la mecanografía no implicaba también la adopción de una nueva forma expresiva, a lo que el filósofo respondió: “Tienes razón. Nuestro equipo de escritura participa en la formación de nuestros pensamientos” (recogida por A. Sullivan, cf. *La Nación Revista*, 6.VII.2008, pp. 35-36).

Si el uso de una máquina de escribir por parte del filósofo pudo influir en él a la hora de hilvanar sus pensamientos, ¿en qué medi-

da puede *Google* operar en nuestra mente, incluso sin que nos percatemos? Es innegable que el advenimiento de las computadoras han modificado no sólo el nacimiento de un texto, sino también nuestro pensamiento a la hora de concebirlo. ¿Hasta qué punto estos ordenadores han logrado “penetrar” en nuestra corteza cerebral para dejar en ella una impronta indeleble?

Navegar velozmente por la carretera informática de la blogósfera, deslizarse en simultáneo por numerosas pistas donde se almacena copiosa información son, por cierto, beneficios loables, pero, ¿tenemos tiempo para meditar críticamente sobre esa información? y, lo que es más serio, ¿disponemos de capacidad mental como para salir indemnes de ese vértigo? Debemos ser conscientes de esas limitaciones y no perder de vista que resulta imposible procesar serenamente los datos proporcionados. El *bloguear*, a causa de la velocidad y de las múltiples opciones con que nos tienta, al mismo tiempo que es beneficioso, nos impide pensar con tranquilidad y hondura los textos que nos presenta la pantalla (no viene a mal recordar que la sobrecarga de información, paradójicamente, termina desinformando). Son los riesgos inherentes a un sistema veloz de información, con la tentación de llevarnos de modo inconsciente a una suerte de aturdimiento que nos impide reflexionar con serenidad sobre la pesquisa que escogemos en la pantalla.

Desde lo físico ese vértigo daría la sensación de generar una dosis de adrenalina mayor que la normal, la que se acrecienta en el uso de los videojuegos, orientados éstos, en muchos casos, curiosamente, hacia la violencia.

En esta suerte de revolución copernicana en lo que hace a materia comunicacional, merecen mencionarse el papel que cabe al rayo láser y a la microelectrónica aplicados a esos sistemas. Estas tecnologías de última generación han revolucionado no sólo los métodos de investigación e ingeniería genéticas, sino que parecen haber generado también una nueva disposición mental a la hora de concebirlas. Así, por ejemplo, en lo que atañe a las llamadas artes visuales digitales se ha logrado crear sistemas de imágenes tridimensionales —no reales, sino virtuales—: tal el caso de la holografía, una técnica fundada en un fenómeno lumínico que da origen a una realidad simulada.

Sobre este simulacro de imágenes tridimensionales —con las que, incluso, se puede interactuar— entiendo razonable destacar los avances que en materia computacional día a día nos prodiga el *Media Lab* (Laboratorio de Medios) del *MIT* (Instituto Tecnológico de Massachusetts) en cuya operatividad pesa, tal vez de manera inconscien-

te, la huella de dos antecedentes filosófico-literarios: 1. la alegoría de la caverna descrita por Platón, y 2. el recuerdo de *La invención de Morel*, novela de trama perfecta –Borges *dixit*–, en la que en la soledad de una isla, el protagonista nos pone en presencia de una realidad virtual al imaginar que

“Desde los pantanos de las aguas mezcladas veo la parte alta de la colina, los veraneantes que habitan el museo. Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de anoche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (1953, 20).

En otro orden de reflexión, estos nuevos sistemas informáticos han provocado una crisis de valores al haber confundido cantidad con calidad; así, por ejemplo, nos presentan la falacia de hacernos creer que algo es bueno en tanto ha sido mencionado muchas veces. Se cumple con esto lo que hace décadas profetizara René Guénon en un trabajo visionario: *Le règne de la quantité et les signes du temps* donde advierte sobre esta confusión altamente perniciosa.

En la era de la información digital da la sensación de que viviéramos un tiempo desangelado donde parecen haberse perdido los fines que deben dinamizar nuestro accionar. Este mundo hiperinformatizado, con desmedido e incontrolable desarrollo de la ingeniería informática –la que no marcha paralela al cultivo de las ciencias del espíritu–, da origen a una sociedad comunicada en grado extremo, pero esto es sólo en apariencia ya que sus miembros parecen condenados cada vez más a un aislacionismo nada alentador.

Teléfonos y celulares por doquier, blogs, chateo, mensajes de texto, correos electrónicos y otras sutilezas de la cibernética vienen a sustituir situaciones clave como el diálogo cara a cara, la epístola manuscrita u otros medios de enlace que proponían un acercamiento a escala humana entre los semejantes y no mediatizado por redes electrónicas urdidas vaya a saberse por qué mago o hechicero, quizá demoníaco si atendemos el parecer vertido por Goethe en su *Fausto*. Concomitante con esas ideas, se está cayendo en el vicio de una superespecialización que hace perder la visión de conjunto: vemos el árbol, pero no el bosque y hay quienes incluso ni siquiera llegan a imaginar la existencia de este último. En lo que atañe al plano del espíritu, la sociedad parece marchar hacia lo que Ortega y Gasset, con lacerante humor y no sin dolor, denominó “la barbarie del especialismo”. En medio de esa desazón, una vez más son los poetas quienes nos alertan sobre el opacamiento de la vida del espíritu y, con esta obnubilación, la pérdida de los valores más loables.

A esta altura de la cuestión, no puedo substraerme a la idea de recordar los últimos versos de un notable poema de Kavafis –“Esperando a los bárbaros”– en que el autor se pregunta por qué ha operado tanta dejadez e inacción ante una inminente llegada de bárbaros que, finalmente, nunca llegaron. Los transcribo para ilustración del lector y como un llamado de alerta:

“Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron.  
Algunos han venido de las fronteras  
Y contado que los bárbaros no existen.

¿Y qué va a ser ahora de nosotros sin bárbaros?  
Esta gente, al fin y al cabo, era una solución”.

Kavafis, con la fineza con que sólo un poeta puede sugerirla, nos da cuenta de una barbarie interior que anida en poblaciones que olvidan la vida del espíritu. Una vez más, el problema se centra en la lucha entre memoria y olvido; el agón se resuelve en favor del cultivo de la memoria a fin de que no se opaquen las cuestiones fundamentales que atañen al género humano. Una vez más confirmamos el valor de la sentencia: *memoria magistra vitae*.

#### Notas bibliográficas

- Dupont, Florence, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, París, Éd. La Découverte, 1994.
- Illich, Ivan, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*, trad. de M. I. González García, México, FCE, 2002.
- McLuhan, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo typographicus"*, trad. de J. Novella, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- McLuhan, Marshall y Powers, B. R., *La aldea global*, trad. de C. Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Miller, Jonathan, *McLuhan*, trad. de L. Pla y J. M. Bernardo, Barcelona, Grijalbo, 1972.
- O'Donnell, James, *Avatares de la palabra*, versión española de S. Alcoba Rueda, Barcelona, Paidós, 2000.
- Vandendorpe, Christian, *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*, trad. de V. Goldstein, Buenos Aires, FCE, 2003.

## 7. PARA QUÉ RECORDAR

*"Estamos recordando.  
Ahí es donde venceremos a la larga".*

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*

### 1. Ray Bradbury y el valor de la memoria

En 1953 Ray Bradbury publicó una novela sugerente –*Fahrenheit 451*– que pronto alcanzó notoria celebridad, acrecentada ésta, cuando, en 1966, François Truffaut, director cinematográfico ya entonces célebre, traspuso este relato al ámbito de la filmografía con resultado controvertido según se advierte en la crítica de la época.

La novela, a mitad de camino entre literatura fantástica y relato de anticipación, nos presenta una sociedad siniestramente controlada, en la que están prohibidos los libros. Quienes participan de esa comunidad virgen de lecturas, viven sometidos a la vigilancia de un cuerpo de sombríos bomberos –los *firemen* 'hombres fuego'– cuya función, de manera paradójica, es la de reducir los libros a ceniza. Estos "guardianes" del orden social actúan a partir de denuncias –ciertamente anónimas– y de la información recogida por una megapantalla que controla todos y cada uno de los actos de los habitantes.

En esa sociedad –a un mismo tiempo oprimida y opresora– la televisión actúa como nocivo instrumento de persuasión, más aún, en la fantasía de Bradbury muchos de sus personajes interactúan de modo virtual a través de la pantalla (una década después de la creación del novelista, J. Weizenbaum ideó un programa interactivo de televisión "capaz de dar la ilusión de una reacción inteligente en las respuestas que daba a los mensajes que se le enviaban" –cit. por Vandendorpe, 2002, 86–).

Es a través de la pantalla como los hombres de esta novela se conectan con sus semejantes, pero sólo respecto de cosas triviales, ya que el diálogo entre ellos prácticamente no existe, y sin diálogo, no

hay amor. He ahí el punto de partida de un progresivo proceso de deshumanización cuyas consecuencias son insospechables. En ese marco es el silencio el que vincula a los seres, pero no se trata de un silencio ontológico, cargado de símbolos, sino de uno vacío de significación.

Para la antojadiza lectura de estos incendiarios, los libros, amén de no dar respuesta a los grandes interrogantes, crean mundos ilusorios que, al ser irreales, provocan melancolía y con ella, infelicidad. Así Beatty, el bombero jefe, argumenta: "Somos los guardianes de la Felicidad. Nos enfrentamos con la pequeña marea de quienes desean que todos se sientan desdichados con teorías y pensamientos contradictorios. Tenemos nuestros dedos en el dique. Hay que aguantar firme. No permitir que el torrente de melancolía y la funesta Filosofía ahoguen nuestro mundo" (1995, 71). La librofobia con que fueron programados –y que a su vez inculcan– genera una actitud acrítica obsesiva que deviene en paranoia, patología que, inconscientemente, se expande por doquier.

En la primera parte –"Estupendo para quemar"– la forma como una joven, Clarisse, sonríe a Montag, el protagonista, despierta en éste un sentimiento desconocido, mezcla de ternura y curiosidad, que contrasta en un ámbito donde el resto de la gente es gris, pues no sabe sonreír. Y esa actitud –primer motor de un vínculo afectivo entre ambos– es la que provoca una mutación en el espíritu de este bombero-incendiario. Una transformación radical ya que, no sólo abandonará su profesión y se sumará al mundo de los lectores clandestinos, sino que también, en ejercicio de su defensa, dará muerte al jefe de los *firemen* mediante su deflagrador, es decir, el mismo instrumento con que antes incineraba libros.

Una circunstancia notable contribuyó a esa mudanza de sentimientos: el allanamiento de la casa de una anciana quien, con celo extremo, escondía una biblioteca. El estilo de su casa, un chalet normando, que contrastaba con el resto de las construcciones –una suerte de cubos fríos y anónimos– y, más aún, la clase de vida cultivada por esta mujer eran indicios de inadaptación a un tipo de vida *standard* que, mediante la fuerza, se pretendía imponer.

En la requisa, los *firemen* irrumpieron con violencia en esa morada y una catarata de libros se desplomó desde el ático, uno de ellos cayó sobre Montag. Fue él golpe de gracia que en la mano del joven despertó un movimiento instintivo por cogerlo. "Montag no hizo nada. Fue su mano la que actuó, su mano, con un cerebro propio, con una conciencia y una curiosidad en cada dedo tembloroso, se había



convertido en ladrona. En aquel momento metió el libro bajo su brazo, lo apretó con fuerza contra la sudorosa axila; salió vacía, con agilidad de prestidigitador" (1995, 47).

Durante el allanamiento son clave las palabras que el bombero jefe espeta a la anciana: "Ya conoce la ley. ¿Dónde está su sentido común? Ninguno de esos libros está de acuerdo con el otro. Usted lleva aquí encerrada años con una condenada torre de Babel. ¡Olvídense de ellos! La gente de esos libros nunca ha existido. ¡Vamos! (...) Toda la casa va a arder" (1995, 48).

Rociaron la casa con gasolina y la anciana no sólo rehusó salir, sino que encendió un fósforo anticipándose a que ellos lo hicieran —quizá en su fuero íntimo consideraba un deshonor que manos indignas acabaran con su vida—; su sacrificio no fue en vano ya que en Montag operó el milagro: su conversión.

Al regresar a su hogar, Montag se entera por su mujer de que la joven de la sonrisa, vinculada a la anciana, había desaparecido unos días antes. Sombria coincidencia. Montag se conmueve a la vez que le desespera ver la indiferencia con que su esposa lo anoticia de esa historia trágica. Advierte así que el vacío que existe entre él y su cónyuge ahora es insalvable. Se refugia entonces en la lectura y se dice para sí: "Por vez primera me di cuenta de que había un hombre detrás de cada uno de los libros. Un hombre tuvo que haberlo ideado. Un hombre tuvo que emplear mucho tiempo en trasladarlo al papel" (1995, 61).

En "La criba y la arena", segunda parte del relato, refiere el encuentro con Faber, un viejo profesor quien, aunque timorato, cultivaba en secreto la vida del espíritu por lo que se mantiene ligado a la comunidad del libro. Juntos se comprometen en luchar contra ese mundo hipertecnificado, tratando de salvar lo que resta de una civilización humanista. Hay gente —le explica Faber— que, distribuida por distintos lugares, memoriza capítulos y libros famosos para salvar a la civilización del naufragio de la vida del espíritu pues, aunque quemaran los libros, éstos perdurarán a través de esos hombre-libros que operan como una suerte de memoria viviente de una vida humanizada. Podrán quemarse libros, incluso bibliotecas, pero no podrán quemarse ideas.

En "Fuego vivo", última secuencia narrativa, tras la denuncia de la propia esposa de Montag, allanan la casa de Montag y descubren el arsenal prohibido; luego de un forcejeo Montag, por salvar su vida, dispara el deflagrador contra su jefe, y huye. Siguiendo el consejo de Faber busca las vías férreas que conducen a esa arcadia donde aún

perdura una vida humanizada. Allí, con ropaje andrajoso y sin despertar sospechas, moran seres que, habiendo memorizado libros, se hallan abocados a la tarea de transmitir la cultura que les precedió, lo hacen de boca en boca sin necesidad de volúmenes pues temen que estos objetos puedan ser quemados y con ello interrumpir el fluir de una cultura fundada en el espíritu.

El relato es un alegato contra la deshumanización, contra el autoritarismo, contra todo comportamiento despótico, contra el maquinismo; en ese orden, el "sabueso mecánico" que delata transgresiones a la ley sugiere, más que una banalización, una bestialización de la tecnología. Frente a un mundo hipertecnificado donde la máquina se impone sobre el hombre, Bradbury lucha en favor de una actitud crítica para no dejarse atrapar por los tentáculos de un proceder opresor. Denuncia así todo tipo de persecución ideológica para lo cual no sólo arroja dardos contra la siniestra política instrumentada por Joseph McCarthy, sino también —a modo de humorada trágica— alude a una de sus ancestros, Mary Bradbury, quien, en 1680, fue víctima de la conocida caza de brujas, en Salem pero que, por esos caprichos del destino, logró substraerse a las llamas de la hoguera.

Sería largo —y fatigoso— enumerar la lista de los seres clarividentes que presagiaron la irrupción, en el siglo XX, de sociedades totalitarias tanto de un extremo político, cuanto del otro —los extremos se tocan del mismo modo como el mítico uroboro se muerde la cola—. Estos autores expusieron sus ideas ya en un tono terriblemente desesperanzado, ya en un registro burlesco; así, pues, nacieron obras tremendistas y otras, las menos, cargadas de moderada esperanza.

De entre estos pensadores no puedo silenciar los nombres de H. G. Wells, de Aldous L. Huxley —recuérdese su sombrío *Brave New World* (1932)— y de George Orwell, con su apocalíptico *1984*. En el terreno de la cinematografía una denuncia, tan aguda como mordaz, la constituye el memorable film de Charles Chaplin, *Modern Times* (1935).

Bradbury, con este relato esperanzador, se suma a la pléyade de humanistas, utopistas, soñadores de toda índole que proclaman la necesidad imperiosa de recuperar valores fundamentales para conformar un mundo cuya nota distintiva sea contagiar la alegría por vivir, la creencia en el milagro y el gusto por las letras ya que éstas encierran el alma de sus autores (*in bibliothecis loquuntur defunctorum inmortales animae* 'en las bibliotecas hablan las almas inmortales de los muertos', reza una sentencia dos veces milenaria). Para expresar este cometido el novelista recurre a la memoria que, en

sentido profundo, no es sino la memoria del alma de la humanidad: el acto de recordar libera, así pues, lo pone de manifiesto el epígrafe con que se abre uno de los capítulos de esta novela: “*Estamos recordando*”. Ahí es donde venceremos a la larga”.

## 2. 1984 de George Orwell: “el Gran Hermano te vigila”

Como contrapartida al optimismo de Bradbury se alza el pesimismo de Eric Blair –dit George Orwell– (1903-1950). Este pensador, poco antes de su muerte, dio a conocer una novela de anticipación –1984–, en la que ofrece un cuadro angustioso del futuro de la humanidad a partir de lo que imagina en que devendrá el stalinismo, sistema opresivo del que –con asombrosa lucidez– Orwell pronuncia consecuencias deletéreas.

En obras anteriores (así, por ejemplo, en *Mis años de miseria en París y Londres*, *En busca de aire* o en *La granja de los animales*) puso en evidencia su preocupación por lo social, lo que planteó con fuerza en *Homenaje a Cataluña* y en *1984*. En el primero de estos relatos fustiga la política partidaria y autocrática del comunismo soviético al que considera culpable de la derrota de los republicanos españoles; en cuanto a *1984*, se trata de una sátira –aunque con final trágico– del régimen soviético; con esta obra alcanzó celebridad.

En esta novela Orwell, con minucia de relojero, describe a una sociedad en la que el Estado, mediante delaciones y siniestras prácticas policíacas, logra el absoluto control de sus habitantes. Todos sus actos están celosamente vigilados, también los de su intimidad personal e incluso sus pensamientos. Las emociones, por tanto, son reprimidas y hasta el amor está sujeto a las reglas impuestas por un régimen totalitario. La incondicional genuflexión ante el sistema es el requisito básico para continuar vivo, aunque se trata de una vida de prisionero.

Un vil órgano de inteligencia –la Policía de Pensamiento– se encarga de las delaciones y de la tortura –aun la de inocentes– con el fin de lograr información. El eje del relato está vertebrado en torno de una pareja –Winston y Julia– que se rebela contra este Gran Hermano opresor que se ha apoderado de manera morbosa de la conciencia de sus conciudadanos. En todas partes, un rostro vigilante. “Era uno de esos dibujos realizados de tal manera que los ojos le siguen a uno adondequiera que esté. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decían las

palabras al pie” (Orwell: 2006, 7). El Gran Hermano, “el coloso que dominaba el mundo” (2006, 252).

En el Ministerio de la Verdad, donde Winston trabajaba, se leía por doquier el lema del partido: “La guerra es la paz; la libertad es la esclavitud; la ignorancia es la fuerza”.

Sorprenden la crudeza con que el autor encara su crítica al sistema soviético y la clarividencia con que entrevió las sombras y telarañas de ese mundo opresivo cuya meta no apunta sólo a la sumisión física, sino a una mental ya que el pensamiento está vigilado, limitado y censurado. Cuando, finalmente, la bala penetró en el cerebro de Winston, éste tomó verdadera conciencia de su estado interior: “se había vencido a sí mismo definitivamente. Amaba al Gran Hermano” (2006, 252). Son éstas tristes palabras con las que Orwell cierra su sombrío relato en el que el olvido triunfa sobre la memoria.

### 3. *A modo de corolario*

El derrumbe de lo que otrora fue la U.R.S.S. no sólo muestra el fin de un régimen salvajemente policíaco, sino que declara a vivas voces que la libertad no puede ser aherrojada por ningún régimen totalitario —sea del signo ideológico que fuere—, ni la verdad, silenciada: a la postre, la memoria siempre se impone por sobre el olvido. De este modo volvemos al epígrafe de este texto: “*Estamos recordando. Ahí es donde venceremos a la larga*”.

#### *Notas bibliográficas*

- Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.  
Bradbury, Ray, *Zen en el arte de escribir*, Barcelona, Minotauro, 1995.  
Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, Montevideo-Caracas, Ed. J. Janés Americana, 1952.  
Huxley, Julian y otros, *El humanismo y el futuro del hombre*, Buenos Aires, Paidós, 1975.  
McLuhan, Marshall, *La galaxia Gutenberg*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.  
Orwell, George, *1984*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2006.  
Wells, H. G., *Obras completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1962.

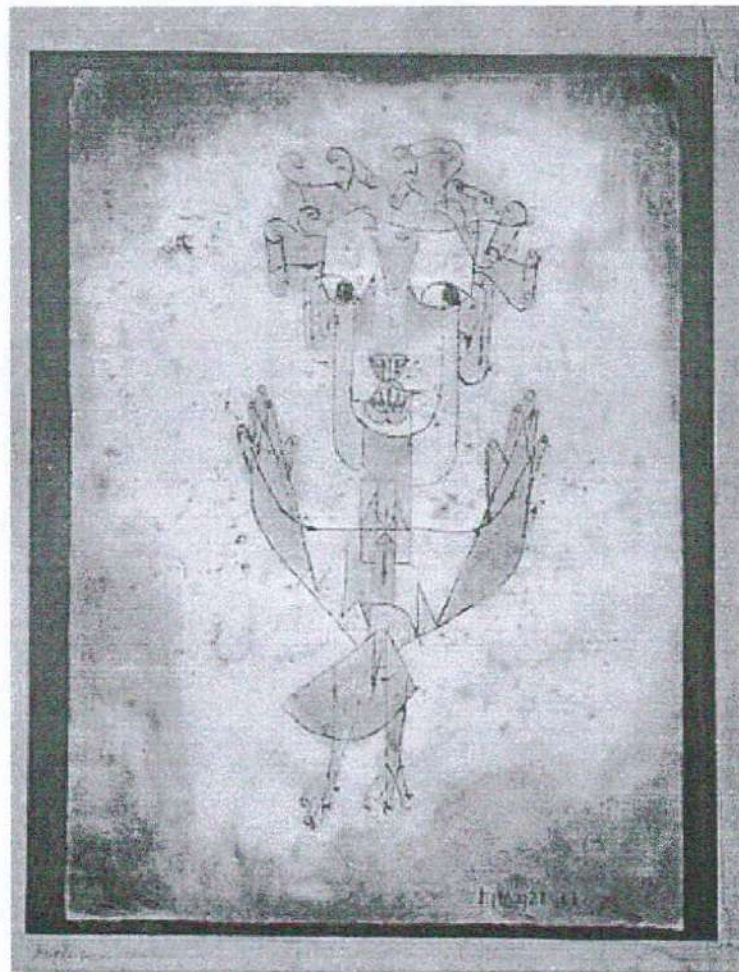
II Parte

***REPRESENTACIÓN***  
**por Enrique C. Corti**



**1. REPRESENTACIÓN: EL MUNDO EN LA IMAGEN  
EL ÁNGEL, LA MIRADA Y EL VIENTO DEL PARAÍSO**

*'Angelus novus'* - (Paul Klee, 1922)



El *Angelus novus* (1922) de Klee fue la gran excusa de los curadores para construir el inquietante guión curatorial con que se inauguró, en 1997, el Paul Klee Zentrum, en Berna (Suiza). Dice G. Steiner citando a Walter Benjamin en *Filosofía de la historia*: “La pintura de Klee nos muestra un ángel con la mirada fija, la boca abierta y las alas extendidas. Su mirada se dirige hacia el pasado. Allí podemos percibir una cadena de eventos: él adivina una catástrofe que sigue amontonando restos sobre restos y los lanza delante de sus pies. El ángel querría despertar a los muertos pero una tormenta sopla desde el paraíso tan fuertemente que deja sus alas irremediamente desplegadas, a punto que ya no puede abatirlas. La tormenta irresistible lo empuja hacia el futuro y la tormenta es lo que llamamos progreso”.

“Perdersse en la ciudad como perderse en un bosque”. Las ciudades también son lugares inventados por la voluntad y el deseo, por la escritura, por la multitud desconocida. En ellas el *Angelus Novus* extiende sus alas y sobre un plano señala el umbral del laberinto.

Umberto Eco refiere el texto “Rizoma”, donde Deleuze y Guattari reseñan los laberintos de la historia. Allí se describen tres, el de Teseo, el Manierista y el rizomático. Los dos primeros espaciales, y el tercero temporal. El pasaje de los laberintos espaciales al temporal constituye el conducto a la posmodernidad, que consiste, precisamente, en la fragmentación que resulta al desintegrarse la cosmovisión holística de la modernidad y del sujeto.

Borges, en “El hilo de la fábula” resume impecablemente el efectivo ‘pasaje’ entre los laberintos. Teseo, que se internaba en el laberinto de Minos aferrado al extremo del hilo que su Ariadna sostenía para que pudiera regresar a ella, su amor, no podía saber que del otro lado del laberinto lo esperaba Medea; lo ignoraba, como también ignoraba que era otro el laberinto, esta vez temporal, donde no cabe ingreso ni egreso y donde cualquier punto conecta con cualquier otro punto, cualquier pasaje con cualquier otro pasaje. Donde, finalmente, no hay más umbrales ni dinteles para demarcar el ‘entre’ que deslinda el afuera y el adentro.

Los laberintos espaciales desgranar en el espacio euclidiano sus sentidos posibles, único en el de Teseo, que reitera su entrada y su salida en el mismo y único sitio, emulando la matriz humana; diversificado y múltiple –salida y entrada que no coinciden– en el manierista, que cifra la posibilidad de éxito en la empresa de su travesía precisamente en un *trial and error process*, es decir, en el método propio de la modernidad.



La imagen laberíntica matricial de la antigüedad clásica y el medioevo y la metódica de los tiempos modernos dan paso a una ruptura, asimismo moderna –en lo que tiene de ruptura con la tradición (*sapere aude*), que denominamos posmodernidad porque se trata de una ruptura incompleta–. Así como el paradigma euclidiano puesto en tela de juicio por las geometrías no planas no rompe con el espacio sino que lo concibe de múltiples dimensiones, del mismo modo la ruptura posmoderna no rompe con la modernidad en tanto se define mediante un *post* de carácter temporal y, por tanto, secuencial y dependiente en su comprensión de aquélla.

*Angelus Novus* pertenece a esa estirpe de imágenes que, como 'El grito' (1910) de Edvard Munch, devela al observador; no devela algo para él, lo devela a él mismo. Ese ángel nuevo que da la espalda al futuro para poder vislumbrar el pasado, ese curso de acontecimientos que denominamos historia, percibe fragmentos que el tiempo arroja a sus pies como otros tantos detritus de la historia que son la historia misma, no percibe historia alguna, sólo fragmentos, sólo historias. Desea el ángel abatir sus alas para posarse en medio de los acontecimientos, suscitar a los muertos, redimir el tiempo, urdir una historia, pero la insoportable ráfaga que sopla desde el paraíso se lo impide, no puede plegar sus alas y se ve impelido hacia el futuro y obligado a presenciar las ruinas que sin cesar son arrojadas a sus pies.

En *El péndulo de Foucault* U. Eco recuerda que la palabra clave para intentar ingresar en la historia (la urdida por Giacoppo Belbo), es decir ingresar en el ordenador donde el personaje ha urdido la historia a partir de innumerables fragmentos y una frenética imaginación, es 'no': ¿Tiene usted el password?, ¡Ingréselo! Lo ha intentado con la palabra de la Cábala, es decir ha permutado 'Yahweh' en innumerables posibilidades y nunca ha podido franquear el acceso a los files. Sólo cuando reconoce que no posee dicho password el ingreso se franquea. Y después de mucho andar cae en cuenta –por la hermenéutica de su mujer, en estado de preñez avanzada– de que aquello que lo ha desvelado no es más que una lista de almacén y no de un supuesta conjura universal de los caballeros Templarios custodiando la verdad del todo. Una vez más, fragmentos.

Retomemos, ¿tiene umbral el laberinto? Ciertamente el rizoma no lo tiene. Podrán disfrutar de él los otros dos. A Teseo lo aguarda Ariadna en el umbral. Los modernos franquearán dos, el ingreso y el éxito (de *exitus*, latín y *éxodos*, griego), es decir salida. El éxito que el método garantiza y el progreso convierte en esperanza de salva-

ción. El progreso que el ángel de Klee hace ver como catástrofe a Benjamin porque vislumbra la historia desde el rizoma. No ve una historia; no la hay. Pueden ser muchas o ninguna, pero no una. Se trata de una escatología sin *éskhaton*, sin fin. Los tiempos no lo admiten, los tiempos no tienen confín. Sólo los espacios se confinan, el tiempo apenas admite indicaciones numéricas, rasgaduras, aun si Prigogine lo piensa irreversible.

¿Qué hay de la teología católica clásica? ¿Qué decir de la historia de la salvación? La biblioteca de la abadía que Eco nos presenta en *El nombre de la rosa* posee, todavía, aspecto de laberinto espacial manierista. Sin embargo, los que circulan por la biblioteca ya no viven en ella; sus tiempos son otros, como los del *Angelus novus*, transitan por ella de espaldas al futuro y a su paso ya ven ruinas, atisban imperceptibles signos de un desmoronamiento que es inminente, de un *éskhaton* como sólo cabe a un tiempo concebido en urdimbre espacial, con confines, limitado, pensable, lógico. Pero el tiempo ya ha asumido el rizoma.

*Age primum et septimum de quatuor* consigna que es la clave para ingresar en el *sancta sanctorum* de la biblioteca abacial que es el mundo. Oprimir la piedra que inscribe el primero y el séptimo de los caracteres inscriptos sobre la puerta, en el dintel, que es aquello que hace posible el umbral. No hay umbral sin dintel. El umbral de ese laberinto espacial que es la biblioteca de la Abadía es el último que podrá trasponerse. Más allá cesan los umbrales y los dinteles. Más allá está Medea, que es hija del rey de Cólquide, Eetes, nieta de Helio (el Sol), y de la maga Circe, la que instruyó a Odiseo y era hermana de Eetes y Pasífae, la esposa de Minos, cuya memoria asociamos al Minotauro, a Ariadna y a Teseo, con lo que estamos otra vez en el umbral del laberinto.

La clave del dintel, es decir aquel 'no' que abría los files en *El péndulo de Foucault*, esta vez requería cierta pericia lingüística. Se trataba de comprender la distancia entre el valor literal de un signo inscrito en una sentencia, que excluye su valor propio, anexo a su significado, y comprender ambas cosas sin olvidar, además, la posibilidad, que en este caso también cabía excluir, de su valor metafórico. Todo ello para ingresar en el recinto del deseo, *sancta sanctorum* de la biblioteca.

La magia hermenéutica que transmuta imágenes en ideas e ideas en acciones, opera la apertura del significante, opera el más allá de la puerta. Allí están esperando por él. Jorge de Burgos, paciente Polifemo ya cegado como Edipo, y el Abad, paciente víctima del

Polifemo que lo ha condenado, del Polifemo que ha condenado el lenguaje de las gemas, que ha condenado la metáfora.

De este modo U. Eco describe su escenario final. La metáfora exánime; el significado incierto hasta tanto se dirima la escena escatológica de la novela; el significante en pos del significado, Guillermo de Baskerville y Adso de Melk requieren un libro donde supuestamente se discurre sobre la risa. El diálogo incisivo; la polémica necesaria; la conclusión inevitable. No hay más umbrales; no hay más dinteles; ahora sólo está Medea, que para escapar con Jasón de la ira de su propio padre a quien han robado el Vellocino, rapta a su propio hermano, lo descuartiza y esparce sus fragmentos por el mar para detener a Eetes. Lo consigue. Los fragmentos lo detienen. No devolverá la vida a su hijo, sólo le quedan los fragmentos.

La polémica del *éskhaton* de la novela consume a Jorge de Burgos en las llamas; incinera los libros, que yacen unos sobre otros con las páginas abiertas como si hubieran estado esperando por ese goce desde todo su tiempo en la biblioteca. Quedan los fragmentos, restos de libros medio quemados, sin comienzo y sin final.

Sólo Adso y Guillermo —cada uno con algunos fragmentos delante de sus pies, como el *angelus novus*— de espaldas al futuro perciben los restos de la catástrofe de la abadía. Han muerto dos de los sentidos de la escritura; dos de aquellos cuatro que la tradición había sellado y custodiaba desde tiempo inmemorial. Pereció la metáfora; el fuego selló la tropología. Ahora los signos ya no dirán a nadie qué debe hacerse, no podrán señalarle los tropos del hacer; nunca más podrán ya señalarle las direcciones de lo posible que la metáfora inauguraba.

Las virtudes teológicas —fe, caridad, esperanza— sostenían sobre ellas los sentidos místicos u ocultos de la escritura, la metáfora sostenida por la fe, la tropología por la caridad y la anagogía por la esperanza, es decir la esperanza como sostén de los deseos. Esos sentidos ocultos se edificaban sobre el sentido literal, el histórico correspondiente a *res gestae*, es decir, a los hechos.

El *angelus novus* ha depositado los cadáveres de la metáfora y la tropología delante de los pies de Adso y Guillermo, quienes de espaldas a lo por venir, horrorizados por el pasado se separan para no reunirse ya más. Así es que los hechos siguen su curso, y nuestro deseo de constituirlos en historia, en una historia de conformidad con el paradigma moderno de la historia única del espíritu, ha sido derrotado.

Quedan las imágenes, los significantes, es decir las palabras desprovistas de significado porque nuestro deseo de significado se ha

separado de ellas. Queda nuestro deseo de significado que ha perdido la palabra. Queda la sentencia que algún estudiante de fines de los '60 escribió sobre los muros de la Sorbonne "Señor profesor, usted nos hace envejecer". Sus palabras, es decir los hechos ya acontecidos y las experiencias viejas que han condensado en ellas no pueden hacerse cargo de nuestros hechos y experiencias. Por eso nos hacen envejecer.

Si retomamos las palabras de Horacio '*sapere aude*' (*Epistularum Liber Primus* II, 40), cabe asumir con dignidad la que parece ser nuestra mejor salida: tener la audacia de apropiarse de la palabra. *Sapere* tiene la doble significación de 'saber' en sentido epistémico y 'sabor' en el sentido del gusto. Y quien dice gusto dice oralidad, *órexis*. Aristóteles inicia su *Metafísica* con la famosa frase *Pantes anthrópoi orégontai physei eidénai*: todos los seres humanos desean (*orégontai*) por naturaleza saber.

Saber, en ese preciso sentido, es no envejecer palabras ni hacer envejecer con ellas; es apropiarse experiencias y palabras; es afrontar el desafío hermenéutico de la transformación de la imagen y la palabra.

## 2. MEMORIA DE LA MUERTE

### - A propósito de Antígona -

Bruja 1°— ¿Y encontró la raíz del odio?

Bruja 2°— No la encontré.

Bruja 1°— ¿Por qué no?

Bruja 2°— ¡Había en el campo dos muertos que sobraban!

(*Antígona Vélez*, Cuadro Final, p.75)<sup>1</sup>

#### I. *La historia*

'Hay dos muertos que sobran', se lamenta la Bruja; Antígona y Lisandro estaban juntos y como atravesados por la misma lanza, son los cuerpos que traen los soldados desde el campo de batalla, los dos muertos que sobran.

Colocados al lado del ombú, los cadáveres imitan a los enamorados del cuadro cuarto, cuando "(...) las cosas parecería que morderían". Quien condena es duro porque tiene razón; las cosas muerden, y es preciso ganar el desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros, aunque lo decisivo sea ganarlo para que la mujer y el hombre, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras y los niños jugar sin sobresaltos en la llanura. Solamente así las novilladas y los trigos adquieren dimensión humana y se dignifican.

En el cuarto cuadro Antígona y Lisandro celebran la liturgia fundacional del hombre y la mujer; al pie del árbol la celebran; domar el primer potro ha convertido a quienes se criaron como hermanos en mujer y hombre. A partir de allí todo se desencadena en vértigo de sangre. Un alazán lleva a Antígona a su muerte; a su muerte, porque ella la ha preferido. Un potro es domado con exigencias de sangre, y otro, ensangrentado, porta la fruta a su destino celeste.

<sup>1</sup> Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Colihue, 1994. (Referido como A.V., seguido de número de página).

Fue preciso ganar el desierto para el sueño de la mujer y el hombre. Fue imprescindible domar un potro para que ese sueño se transformase en liturgia fundacional. Fue necesario atravesar la llanura de la muerte ensangrentada para que el sueño del hombre y la mujer ganen el desierto. Una sola lanza los atravesó; el destino se ha cumplido, el amor lo ha consumado, los niños pueden ahora jugar sin sobresaltos.

Marechal ha ganado para nosotros, cristianos, el desierto de la tragedia; ha hecho posible nuestro sueño de una noche entera. Y no ha enseñado, también a nosotros, cristianos, la tragedia del desierto, que exige un potro de cinco años, ensangrentado, para salvar la inmensidad de sus tres dimensiones y hacer posible el juego de los niños.

## II. *¿Quién habla?*

Ante la muerte habla Dios, o nadie. Las palabras humanas se tornan inconsistentes, las acusaciones vanas y las condenas irrisorias. Antígona sólo sabe que su hermano ha muerto y permanece insepulto; Antígona tiene su corazón afuera, y cavará lejos y hondo hasta encontrar la vertiente de la sangre.

Ignacio Vélez era como la risa: ¡le bailaba en el cuerpo a las mozas! ¡Dónde habrá quedado su risa! Su risa baila en el oído y en la sangre de quien lo recuerda. Los cuencos de sus ojos, vacíos, no habrán de ser vergüenza del sol al despuntar el alba; Antígona se encargará de que esos ojos no avergüencen la luz, que siempre los ha visto tan llenos de risa. Sus manos de errar y esquilar, de aferrar crines y acariciar las trenzas de las muchachas; sus pies de talonear redomones y de levantar polvaredas en el zapateo. ¡No! Ni la luz de Dios ni el ojo del hombre presenciarán el espectáculo de sus ojos en derrota.

Es antigua ya la ley que manda enterrar nuestros muertos, y más antigua que la prohibición de devolver a la tierra el cuerpo de Ignacio Vélez: esa noche alguien perderá un carretel de hilo negro, y alguien lo encontrará; esa noche Antígona Vélez está despierta.

## III. *¿Quién manda?*

Facundo Galván ha legislado ese día; ha ordenado que quede un cadáver insepulto. ¿Cuál es su razón? Lanzas y potros, porque la tie-

rra no es del hombre cuando la enamora como a una novia y tiene que abandonarla porque se ha puesto fiero la cara del desierto y los Pampas vienen del sur por hembras y caballos; la tierra es del hombre cuando puede nacer y morir en ella. Esa es su razón, y a ella se aferra Facundo Galván aunque lloren las mujeres y sangren los hombres: "Para eso estamos aquí: para sangrar y llorar. ¿Entienden?" (AV, cuadro II, p. 48)

#### IV. *¿Quién sabe?*

Antígona sabe que su estirpe no es ésta; que Luis Vélez, su padre, sabía dictar leyes, y todas eran fáciles. Sabe también que castigaba, pero nunca por encima de la misma muerte, porque Dios ha puesto en la muerte su frontera. Sabe que nunca ha gritado sus leyes, sino que ha muerto por ellas.

Lisandro Galván sabe que Antígona no es espina clavada en ningún talón, que no se clavaría ni en una maldad; sabe, asimismo, que habla poco, pero que cuando habla parece que bendice lo que va nombrando.

Los hombres, esa noche, han oído un escándalo de alas enfurecidas; las mujeres, en cambio, una canción, afuera y a medianoche. Antígona tenía su corazón afuera; las mujeres vieron que lo llevaba desnudo. Facundo Galván también lo vio, y era un corazón dolido; y vio el corazón de Lisandro, su hijo, y también dolía.

#### V. *¿Quién teme?*

Antígona ha seguido otra voluntad esa noche. Una voluntad que habla más fuerte porque habla más allá y por encima de la muerte, más allá y por encima de todas las pampas. Y esa voluntad conjura el miedo; hace que una mujer, sola y de noche, sola y con la furia del sur a su alrededor, traspase la Puerta Grande. Hasta allí la han acompañado los perros. Más allá, Antígona no sentía su alma en ella, su alma estaba junto al Otro, en el barro elemental. Y hacia él fue, sola, con una pala en el hombro y una cruz de sauce e hilo negro en las manos. Y encontró a su hermano amortajado de alas, con sus ojos vacíos mirando las estrellas sin verlas, y una sonrisa en su rostro sin labios. Antígona no pudo ni debió gritar, sólo cavó en la noche. Sus manos de acariciar potrillos cavaron hondo en la oscuridad, pero fue

fácil, como eran fáciles las leyes de su padre, porque había encontrado su alma junto a la pena de su hermano. Y puso una cruz de sauce y unas flores de cardo negro. Soñaba, y al despertar vio que todo se había consumado; su alma desbordó y sobrevino la risa: alguien venía cantando, mientras los demás lloraban, porque había recobrado su alma perdida y estaba como si hubiese bebido un vino fuerte.

## VI. *¿Quién ama?*

Antígona Vélez ha de correr hoy una carrera con la muerte. Está montada sobre un alazán de cinco años, el mejor de la tropilla. La ley es de Facundo Galván, y su suerte, está en las patas de un alazán. "Entre su ley y la mía —dice Galván—, que Dios juzgue"<sup>2</sup>. ¿Cuál es la ley de un alazán y cuál la de Galván? ¿Cuál es el juicio de Dios, que ha establecido en la muerte su frontera?

Antígona ha visto en los ojos rotos de su hermano que el alazán saldrá por la Puerta Grande. No es bueno mirar los ojos rotos de un hermano porque en ellos se aprende más de lo que debiera. Saldrá el caballo y ella con él, aunque Lisandro porfíe.

Para Antígona, todo ha estado en la balanza, la sentencia de Facundo Galván y el coraje de haber enterrado a su hermano. Las patas del alazán, quién lo sabe, pueden también estar en la balanza; sólo la noche lo dirá. Esa niña no ha jugado con muñecas, esa niña ha sido la madre de sus hermanitos; esa niña se ha quedado sin ellos; todo será más fácil ahora: ha terminado su labor, se ha quedado sin hermanos.

El que queda no es su hermano; lo fue hasta los quince, cuando el doradillo se entregó y pidió pampa. Lisandro no usó espuelas: ¡tenía quince años, y las arrojó a los pies de Antígona! Todos rieron: ¡tenía quince años!

El doradillo se entregó y el horizonte se le vino encima a Lisandro; tiró de las riendas, pero más tiraron los ojos que habían quedado a sus espaldas, y lagrimeaban. Creía la niña que lagrimeaban por su hermano, que había dado su primera batalla, pero no; al doradillo había montado un niño y bajaba ahora un hombre, y aquellos ojos que lloraban habían comenzado a llorar como llora una niña, pero habían terminado llorando como sólo una mujer llora: había comprendido de una vez y para siempre que Lisandro ya no era su hermano. Y se abrazaron y lo supieron, supieron que no eran ya

<sup>2</sup> A.V., Cuadro III, p. 61.



hermanos y que eso dolería aún más. Y recién se conocían, y, como estaban en guerra, se besaron.

## VII. *¿Quién recuerda?*

Ahora es otro el caballo, y otra la carrera, y otro el horizonte. Dios ha puesto su frontera en la muerte, y dos son los jinetes en la carrera con la muerte. Otro caballo para domar, y otros ojos a la espalda. Pero estos ojos no esperarán llorando; ya han llorado. Correrán la misma carrera con la muerte, porque esa carrera sólo de a dos se gana, o se pierde de a dos. Antígona no está sola ahora, y no lo estará al amanecer: es la postrera, la que no está sola.

Antígona Vélez fue madre antes que novia, y Facundo Galván y ella misma han trabajado con la muerte sin reparar en el Otro, que debió ser escuchado.

¿Quién es el Otro? El que sólo puede hablar a mediodía, al pie de álamos tembladores, cerca de aljibes. Y habló, y se acordó de Antígona, la mujer.

Tres veces gritan las mujeres: ¡Antígona!, ¡Antígona Vélez!, ¡Antígona Vélez! La primera suena en acorde con el Otro que se acuerda de un potro doradillo, bajo el sol, y de su jinete de manos ensangrentadas; la segunda, en presencia del sabor del hombre con sus manos ensangrentadas y de la mujer que llora; la tercera, frente a la imagen de un potro frenado por los ojos de una muchacha, y de su jinete de quince años. Gritan porque estos tres recuerdos les revelan la ley más antigua: dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y serán una sola carne y una sola sangre. No será su padre quien recibirá a Antígona.

Y el corazón de Antígona ya está lejos, montado en un alazán que vuela contra una pared de gritos. El corazón adivina y se adelanta a su muerte.

Lisandro teme. Su corazón aún está de este lado de la muerte, y nada adivina. Tendrá que decir a los hombres y mujeres la otra razón, la verdadera, para que su corazón pueda adivinar.

Lisandro no gritará su razón, como tampoco se grita la ley. La otra razón, la verdadera, la que se dice al mediodía, bajo el sol, frente al brocal del pozo, es la que suelta a Lisandro. Los hombres lo sueltan porque entienden que no podrán retenerlo: él sabe regresar del horizonte, montado en un doradillo; él sabe regresar hasta los ojos de una muchacha. ¡Ahí está su razón!

¡Dos parejeros frente al sol! ¡Y la muerte delante! ¡Y la muerte afuera y sobre todo!

Dios ha establecido su frontera en la muerte.

### VIII. *¿Quién encontró la raíz del odio?*

La bruja no encontró la raíz que desata el odio, que no es, en realidad, la mandrágora que crece al pie de los ahorcados. No pudo hallarla porque en su lugar encontró dos muertos que sobraban; no habían muerto en esa batalla. Dos muertos que formaban, contra el odio, un solo corazón partido. Estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza.

Como entonces, y siempre, ante la muerte habla Dios. Los muertos callan.

#### *Notas bibliográficas*

- Casalla, M., "La estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de aproximación nacional de la cultura universal", en *Revista de Filosofía Latinoamericana*, 5 (1979), pp. 9-10.
- Corti, E., "La Belleza y los Esteticismos: sobre *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza* de L. Marechal", en *Stromata*, 3-4 (1994) 119-126.
- Corti, E., "Dios en la literatura latinoamericana contemporánea: el caso argentino *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", en *Revista del CELAM* (1986), Bogotá - Colombia, pp. 280-330.
- Corti, E., "La palabra borgesiana: un silencio en cruz", en *Stromata*, 1-2 (2001) 89-109.
- Corti, E., "La palabra como *Schéma*", en *Variaciones Borges*, 14 (2002), Borges Center, Aarhus Universitet, Romansk Institut, Denmark, pp. 32-41.
- Corti, E., "Un tríptico sobre la sabiduría", en *Stromata*, 3/4 (1986) 357-386.
- Coulson, G., *La pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
- Del Corro, G. P., "Leopoldo Marechal, la mujer metagónica", en AAVV, *La mujer, símbolo del mundo nuevo*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1976, pp. 53-82.
- Kuehne, A., *Marechal's Antigone, More Greek than French*, *Latin American Theatre Review*, I, 9 (1975) 19-27.
- Kuehne, A., *The Antigone Theme in Anouilh, Marechal, and Luis Rafael Sánchez*, *Papers of French, Spanish and Luso-brazilian Literary Relations*, New York, Brockport, 1970, pp. 50-70.
- Maturo, G., *Marechal, el Camino de la Belleza*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

- Mora de Nieva, M. y Sánchez de Ortiz Mayor, S., "Tres versiones de Antígona", en *Actas del Symposium Nacional de Estudios Clásicos*, Tucumán, 1987.
- Pérez, J. R., "Descenso y ascenso o el laberinto del hombre", en *Cátedra Marechal*, Buenos Aires, 1976.



### 3. PALABRA SILENTE: BORGES Y SU OXÍMORON DILECTO

(A propósito de textos de J. L. Borges)

#### I

#### PALABRA

(La 'virtud' del arquetipo)

#### 1. *Primera versión de la historia: el ocaso del mundo*<sup>1</sup>

Un poeta era esclavo de un emperador, y murió como tal. Podemos preguntarnos si murió como esclavo o como poeta, ya que parece contradictoria la noción de un poeta esclavo. Tal vez no haya una respuesta para esa pregunta, pero en cualquier caso sí cabe interrogarse en qué consistió su muerte.

Su composición fue olvidada porque merecía el olvido. ¿Puede merecerse el olvido? Los descendientes del poeta buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo. Difícil es el sino de sus descendientes. ¿Cuál es este destino difícil?

Muerte, olvido y palabra son, aquí, convocados para urdir una historia. La historia es breve: cierto emperador mostró un día su palacio al poeta. Éste pronunció al pie de la penúltima torre un poema que desde entonces está asociado a su nombre y que, según los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto del poema se ha perdido y respecto a su extensión hay opiniones disímiles, pero lo increíble es que en el poema estaba entero

<sup>1</sup>"El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo". J. L. Borges, "Parábola del Palacio" (en: *El Hacedor*, 1960), *Obras Completas* (hasta 1974), Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 801-802. En adelante OC74, seguido del número de página.

el palacio enorme. Al terminar su recitación, en medio del silencio de casi todos, el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! Y la espada del verdugo segó la vida del poeta.

El poema, asociado desde entonces a su nombre, ha deparado al poeta muerte e inmortalidad. Pareció contradictorio un poeta esclavo; no menos lo parece un motivo idéntico para su inmortalidad y su muerte. Sin embargo, el prestigio de los más elegantes historiadores lo atestigua y no tenemos razones de peso para negarles crédito: el motivo es el poema, y la aparente contradicción no nos detendrá, como tampoco detiene a quienes buscan sin encontrar.

Un poema, un nombre, una palabra, pueden ser motivo de inmortalidad y de muerte. Desde entonces, es decir desde que el nombre puso de manifiesto su poder tremendo para abolir lo que nombra, ha quedado asociado al poeta y asimismo a sus descendientes, los buscadores de nombres, y ninguno de ellos lo encontrará. Ese es el destino de los descendientes: no encontrarlo; fue adquirido de una vez para ellos por el poeta, y le deparó a él su muerte y la inmortalidad, y a su poema el olvido. Muerte, olvido, y una búsqueda interminable como destino. El poeta ha muerto segado por el verdugo; el poema ha sido olvidado; los descendientes no encontrarán el nombre. La inmortalidad queda asociada a la descendencia y signada por una búsqueda sin fin.

Buscar el nombre capaz de abolir el universo, sin encontrarlo: el mérito que confina al olvido el poema, el merecido olvido del nombre, es aquello que garantiza la inmortalidad del poeta en el destino legado a sus descendientes.

El nombre capaz de abolir al nombrar ha sido olvidado, ha merecido el olvido. Su mérito no debe leerse aquí como la sanción de una pena; es más, cabe barruntar que ha sido fasto su olvido. ¿De qué vale un recuerdo que atormenta hasta la muerte sin deparar a cambio la inmortalidad? Su olvido será más provechoso puesto que, como destino de los descendientes, deparará la inmortalidad del legado: siempre buscarán el nombre.

El emperador creyó haber convocado al poeta para cantar la gloria y obtener así la inmortalidad de su memoria; encontró, a cambio, la abolición del palacio con el que pretendía obtener esa inmortalidad que otorgan los monumentos confiados a la memoria para conjurar el olvido en que se empeña la muerte. El nombre confinado al olvido constituye una estrategia estupenda para perpetuar su búsqueda como destino salvífico de los descendientes innumerables. Olvidado el nombre, queda asegurada su búsqueda y la inmortalidad.

El poeta no ha hecho otra cosa que asumir el peso de su palabra, quedando él mismo abolido por ella: el poema le deparó la muerte; el olvido, la inmortalidad. Muriendo conquistó la inmortalidad. La memoria atesora el olvido y lo convierte en búsqueda sin fin del nombre.

"Sólo una cosa no hay. Es el olvido"<sup>2</sup>. La memoria divina, que todo lo salva y cifra en su recuerdo, nos advierte que el olvido, como la muerte, es sólo una ausencia. Que la memoria del dios atesora el olvido; que del otro lado del ocaso veremos los arquetipos y esplendores. La muerte —el olvido del nombre— no es más que una estrategia de la memoria, su estrategia excelente.

El poeta del emperador está viendo ya los arquetipos; ha transpuesto el ocaso, ha muerto, su poema ha merecido el olvido. Habita ahora el recuerdo siempre presente que confina todo a la luz de la conciencia del dios. Ahora todo es nombre; ya todo es luz. Sus descendientes garantizan su inmortalidad atesorando búsqueda y olvido.

## 2. *Segunda versión de la historia: el mundo del ocaso*

Otra versión de la historia refiere que como en el mundo no puede haber dos cosas iguales, en el instante que el poeta pronunció la última sílaba de su poema, el palacio desapareció, abolido y fulminado. 'Dos cosas iguales': es el nombre de la contradicción en el mundo. No se trata ahora de la inmortalidad y la muerte, sino de la igualdad.

En el instante en que el poeta pronunció la última sílaba del nombre, aquello que nombraba se aniquiló. No hay tiempo (instante) para dos ejemplares de lo mismo porque la versión del tiempo en el ocaso del mundo se pretende idéntica a la del espacio. Es cierto: el espacio es condición de simultaneidad; no el tiempo, que lo es de sucesión.

La estrategia del mundo del ocaso consiste en escamotear el tiempo al mundo, que es como escamotear el mundo, y sustituirlo por una versión espacial del tiempo, adecuada a la idea de simultaneidad. No hay, no puede haber lo mismo, no cabe lo mismo en idéntico espacio; la igualdad es aborrecida por la no contradicción porque la igualdad la desmiente, la desafía.

Sin embargo, la muda presencia de lo igual desmiente la fuerza de la no contradicción y su irreducible sentencia se desvanece. Lo

<sup>2</sup> J. L. Borges, "Everness" (en: *El otro, el mismo*, 1964), OC74, p. 927.

igual es posible en el mundo del ocaso porque allí hay tiempo. No es cierto que en el mundo no puede haber dos cosas iguales, sin que previamente el mundo haya sido desprovisto del tiempo, que posibilita esa igualdad sin contradicción.

En un mundo espacializado, adecuado a la idea (*eidon* como aoristo segundo de *horáo*, cuyo significado es 'ver') y a su connotación visual y noética, la igualdad constituye contradicción y debe ser exorcizada. Por ello no puede haber dos cosas iguales y la palabra del poeta exige la aniquilación del palacio. Cuando las cosas son equiparadas a la identidad de su esencia noéticamente visible, entonces no caben dos iguales y deben ser aniquiladas por su esencia, es decir por su nombre.

El nombre, en un mundo donde el ocaso debe ser conjurado por la radiante claridad indeclinable de la memoria, queda confinado al silencio, así como su elocuencia, muerta y olvidada en el ocaso del mundo, quedó confinada a los arquetipos y esplendores para garantizar una inmortalidad convertida en búsqueda sin fin.

La estrategia de la memoria también opera en el mundo exigiendo su ocaso por abolición de la igualdad. La memoria es idéntica y legítima la fuerza de la no contradicción. Memoria, no contradicción e identidad constituyen nociones asociadas a lo diurno, luminoso, diáfano y comprensible, es decir, visible.

Lo igual testimonia el tiempo; la identidad lo expulsa. Con la intención de vengar la muerte del poeta, sus descendientes, aún sin necesidad de creer en el poder anonadante de la palabra y siendo víctimas, como son, del olvido del nombre y de la inmortalidad convertida en búsqueda incesante, cifran su venganza en el hallazgo de un nombre capaz de abolir el universo. Desean pronunciarlo y aniquilar al emperador y a su verdugo. Poco les importa pagar el precio de sus vidas porque esperan abolir la esclavitud que padecen.

Creen ser esclavos del emperador y su verdugo. Ignoran que, como ellos, estos también lo son. A todos los subyuga la memoria, cuya luz, en una plenitud arquetípica más allá del ocaso, promete y cifra salvación. Todos son víctimas de la estrategia de la memoria: en el ocaso del mundo porque aspiran a los arquetipos; en el mundo del ocaso porque desdeñan el mundo despreciando la igualdad.

El emperador echa de menos su palacio —hecho más de cosa que de nombre—; los descendientes del poeta echan de menos la palabra aniquilante —hecha más de nombre que de cosa—. Todos echan algo de menos, y esa precisamente es la estrategia de la memoria: sea lo que fuere, lo que echan de menos está en poder de ella.



No inquieta a los descendientes que el precio de tal venganza sea su propia vida. Tampoco los importa que sus palabras caigan reiteradamente en el olvido. Esto no resulta extraño. Lo extraño es que no los inquiete el deseo –perverso, por cierto– de encontrar palabras que al decir el universo lo aniquilen, aboliéndolo por igualdad. No vacilan en ofrecer sus vidas: están dispuestos a ofrendarlas al nombre, si el nombre les promete el universo.

### 3. *¿Hay una historia?*

Las dos leyendas –las dos versiones de la historia– no pasan de ficciones literarias, nos aclara Borges. Sin embargo, sentencia que ‘los descendientes del poeta buscarán, y no encontrarán, la palabra del universo’.

Hemos propuesto que se trata de una estrategia de la memoria. Si la hubiera, habría una historia; la de esta estrategia. Sin embargo solamente en este mundo el emperador puede ordenar al verdugo que dé muerte a su esclavo, el poeta. Solamente en este mundo la espada del verdugo puede ejecutar la sentencia del emperador y segar la vida del poeta. Solamente en este mundo los poetas engendrarán descendientes que serán, a su vez, buscadores de la palabra y urdirán venganzas de aniquilación.

Estas urdimbres de venganza son las verdaderas ficciones literarias, son las verdaderas historias. La palabra del mundo no puede estar en el mundo sin ser mundo, e inútil será concebir una venganza semejante. Cualquier palabra en este mundo es mundo, es decir, le resulta ajena toda urdimbre de aniquilación y venganza. Aún así, es innegable que *revela cierta balbuciente grandeza* imaginar librarse mediante ella de la esclavitud.

### 4. *Mi memoria, Señor, es como un vaciadero de basura*

Ireneo Funes –llamado el cronométrico a causa de la insólita habilidad de saber la hora sin apelar al reloj y dotado, además, del poder de nombrar a cada persona por su nombre minucioso y completo– es derrotado por un potro cimarrón. Pierde su movilidad aunque adquiere, a cambio, una memoria prodigiosa.

Si bien antes de la caída dominaba el tiempo encarnando la hora de los relojes, y a los singulares personales poseyendo su nombre

minucioso y completo, después de caer recibió el don del pormenorizado presente de la memoria. Nada más que eso recibió a cambio, que no es poco, pero no le fue otorgada la inmortalidad; por lo tanto, no recibió el presente eterno de la memoria. Lo hubiese necesitado para sobrellevar tal memoria prodigiosa. Sin embargo no le fue otorgado. No pudo con la muerte, que si bien lo volteó como el cimarrón aquel, no le proporcionó derrota ni memoria sino salvación y olvido.

Nunca dudó Ireneo: recordar veinticuatro horas acontecidas ya, no lo arredraba; eso sí, recordarlas le exigía a cambio un día de su vida. Y así la memoria lo consumió. De su presente efímero y minucioso lo rescataron la muerte y el olvido.

Conocido es el episodio narrado en Génesis, 2, 19 y ss. Este segundo relato cosmogónico tiene la peculiaridad de hacer referencia a la cualidad adámica de nombrar cosas. Convocado por dios a tal efecto, sin dificultad las nombra '*nominibus suis*' —en traducción de la Vulgata—, excepto cuando le llega su propio turno, en el que al intentar nombrarse no halla nombre para sí mismo.

Podemos conjeturar que la soledad de Adán le impedía objetivarse y por ello no halló nombre para sí; que no hay nombre para quien tiene el poder de nombrar; que el nombre preferible en el mundo es compartido específicamente y que la unicidad personal adámica (que torna cualquier igualdad imposible) exige un decir que sólo nombran-do un semejante le quepa, y sesgadamente.

Lo cierto es que viendo en dificultades a su nomoteta —que es como decir: viéndose a sí mismo en dificultades—, dios le proporciona ayuda creando la mujer, a la vista de la cual Adán, comprendiendo que es hueso de sus huesos y carne de su carne, la nombra y, al hacerlo, sesgadamente se nombra. La nombra asignándole un nombre propio —madre de los vivientes— y esto le permite pensarse a sí mismo al menos como su colaborador en tal menester de engendrar la restante vida, si no como su mismo engendro.

Dios crea primero el mundo, las cosas y el hombre —su nomoteta—; después la mujer. Adán nombra primero las cosas del mundo que desfilan en su presencia, después nombra a la mujer que dios pone delante de él, y cabe que recién entonces se nombre a sí mismo: ha tenido a la vista lo que nombra<sup>3</sup>. Adviértase en el griego *eidon* —nuestra española 'idea'— el aoristo de *horáo*: por tanto, algo que se tiene ya visto.

Según la cosmogonía, se nombra solamente lo que se ve. Nombramos sólo aquello a lo que accedemos en un presente espacial y

<sup>3</sup> Cfr. Agustín de Hipona, *De magistro*.

sincrónico como el que proporciona la vista. Según Aristóteles, nuestro sentido más apreciado.

La capacidad nomotética de Adán en el primer caso es algo que dios mismo le reconoce y que el nomoteta ejerce sin dificultad: sólo lo disturba nombrar-se. Dios entiende que no es bueno que el hombre esté solo –la soledad le impide nombrarse en el mundo– y le otorga compañía bajo la modalidad de algo visible. Se trata de algo visible aunque no sincrónicamente visible: Adán no se ve a sí mismo, y por tanto sólo queda sesgadamente visible.

En el Génesis, inmediatamente después de la creación completada por la mujer, y de las advertencias divinas acerca de lo interdicho, acontece la primera desobediencia de la criatura humana. Dios, que entonces habla desde el plural, delibera y decide la expulsión de la pareja humana del edén. Ya han abusado del árbol del bien y del mal; no vaya a ser que abusen también del árbol de la vida y resulten así como dioses. La expulsión trae consigo la muerte. Y la pena. Nombrarán las cosas sin nombrarlas por ellas mismas; han perdido la capacidad de hacerlo '*nominibus suis*'<sup>4</sup>. Alejados de sus originales edénicos,

<sup>4</sup> La interpretación que U. Eco da a la expresión '*nominibus suis*' es: "*La interpretación de este fragmento (Gen. 2, 19 y ss.) es extraordinariamente delicada. De hecho, aquí se propone el tema, común a otras religiones y mitología, del Nomoteta, es decir, del primer creador del lenguaje, pero no queda claro con qué criterio puso nombre Adán a los animales, ni tampoco la versión de la Vulgata, sobre la que se ha formado la cultura europea, contribuye a resolver la ambigüedad, sino que por el contrario sigue diciendo que Adán llamó a los distintos animales *nominibus suis*, palabras que, traducidas por 'con sus nombres', no resuelven el problema: ¿significa que Adán los llamó con los nombres que ellos esperaban por algún derecho extralingüístico, o con los nombres que ahora nosotros (en virtud de la convención adámica) les atribuimos? ¿El nombre que les dio Adán es el nombre que *debía* tener el animal a causa de su naturaleza, o el que el Nomoteta decidió asignarles arbitrariamente, *ad placitum*, instaurando así una convención? Pasemos ahora a Genesis 2, 23, cuando Adán ve por primera vez a Eva. En este momento Adán dice (y es la primera vez que se citan sus palabras): 'Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada *varona* (la Vulgata traduce *ishshàh*, femenino de *ish*, 'hombre')'. Si consideramos que en Génesis 3,20 Adán llama a su mujer Eva, que significa 'vida', madre de los seres vivos, nos hallamos ante dos denominaciones que no son del todo arbitrarias, sino ante nombres 'precisos'". Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 19-20. Si '*ishshàh*' es el primer nombre no del todo arbitrario, los anteriores son arbitrarios del todo.*

Es obvio que esta no es la interpretación canónica, que ve en la actitud adámica una capacidad no impedida aún por el pecado y la expulsión del Edén. '*Nominibus suis*' es interpretado canónicamente como referido a las cosas mismas: Adán las nombró mediante sus (los de las cosas, en sentido objetivo) nombres. La necesidad de la creación de la mujer refuerza el argumento de la objetividad: solamente por

la pareja humana solo dispone de nombres sesgados, que a partir de ahora vivirán como desprovistos de contenido esencial comenzando a experimentar ese 'echar de menos algo'.

Por ello Ireneo Funes, en su inefable memoria, revela proyectos de cierta grandeza: Ireneo pretende nombrar '*nominibus suis*'. Ape-la al presente incoado de su memoria, pero ignora que esa memoria, en el mundo, requiere tiempo; tanto, al menos, como el tiempo del mundo. Ignora que es mortal, que no habita ya en el edén, que no dispone más que de un cierto tiempo suyo y no del tiempo del mundo, que es el mundo mismo.

Sabe Ireneo que nuestros nombres son pálidos bocetos del mundo; que son generales; que son producto de nuestra avaricia para con el tiempo que nos falta. Que sí, que son los nombres posibles; pero que no consuman nuestra vocación de nomotetas, que no satisfacen nuestro deseo, que saben poco, que son insípidos: Ireneo echa de menos aquel nombre arquetípico que perdieron —cosmogonía mediante— Adán y Eva al ser expulsados del edén.

A Ireneo Funes lo salvó la muerte, deparándole el olvido. Funes fue redimido por la muerte; lo fue de su pretensión mundana, de la memoria minuciosa. Un recuerdo del mundo que torne banal el mundo no puede habitar en él. La versión del mundo poblado de cosas irrepetibles y singulares torna banal la palabra, no el mundo. Banaliza la palabra arquetípica, no la humana. Condena al poeta y a sus descendientes, porque todos ellos pretenden la palabra del universo. Condena al emperador por haber convocado a su poeta sin advertirle del peligro aniquilante de su palabra. Adán supo de la inconveniencia de ese peligro; padeció la imposibilidad de nombrarse así; tuvo la oportunidad de aprender un nombre sesgado. Ciertamente no la aprovechó; prefirió la muerte como precio de la venganza. Quiso aniquilar con la palabra.

##### 5. *¿Qué pensará dios? (o la cordura de la soga)*

Si, como afirma el griego en el *Cratilo*<sup>5</sup>, toda la rosa está en la palabra *rosa*, entonces nuestra única redención está en el olvido.

---

mediación de otro que pueda ser visto —objetivamente otro— es posible que Adán pueda nombrarse a sí mismo. Si fuesen arbitrarios los nombres, ¿por qué no se adjudicó un nombre cualquiera '*ad placitum*'?

<sup>5</sup> Platón, *Cratilo*, 423 e - 424 a.

En *El Golem* desarrolla Borges las consecuencias de pretender una palabra arquetípica<sup>6</sup>. El poema comienza con un 'si...' condicional. El rabino de Praga, aún después de pronunciar el sacro nombre sobre su triste muñeco y conseguir que éste recorra torpemente su encierro emulándolo como su dios, no consigue que hable y sí que barra, bien o mal, la sinagoga.

El rabino le explicaba el universo: "*Esto es mi pie, esto el tuyo; esto la sogá*". Este pie (el del rabino) y este otro pie (el del Golem) no son —ni cada uno, ni ambos juntos— más que el pie que arquetípicamente nombra el nombre que deseo que aprendas; y por otro lado, también le decía: esto es la sogá que los une haciendo de ambos algo semejante a lo que el nombre 'pie' nombra.

¿Algo semejante a lo que nombra? Cierta *quidam* sincrónico como un conjunto, o universal, o sustancia segunda, o especie lógica. Pero es en vano, el Golem, que por perverso invierte todo, es incapaz de alzarse hasta el arquetipo, es incapaz de convertirse para acceder a lo luminoso del nombre y por eso no aprende a hablar. Se limita a barrer<sup>7</sup> la sinagoga, no puede celebrar la palabra porque no hay sendero alguno que conduzca desde las cosas a sus arquetipos. La perversión del muñeco (y la del rabí, que pretende enseñarle a hablar sin poder él mismo hablar) hace imaginar que una mera inversión del itinerario bastaría; que bastaría recorrer en sentido inverso el camino, que resultaría viable recorrerlo desde el mundo hasta el arquetipo.

No es así. No puede accederse a ellos por abstracción, ni por generalización o catarsis de la basura. Tampoco se construyen ciñendo este pie y aquel otro pie con la sogá. Sólo —y desde siempre— en la memoria del dios habitan; no en el mundo absuelto de arquetipos, que es un mundo librado al ocaso.

Mientras el rabí lamenta haber engendrado tan penoso hijo añadiendo a la infinita serie un símbolo más, y haber dado a la vana madeja que se devana en lo eterno otra causa, otro efecto y otra cuita, aparece insondable el sentimiento del dios que mira a su rabino en Praga. ¿Qué pensará al verlo?

La palabra arquetípica no es en el mundo; pretenderlo torna en dislate la cordura de la sogá.

<sup>6</sup> J. L. Borges, "El Golem" (en: *El otro, el mismo*, 1964), OC74, p. 885.

<sup>7</sup> En "Funes el memorioso" (en: *Ficciones*, 1944), el personaje expresa: "Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras". A esta versión minimizada y perversa de la memoria queda reducido el hombre cuando trata de acceder a los arquetipos por la vía abstractiva consistente en la catarsis de lo sensible. Funes se ha convertido en el vaciadero de toda aquella basura. J. L. Borges, OC74, p. 488.

Así como el Golem no aprendía a hablar, tampoco aprendió a hablar el rabino de Praga. Después de pronunciar el sacro nombre y dar vida al torpe muñeco, viendo que éste no aprendía a hablar, pensó que había errado en la grafía o la articulación del nombre. No pensó que la ausencia de palabra es inherente al mundo, que él mismo no habla más que con aquel nombre que se consigue amarrando cada pie al otro con la soga. Ni sospechó que los arquetipos no son del mundo; pensó que él sí había accedido a ellos y que podría enseñarle al muñeco su arte.

Pero así como su muñeco al despertar veía formas y colores, perdidos en rumores, que no entendía, y se veía gradualmente prisionero en la red sonora de la voz, así también el rabí tornó en locura la cordura del dios pretendiendo articular el nombre.

Ignoraba que el mundo es, en sí mismo, un error en la grafía, que es un fallo en la articulación. E imaginó que se trataba de un error suyo de grafía o articulación del nombre. Se empeñó para enmendar su error; pretendió solventar el tiempo con la memoria, este pie y el otro pie con la soga. Al igual que en el caso de Ireneo Funes esto revela cierta balbuciente grandeza; pero afortunadamente de ella nos salva el mundo, deparándonos la muerte y el olvido.

En *Everness* Borges comprende el límite del mundo del ocaso<sup>8</sup>. Sólo más allá es dable ver los arquetipos; solamente en virtud de la profética memoria del dios que salva todo será dable verlos. En el mundo se los busca y en el mundo no se los encuentra. Habremos de esperar el otro lado del ocaso para verlos.

En el mundo del poeta la palabra reclama para sí ultimidad, pero allí su ultimidad es ilusoria. Allí la palabra no puede menos que pretenderse arquetípica: en ella las cosas aparecen y son aquello que

<sup>8</sup> J. L. Borges, "Everness" (en: *El otro, el mismo*, 1964), OC74, p. 927.

*Sólo 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 la memoria, el universo;  
No tienen fin sus arduos corredores  
Y las puertas se cierran a tu paso;  
Sólo del otro lado del ocaso  
Verás los Arquetipos y Esplendores.*

aparece. Tanto de nombre cuanto de cosa; no menos de cosa que de nombre: para tan prodigiosa palabra es preciso el prodigio que del griego en el *Cratilo*<sup>9</sup>.

Es inherente al mundo no poder articular sin error el nombre (el mundo en sí mismo es un error de grafía del arquetipo). No es que aqueje al mundo una imposibilidad simple; es (im)posible de posibilidad pura; se trata de esa suerte de posibilidad que precede toda actualidad.

Es (im)posible articular el nombre como aquello que, estando disponible para el poeta, cifre todas sus posibles elecciones poéticas, contenga la totalidad de sus futuros posibles. Resulta (im)posible si no está él mismo, desde siempre, en esa posibilidad: no cabe nombre sin contar con ella, aunque no quepa decidir sobre ella. No es posible establecerla desde un cierto a priori; se debe decidir cada vez, se debe determinar, i.e. se debe negar.

Esta posibilidad que está desde siempre más allá del poeta, torna (im)posible para éste cualquier intento de posición. Cuanto más se empeña el poeta en decir(la), tanto más se le patentiza su incapacidad para hacerlo. Es una suerte de pasado esencial, un pasado nunca hecho presente que banaliza los intentos arquetípicos de cualquier palabra intramundana. Ya lo dijimos, se trata de la estrategia de la memoria: mostrarse como algo desde siempre ya esencialmente olvidado.

Esta posibilidad desde siempre acontecida es precisamente la que es determinada por la elección poética. El poeta, al determinar su palabra como palabra poética niega la posibilidad de todas las posibilidades como tal, niega ese 'desde dónde' de todas sus determinaciones electivas y es así que su palabra pierde en posibilidad: al determinarla la ha negado. Y al hacerlo efectiviza su palabra en el mundo, conjura el azar y deviene decididamente poeta: hace la única poesía posible.

No le es posible articular el nombre con aquella otra posibilidad respecto de la cual el acto poético resulta cumplimiento. Le es imposible –para utilizar una expresión ya consagrada– articularlo con aquella significación que adquiere el acto pensado como anterior

<sup>9</sup> Platón, *Cratilo*, 423 e - 424 a. En "Funes el memorioso" Borges comienza mencionando el hecho de recordar la historia que va a narrar y que ni siquiera él como narrador tiene derecho a mencionar el sagrado verbo recordar porque sólo un hombre tuvo ese derecho y ese hombre ha muerto. La doble referencia a Ireneo Funes, el protagonista del relato, y a Platón, en clara alusión a la anámnesis, es innegable.

(*próteron*) a la potencia. Para Aristóteles la generación y la corrupción son posibles en el mundo –i.e. el movimiento es posible– sólo porque cada vez ha habido antes otro ser en acto. Respecto de este siempre-haber-ser-en-acto no hay poesía ni poetas; solamente pueden haber una palabra y un acto idénticos, solamente forma y acto idénticos, solamente arquetipos: tanto de nombre cuanto de cosa; no menos de cosa que de nombre<sup>10</sup>.

El rabino de Praga no aprendió a hablar, no ha podido articular el nombre que hubiese hecho hablar al aprendiz de hombre. En su impericia y locura acusa al dios, que a su vez perplejo lo contempla, y que seguramente también medita sobre la locura de haber pronunciado alguna vez el nombre, en el mundo, sobre su rabino de Praga.

Ni el dios, ni su rabino Judá León, pueden hablar arquetípicamente en el mundo. En el mundo no se puede hablar así; en el mundo no hay cosa alguna en el modo de lo ya-sido (y desde siempre, olvidado) sino bajo el modo de la negación determinante de la posibilidad pura, bajo el modo de la finitud.

El poeta no se resigna, como el Golem, a barrer la sinagoga, no se aviene a la abstracción que barre o a la soga que ciñe. Sin resignarse, y revelando cierta grandeza balbuciente, el poeta se empeña otra vez en la palabra. Lo hace una vez más, en la esperanza de poder enmendar lo que cree error de grafía o de articulación, como si una vez enmendado pudiese hablar.

Nuevamente confía el poeta en el arquetipo, atribuyéndose y atribuyendo al dios error de grafía o de articulación del nombre, sin sospechar que el error es el nombre mismo, sin barruntar que lo que cabe es despojarse de él, y no asumir sus consecuencias.

## 6. *La palabra prodigiosa*

En *La rosa de Paracelso*, una vez más los arquetipos –i.e. la Palabra–:

Te digo que la rosa es eterna y que sólo su apariencia puede cambiar. Me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo. (...) Hablo del [instrumento, esto es la Palabra] que usó la divinidad para crear

<sup>10</sup> Véase V. Vitiello, *Secularización y nihilismo* (trad. esp. de G. Losada), Buenos Aires, Jorge Baudino, 1999. Especialmente el capítulo *Heidegger y el nihilismo*, pp. 99-116.



los cielos y la tierra y el invisible Paraíso en el que estamos, y que el pecado original nos oculta<sup>11</sup>.

Se trata de la *enseñanza*, es decir de la finalidad<sup>12</sup> de la palabra, desde la perspectiva de la oposición entre fe y credulidad.

En este relato, que comienza con la invocación al dios mediante la que el alquimista le solicita el envío de un discípulo, acontece que Paracelso cesa de orar, deja de tener los ojos atentos y abiertos y se abandona al sueño.

En el preciso momento en que cesa la invocación llega a su reducto un joven que pretende ser su discípulo. El muchacho trae consigo una bolsa con monedas de oro y en la otra mano una rosa. La rosa es lo que inquieta a Paracelso, no el oro.

El diálogo entre ambos, inicialmente en latín, muda hacia el alemán (¿católicos y reformados?) en el preciso momento en que el muchacho le exige perentoriamente una prueba de su capacidad magistral, le pide una prueba de estar en poder de la palabra y, para ello, que enseñe ese poder: habrá de hacer resurgir la inquietante rosa, que previamente debe ser incinerada, con sólo nombrarla. El muchacho promete que se convertirá en indeclinable discípulo después de esta prueba.

Este es el punto de inflexión entre fe y credulidad. Paracelso argumenta que aunque efectuase el prodigio del resurgimiento de la flor por obra de la Palabra, el muchacho no vería nada más que apariencias móviles de la rosa, las apariencias de la rosa sujeta al antes y al después del prodigio, la rosa en el tiempo. La prueba solicitada no probaría más que la credulidad del muchacho, quien seguiría atado a las apariencias: vería resurgir la rosa, pero no la rosa.

Según Paracelso la rosa que la Palabra nombra es eterna, no está sujeta a los vaivenes del antes y el después. Esta Palabra, para nombrar, exige fe. Únicamente la fe en la Palabra hará del muchacho un verdadero discípulo y del maestro un verdadero maestro. Sólo el arquetipo y su virtud generadora pueden ser enseñados; únicamente ellos sostienen la enseñanza.

Las últimas líneas del relato, que hasta entonces parece orientarse a enmendar aquel error de grafía o de articulación que se vio

<sup>11</sup> J. L. Borges, "La rosa de Paracelso" (en: *La memoria de Shakespeare*, 1983), OC (desde 1975 hasta 1985), Buenos Aires, Emecé, 1989, v. III, pp. 390-391. En adelante, OC89, seguido de indicación de volumen y número de página.

<sup>12</sup> Cfr. *Cratilo*, 428 d-e. *Didaskalías ára héneka ta onómata légetai*. El tópico de la enseñanza es inseparable del tópico de la palabra primigenia. La rectitud del nombrar consiste en indicar qué es la cosa (oíon esti tó prágma). El fin es traerla a colación para enseñar.

en *El Golem*, y que ahora expresamente sugiere que se trata de un defecto de fe y un exceso de credulidad, provocan el vértigo del lector. Después de despedirse, y en la convicción de no volver a encontrarse –“*Ambos sabían que no volverían a verse*”<sup>13</sup>– Paracelso, a espaldas de su pretendido discípulo, ahueca su mano, vuelca las cenizas de la rosa en ella, pronuncia una palabra en voz baja, y la rosa resurge.

El maestro ha enrostrado al muchacho su falta de fe y le ha negado el prodigio, pero en la soledad de su retiro aunque en presencia del lector –precisamente esto engendra su vértigo– opera el resurgimiento de la rosa. Opera la prueba del defecto de su propia fe, evidencia el defecto de fe del discípulo que ha solicitado el prodigio, y constata el defecto de fe del lector, que respira satisfecho delante del resurgimiento de la rosa por obra y gracia de la Palabra.

Opera el prodigio de la credulidad, que es prodigiosa porque es desmesurada, ante lo que no son más que apariencias: ni él, ni el lector, merecen la palabra que puede ser enseñada; ni el pretendido maestro ni el pretendido discípulo lo merecen, porque no creen en la Palabra y merecen las apariencias (la muerte y el olvido).

Han hablado en latín y en alemán, resurgió la rosa, pero está ausente la fe que los convertiría en maestro y discípulo, que los convertiría en lectores, la fe que haría de la palabra algo enseñable. No pueden acceder a la enseñanza, no pueden dejarse conducir por la Palabra, no podrán educarse.

¿Otro error? Si la respuesta es afirmativa, ¿de qué clase?

## 7. La palabra sigilosa

Atendiendo al hecho ya mencionado: que Paracelso pronunció la palabra en voz baja y la rosa resurgió, puede conjeturarse que en esta oportunidad el nombre fue rectamente articulado. ¿Radicará el error en la grafía? ¿Se tratará de conseguir una comunicación no gráfica, silenciosa y directa de experiencias que omite, además de la imagen, también el sonido y cultive el sigilo?

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográ-

<sup>13</sup> OC89, III, p. 392.

fica –directa comunicación de experiencias, no de sonidos– hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir<sup>14</sup>.

¿Continúa vigente este texto de 1930? ¿Cuál es la condición que posibilita una comunicación silenciosa y directa de experiencias?

*Ya hay lector callado de versos.* Lectura sin sonido, sin *phonè*. ¿Qué queda? El gesto, el engrama, la letra<sup>15</sup>. El sigilo como capacidad del lector que sella la voz (*phoné*) y franquea el acceso al engrama (*schéma*). Sigilo (*sigillum*) es, literalmente, sello; también es secreto, silencio. El silencio del poeta que escribe, el silencio del lector que lee, y el sigilo que custodia la palabra silenciando la voz.

Un rabí en Praga y un emperador exigieron palabras arquetípicas; también hubo un discípulo que las pretendía. ¿Será preciso entender en cada poeta, emperador o discípulo –ahora ya son indiscernibles– un ambicioso aspirante a enseñar, a la vista del cual resplandece lo que siente el dios que perplejo lo mira: ternura y a la vez horror? Ternura por la balbuciente grandeza; horror por la frustración arquetípica.

¿Será necesario quizá entender en todo poeta –emperador o discípulo– un condenado a la mirada perpleja del dios que se limita a mirarlo y lamenta, mientras tanto, la inacción de la cordura?

¿No será (puede conjeturarse) que la palabra arquetípica, aquella que como *énérgieia* precede a la *dýnamis* y condena tanto al dios cuanto a su rabino, debe ser expulsada al destierro –fuera del mundo– para que en el mundo puedan crecer cosas y palabras, para que no se aniquile el castillo ni el emperador condene a muerte, y donde el discípulo no reclame pruebas ni el maestro discípulos, y los poetas no pierdan la vida?

Quien quiera conservar la vida no debe anonadar castillos ni postular con su existencia la perplejidad del dios; quien no desee condenar debe comprender que resulta inconveniente reclamar palabras arquetípicas en el mundo. Y que no cabe frente a ellas perplejidad: lo que se impone es expulsar al destierro los arquetipos, i.e. descreer de la sentencia aristotélica que privilegia el acto a la potencia.

¿Caben otras posibilidades en la fábula? Imaginar que es posible anonadar castillos a espaldas del emperador; hacer de cuenta que no existe.

<sup>14</sup> J. L. Borges, "La supersticiosa ética del lector" (en: *Discusión*, 1932), OC74, pp. 204.

<sup>15</sup> Platón, *Cratilo*, 423 d: *schéma*.

Borges nunca se esmeró obstinadamente en conservar su vida, ni parece haberse dedicado a la tarea de anonadar castillos a espaldas del emperador. Tal vez prefirió hacer de cuenta que no existía; admitió que el mundo se empeñaba en demostrar que ese dios no difería del emperador, que ambos por igual exigen palabras arquetípicas a los poetas, pero los condenan cuando con sus palabras ponen en entredicho su palacio. Constató que las palabras dicen y no dicen; atestiguó con su obra que todo decir acontece a la vez como silencio. Y finalmente empeñó su vida, porque una vez que hubo pronunciado la última sílaba de su nombre, se anonadó, esto es, aconteció como silencio.

Nos viene a la memoria el recuerdo del grito desgarrado en la hora nona, en aquella hora de angustia y luz vaga: Padre mío ¿por qué me has abandonado? Nada respondió el padre del rabí aquel. Su silencio era el silencio del hijo: el rabí era, y es, la palabra del padre en el mundo.

Cuando la palabra ya se ha consumado, ni el hijo ni el padre hablan con palabras porque es el silencio lo que habla. En el mundo, que es error de grafía del arquetipo, el arquetipo anonada. La palabra no pretenderá, en el mundo, más que aludir la cosa. En ese mundo, allí donde nada es tanto de cosa cuanto de palabra, donde tampoco hay palabra que sea tanto cuanto cosa, allí cabrán poetas.

Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías divinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —*único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado*— son del comercio habitual de todo escritor. No piensan que decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decir la del todo, y que la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y que así la siente el lector.

[...]

Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de su propia disolución y cortejar su fin<sup>16</sup>.

Las negaciones dan que pensar: el sigilo custodia el silencio de la voz y la elocuencia de la letra; mientras, se descentran la cosa y la palabra.

A Borges no se le negaba ya entonces (1930) que descreer de las posibilidades del lenguaje es una manera de introducir la disolución

<sup>16</sup> J. L. Borges, "La supersticiosa ética del lector" (en: *Discusión*, 1932), OC74, pp. 204-205.

en la literatura. No oculta, a pesar de ello, una convicción según la cual uno de los mayores defectos del lenguaje es para él la imposibilidad de decir el descentramiento de cosa y palabra, la imposibilidad de la palabra arquetípica en el mundo. Ignoraba, tal vez, que el mayor defecto del lenguaje podía ser a la vez su virtud salvífica.

El mundo le ofreció muerte y olvido. El silencio que se impuso pareció poder liberarlo de aquellas palabras definitivas que postulan sabidurías divinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza. Aún así escribió: insistió en la palabra; y si bien no renegó de su muerte, tal vez no pudo aprovechar el olvido.

## II SILENCIO

La memoria como metáfora, o 'humano, demasiado humano'

### 1. *El hastío de la escritura*

Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo<sup>17</sup>.

A pesar de que Giambattista Marino no murió aquella tarde ni la otra tarde, el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida: una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo ya lo hastían: "Púrpura del jardín, pompa del prado, // gema de primavera, ojo de abril (...)". Inevitable, como los mismos versos, acontece la revelación: vio y sintió; nada más. Nada dijo; sigiloso, guardó silencio.

Vio la rosa así como la habrá visto Adán mientras aún gozaba del Paraíso; sintió, como cualquiera que haya visto de semejante modo, que la rosa estaba en su eternidad (*stat rosa pristina nomine*) y no estaba en sus palabras (*nomina nuda tenemus*).

Sintió que la palabra humana es mención o alusión, pero no expresión. También sintió, *in extremis* puede conjeturarse, porque

<sup>17</sup> J. L. Borges, "Una rosa amarilla" (en: *El Hacedor*, 1960), OC74, p. 795.

aquel hecho fue el último de su vida, que los volúmenes que formaban una penumbra de oro en un ángulo de la sala no eran —como vanamente soñó— un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo. Se le reveló, la inevitable iluminación lo alcanzó.

Murmurar las palabras no fulminó la rosa. Los versos no la abrieron. Amarilla como el emperador de la fábula, la rosa no sentenció la muerte del poeta, que no murió ni aquella ni la otra tarde. Una mujer puso a su alcance aquella flor, y el poeta la alcanzó, la vio. Como el Adán inocente —el del capítulo 2 del Génesis— vio en una mujer su propio nombre, así el poeta. Supo quién es, precisamente *la víspera de su muerte*<sup>18</sup>, la víspera de su expulsión del Edén de la escritura.

La demanda de Baudrillard<sup>19</sup>, ¿Y por qué tenemos que descifrar el mundo en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor? se responde con aquellos versos que Giambattista Marino murmuraba con hastío la víspera de su muerte: “Púrpura del jardín, pompa del prado, // gema de primavera, ojo de abril...”. Tenemos que intentar descifrarlo porque la muerte inevitable podría no concedernos una ocasional mujer y una rosa amarilla. Descifrarlo es para nosotros cifrarlo en el lenguaje. Sin embargo, sobre el lenguaje,

Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el diablo —esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carozo de azar, ese eclipse de ángel— fue el que bautizó las cosas de este mundo. Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra<sup>20</sup>.

Y sabemos que, amarillo como la rosa, el lenguaje también tiene un hemisferio de luz, y sabemos que aún exhibiendo fases más o menos luminosas y hasta una plenamente sombría, estará allí, como la mujer ocasional, esperando la víspera en que el poeta sabrá para siempre quién es.

<sup>18</sup> J. L. Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (en: *El Aleph*, 1949), OC74, p. 562. Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento; el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *El crimen perfecto* (trad. esp. J. Jordá), Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 12-13. La ausencia de las cosas por sí mismas, el hecho de que no se produzcan a pesar de lo que parezca, el hecho de que todo se esconda detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico a sí mismo, es la ilusión material del mundo. Y ésta sigue siendo, en el fondo, el gran enigma, el que nos sume en el terror y del que nos protegemos con la ilusión formal de la verdad. (...) ¿Y por qué tenemos que descifrarlo, en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor?

<sup>20</sup> J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928, p. 31.

La letra, la grafía, la palabra cuya revelación hace que la vida del poeta sea toda ella una víspera de su muerte: "Quien es poeta lo es siempre, y se ve asaltado por la poesía continuamente"<sup>21</sup>. Asaltado por la poesía, que es como decir asaltado por rosas amarillas que solícitas y ocasionales mujeres acercan. Siempre.

## 2. *El hilo de Ariadna y la soga del rabí de Praga*

El eco que nos devuelve la voz de Borges suena como el que nos devolvió la rosa y su nombre. Pero mientras el bibliotecario ciego de la abadía sin nombre, anclado en el pasado, atesoraba folios inmemoriales que no habrían de ser leídos en modo alguno sino custodiados en lo inaccesible de su luz (ni phonè, ni schéma), el bibliotecario de Babel, acordándose del porvenir, es el custodio sigiloso de una letra que se escribe y se lee en silencio.

El lenguaje aprisiona al escritor, porque si bien en un sentido el poeta es libre para invocar innumerables mundos posibles, en otro sentido tiene la certeza –como Giambattista Marino la víspera de su muerte– de que cada mundo creado por él *no es un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo*. Es más, sabe que lo único que le cabe es agregar cosas al mundo. Como el rabino de Praga, siente que *ha agregado un símbolo más a la infinita serie*, siente que *ha dado otra causa, otro efecto y otra cuita a la vana madeja que en lo eterno se devana*.

En el marco de un agotamiento de las posibilidades redentoras de la poesía (como urdida por voz y figura), el poeta se debate en su laberinto, se debate en el mundo<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> J. L. Borges, "La ceguera" (en: *Siete noches*, 1980), OC89, p. 285.

<sup>22</sup> U. Eco, Apostillas a *El nombre de la rosa* (trad esp. Ricardo Pochtar), Buenos Aires, De la Flor, pp. 59-60.

"Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. (...) El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.

Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de *trial-and-error-process*.

Por último, está la red, o sea lo que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático".

En *El hilo de la fábula*, Teseo, portador del hilo que Ariadna le había dejado en una mano, y empuñando en la otra la espada, se ahonda en el laberinto para descubrir el centro, es decir el minotauro, darle muerte, destejer las redes de piedra y volver a su amor.

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad<sup>23</sup>.

Primero el laberinto clásico, en el que sólo cabe entrar andando el camino, y salir desandándolo, aunque sin menospreciar la ayuda de la buena y paciente Ariadna. Ella, mujer circunstancial como la del poeta, aguarda en el otro extremo del hilo que su amado dé muerte al toro, sepa para siempre quién es, y vuelva a ella, su amor.

El primer párrafo del texto borgesiano no constituye más que un sujeto gramatical: el hilo. Solamente hay allí el hilo que garantiza, como en cada laberinto clásico, que el laberinto sea el hilo de Ariadna de sí mismo y que, por tanto, nadie se pierda ni extravíe el camino. Puede ser que muera en el intento de matar al toro, pero es imposible que pierda algo más que su vida: nunca perderá el camino.

El poeta del emperador perdió su vida, pero ciertamente antes de ello abolió el palacio con su nombre. Fue muerto para que no pudiera legar el nombre anonadante a sus descendientes, para que no pudiera enseñárselos. Como estaba en posesión de tan prodigiosa palabra arquetípica, fue desposeído de ella al precio de su vida, y sus descendientes buscan aún tal prodigio perdido y no lo encontrarán.

Las cosas, cuándo no, ocurrieron de otro modo: Teseo inevitablemente ignoraba que del otro lado estaba el otro laberinto, el del tiempo; inevitablemente ignoraba que del otro lado estaba Medea —el padre de Medea es Aetes (aetas, tempus)—. Teseo, igual que los des-

<sup>23</sup> J. L. Borges, "El hilo de la fábula" (en: *Los conjurados*, 1985), OC89, p. 481.



cientientes del emperador, buscaba la palabra capaz de abolir el toro, quería liberar a su pueblo de semejante laberinto y buscaba la palabra con su espada. Ignoraba que no regresaría y quería asegurar su retorno aferrando el hilo con su mano. Pero más allá estaba Medea, y se enamoró de ella.

Entre la buena y paciente Ariadna que nos facilita el camino asegurando el retorno y Medea, la hechicera, no hay elección posible. Ocurre, sin embargo, que Medea es extremadamente celosa (algún defecto debe tener): venga con la muerte de sus propios hijos a quien la engaña: los descendientes buscarán, sin encontrar, la palabra del universo. Morirán buscándola.

Una vez transpuesta la linde del laberinto clásico y suelto el hilo que nos aferra a los arquetipos, resta el mundo. El hilo se ha perdido, Teseo lo abandonó para irse con Medea. El laberinto se ha perdido (se presume que a causa de *ser el hilo de Ariadna de sí mismo*). Teseo no sabe ahora si está rodeado por un laberinto, un secreto cosmos, o un azaroso y explícito caos. En todo caso, le cabe imaginar que hay un laberinto y un hilo. Le cabe como un *hermoso deber* imaginarlo. Nunca, empero, dará con el hilo. Acaso lo encuentra, para inmediatamente perderlo en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en la filosofía, en la mera y sencilla felicidad.

Un acto de fe es impensable sin abandonar el hilo de Ariadna que nos aseguraría el regreso (*Temor y temblor* de Kierkegaard). Ciertas cadencias nos abren la mano y lo perdemos. En los sueños se pierde cada noche la hebra de Ariadna. La filosofía es un esencial abandono de orillas y playas conocidas donde nada puede el método, donde valen poco el ensayo y error del laberinto moderno. La mera felicidad, la sencilla e inmediata, exige arrojar la hebra de Ariadna.

Afortunadamente la otra mano empuña la espada, porque se ha perdido el laberinto y el centro y ahora Medea aparece por doquier: quizá la espada pueda cortar ese hilo si la mano insiste en sostenerlo cuando nos encontramos con ella. Esto es lo heroico de la poesía; esto es lo épico de la búsqueda del nombre: vislumbrar la ilusión del mundo, la fatuidad de sus fuegos, y celebrarla.

En *El hilo de la fábula* Borges había descubierto y abandonado el hilo del laberinto clásico: sabía que el verdadero laberinto, aquél del que no se puede salir, es el mundo del ocaso: no es laberinto, es el errar mismo de la grafía y la articulación del nombre.

El *hermoso deber* de imaginar que hay un laberinto y un hilo condice con tal convicción. Aunque sólo cabe *imaginar* que hay uno, porque siendo un laberinto temporal no tiene salida, ni centro. Que

[imaginariamente] haya un laberinto y un hilo no requiere prueba; que los descendientes sigan buscando el nombre, tampoco.

### 3. La búsqueda de los descendientes: entre tautología y metáfora

Queda el hermoso deber de imaginar que hay un laberinto y un hilo. Queda la letra. Quedan la alusión y la mención. Queda la metáfora. Escribir (y leer), esto es, aludir y mencionar, urden el laberinto imaginario. Para transitarlo es preciso aferrar la mano de la metáfora, la verdadera Ariadna. En un extremo el escritor, en el otro el lector, y entre ambos el hilo de la letra, la alusión y la mención, la metáfora.

“Hablar es incurrir en tautologías. (...) Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?”<sup>24</sup>. Ya dijimos que el laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo; el borgesiano es una metáfora de sí mismo porque es imaginario, como imaginaria es la Ariadna que conecta el imaginado centro con su periferia. El laberinto es el texto.

Hablar es incurrir en tautologías. Es relativamente sencillo entender tautologías. Pero leer (y escribir) es arduo porque la letra no expone tautologías: la intención significativa se lo impide. La letra es donde acontece el laberinto imaginado: tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?

En 1936 Borges alude a las *Kenningar*<sup>25</sup>: los *thulir* fueron desposeídos por los *escaldos*. La rapsodia anónima fue desposeída por una poesía de intención personal. Basta, por ahora, el reconocimiento de que fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva.

En 1975, en *Undr*<sup>26</sup>, reaparecen los *escaldos* mencionados entonces como *skalds*. En el epílogo a *El libro de arena* Borges, rehusan-

<sup>24</sup> J. L. Borges, “La biblioteca de Babel” (en: *Ficciones*, 1944), OC74, p. 470.

<sup>25</sup> J. L. Borges, “Las Kenningar” (en: *Historia de la Eternidad*, 1936), OC74, p. 368. “Una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran, son las menciones enigmáticas o *kenningar* de la poesía de Islandia. Cundieron hacia el año 100: tiempo en que los *thulir* o rapsodas repetidores anónimos fueron desposeídos por los *escaldos*, poetas de intención personal. Es común atribuirles a decadencia; pero ese depresivo dictamen, válido o no, corresponde a la solución del problema, no a su planteo. Bástenos reconocer por ahora que fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva”. En el prólogo, Borges remite –al ocasional lector de “Las Kenningar”– al manual *Literaturas germánicas medievales*, de su autoría junto con María Esther Vázquez (1966).

<sup>26</sup> J. L. Borges, “Undr” (en: *El libro de arena*, 1975), OC89, p. 48.

do prologar cuentos aún no leídos por la exigencia que esto entraña –la de analizar tramas que no es conveniente anticipar–, alude a *Undr* como [imaginando] “literaturas seculares que constan de una sola palabra”<sup>27</sup>. Mención, alusión, laberinto imaginado, y una trama sin analizar.

El narrador previene al lector que las páginas que componen *Undr* han sido escritas por Adán de Bremen (aunque inútil será buscarlas en su *Libellus de 1615*); que Lappenberg las publicó en sus *Analecta Germanica (Leipzig, 1894)*. Previene también al lector que la versión española de aquellas páginas *no es literal, pero es digna de fe*.

Los urnos profesan la fe de Jesús, desconocen el uso de la pluma, del cuerno de tinta y del pergamino. Hasta aquí las noticias generales. A continuación, la historia de un diálogo que comenzó en latín (*usual entre clérigos*) y siguió en *la lengua del norte* (que se dilata desde la Última Thule hasta los mercados del Asia).

La historia del diálogo con Ulf Sigurdarson identifica a éste como de la estirpe de los *skalds*, es decir de esos poetas de intención personal afectos a las *kennningar*, i.e. el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva. Esto, más el hecho de que la poesía urniana conste de una sola palabra, bastó para determinar que Ulf emprendiera su búsqueda. Después de algunas peripecias es conducido a través de dos plazas en las que puede divisar postes con diversas figuras, cada una de las cuales *era la Palabra*.

Interrogando a quien lo conducía acerca de la identidad de la Palabra figurada en los postes recibió por respuesta que la ignoraba. Llegan a una tercera plaza en cuyo fondo se percibe una larga pared derecha sin que puedan divisarse sus extremos. Posteriormente comprueba que la pared, de construcción circular y sin puertas interiores, envolvía toda la ciudad. Ingresó y en presencia un rey moribundo empuña un arpa y ofrece al rey su poema laudatorio (*drápa*). El poema –al igual que aquél de Giambattista Marino– contenía las figuras retóricas, las aliteraciones y los acentos que el género requiere (es decir las *kennningar* propias de la literatura *skald*).

El rey –no se sabe a ciencia cierta si habiendo entendido, o no, las palabras del *skald*–, a cambio, le dio un anillo de plata que, cual salvoconducto, le salva la vida (que tanto peligraba en su reino, especialmente tratándose de un extranjero).

Oye después de su turno a un poeta urno que, de pie (Ulf lo había hecho de rodillas) y pulsando el arpa, repite en voz baja una pa-

<sup>27</sup> J. L. Borges, *El libro de arena*, epílogo, p. 72.

labra (con minúscula) que Ulf *hubiera querido penetrar y no penetró*, después de lo cual alguien reverentemente dijo ‘*Ahora no quiere decir nada*’.

Este último poeta urniano detiene a Ulf a la salida del recinto y le advierte que la sortija de plata ofrecida por el rey le ha servido de talismán pero que de todos modos no tardará en morir porque ha oído la Palabra (con mayúscula). Le promete salvación. Él mismo, Bjarni Thorkelsson, es de estirpe de *skalds*. Sabe de las *kenningar*; recuerda al padre de su padre haber usado esas mismas metáforas: ‘agua de espada’ por ‘sangre’; ‘encuentro de hombres’ por ‘batalla’. “Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra” (...) Interrogado por Ulf acerca de la palabra (aquella que Ulf quiso penetrar y no penetró), únicamente respondió que había jurado no revelarla; y que, (...) “Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo”<sup>28</sup>. Lo esconde esa noche en su casa, y ordena a Ulf que a la mañana siguiente inicie un viaje hacia el sur.

A continuación, el texto narra un largo periplo cuyo párrafo es de una esencial inesencialidad<sup>29</sup>. De regreso en la tierra de los urnos y después de haber narrado al cantor sus peripecias, se hizo un largo silencio. El diálogo termina así:

—¿Qué te dio la primera mujer que tuviste? —me preguntó.

—Todo —le contesté.

—A mí también la vida me dio todo. A todos la vida les da todo pero los más lo ignoran. Mi voz está cansada y mis dedos débiles, pero escúchame.

<sup>28</sup> J. L. Borges, “Undr” (en: *El libro de arena*, 1975), OC89, p. 50.

<sup>29</sup> Fui remero, mercader de esclavos, esclavo, leñador, salteador de caravanas, cantor, catador de aguas hondas y de metales. Padecí cautiverio durante un año en las minas de azogue, que aflojan los dientes. Milité con hombres de Suecia en la guardia de Mikligarthr (Constantinopla). A orillas del Azov me quiso una mujer que no olvidaré; la dejé o me dejó, lo cual es lo mismo. Fui traicionado y traicioné. Más de una vez el destino me quiso matar. Un soldado griego me desafió y me dio la elección de dos espadas. Una le llevaba un palmo a la otra. Comprendí que trataba de intimidarme y elegí la más corta. Me preguntó por qué. Le respondí que de mi puño a su corazón la distancia era igual. En una margen del Mar Negro está el epitafio rúnico que grabé para mi compañero Leif Arnarson. He combatido con los Hombres Azules de Serkland, los sarracenos. En el curso del tiempo he sido muchos, pero ese torbellino fue un largo sueño. Lo esencial era la Palabra. Alguna vez descreí de ella. Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria. Ese razonamiento fue vano. Un misionero me propuso la palabra Dios, que rechacé. Cierta aurora a orillas de un río que se dilataba en el mar creí haber dado con la revelación. *Ibidem*, p. 50.

Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla.

[...]

Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.

—Está bien —dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo—. Me has entendido.

Que se pueda atribuir (o no) las *Kenningar* a decadencia de la literatura, en todo caso corresponde a la solución del problema. Plantear el problema es lo que ocupa a Borges. Y para plantearlo, basta reconocer por ahora que fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva.

Fue deliberado, por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías<sup>30</sup>. Sin embargo, en la tarea de correlacionar lejanías la obra borgesiana va distanciándose progresivamente de esta primera formulación para darle otro valor. Esto es lo que ocurre en *Las Kenningar*. Allí reivindica el placer del asombro, ese goce verbal propio de una literatura instintiva: ... *deparan una satisfacción casi orgánica. Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo*<sup>31</sup>. Son expresiones que recurren a destiempo, que azoran, y este azoramiento no cederá nunca a la domesticación, a la enseñanza. Esta es la función de la metáfora borgesiana, no ceder a la enseñanza, no prestarse a ella.

La trama de *Undr* desgrana una búsqueda que es exitosa para el protagonista. Finalmente el protagonista consigue la Palabra. Parece que también el lector lo hace. Sin embargo —*dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo*— ¿cuán cerca está el lector de un texto para poder oírlo? ¿Qué significa aquí estar cerca —lo suficientemente cerca como para oírlo— de un texto?

Si uno se acerca lo suficiente al texto de *Undr*, cada vez que acontece la Palabra oye que: *Ahora ya no quiere decir nada*. Y cada vez, quien ejecuta el acontecimiento de la Palabra, lo ejecuta con minúscula, tan minúscula como minúsculo es el artículo que siempre acompaña la palabra *Palabra*: 'la palabra que yo hubiera querido penetrar y no penetré'; 'lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra'; 'lo esencial era la Palabra'; 'un misionero me propuso la palabra Dios'; 'dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla'.

La palabra *Undr* cataliza la vida, esa que da todo a todos (aunque los más lo ignoran). Obviamente la palabra *Undr* no es la palabra Palabra ni es la palabra vida, porque es la palabra *Undr* (hablar

<sup>30</sup> J. L. Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 97.

<sup>31</sup> J. L. Borges, "Las Kenningar" (en: *Historia de la eternidad*), OC74, p. 369.

es incurrir en tautologías); pero 'quiere decir' maravilla, y por eso hace *ver* al protagonista:

(...) vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos.

Si bien se relee, cada cláusula del párrafo anterior presidida por "*vi*", constituye lo único que puede ser visto del conjunto de aventuras del protagonista, que se enumera en el párrafo esencialmente inesencial que transcribimos. Entre otras correspondencias, [*vi*] *la aurora sobre el agua* corresponde a *cierta aurora a orillas de un río que se dilataba en un mar creí haber dado con la revelación*, y [*vi*] *los remos* corresponde a *volví a tierra de los urnos* (de la que inicialmente se había retirado navegando hacia el sur). Nótese, además, que la visión sin adjetivos tuvo y tiene que ser personal e intransferible: *Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo.*

Al poeta de *Una rosa amarilla* la circunstancial mujer le acercó la rosa inevitable; entonces él vio la esencial inesencialidad de sus versos. En *Undr*, al poeta que busca la Palabra, la primera (y por lo tanto circunstancial) mujer que tuvo le dio todo<sup>32</sup>.

Maravillarse (*¿asombro?*, *thaumázein*) de la vida, de la de cada uno, y no vivir preñando la vida de adjetivos, es lo que habilita para una palabra (con minúscula) distinta, esencialmente distinta, que no requiere ya adjetivos para ser distinta. Habilita para oír la palabra *Undr*, que en cuanto ha sido dicha ya no quiere decir nada. Pero hace ver. Una vez pronunciada, una vez dicha, la palabra ha hecho la *kenosis* de sí misma vaciándose. Una vez dicha, la palabra que cada uno dice lo ha dicho todo, y entonces no quiere decir nada. Quiere decir nada. Dice nada (y provoca llanto en quien la ha dicho: *vi alguna lágrima*). *Lo que procuran transmitir* (*¿mención?*) *es indiferente, lo que sugieren* (*¿alusión?*) *nulo.*

Para que vuelva a decir, es inevitable asir fuertemente la vida, porque sólo así se hace palabra, porque sólo así habla la palabra. Pero una vez dicha, no hay más que decir, está todo dicho. Es poesía; ha

<sup>32</sup> Cfr. J. L. Borges, "La noche de los dones" (en: *El libro de arena*, 1975), OC89 p. 41. Allí, la 'Cautiva' (*¿esclava?*) inicia en el amor lúdico a un muchacho de trece años. El protagonista dice: "No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida. Yo les podría contar lo que me sucedió cierta noche que suelo traer a la memoria, la del treinta de abril del 74". El relato es la narración de ese recuerdo.

acontecido. ¿Cuál es la culpa? La de hacer ver la esencial inesencialidad de los adjetivos.

Pero una vez que acontece –y acontece solamente una vez– se entiende, como el protagonista:

Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria. Ese razonamiento fue en vano.

Y otra vez viene a la memoria el recuerdo de aquel grito en la hora nona, en la hora de angustia y de luz vaga: ¿padre mío, por qué me has abandonado? El silencio del padre es el silencio del hijo, que es la palabra en el mundo. Ni hijo ni padre tienen la palabra porque el silencio es lo que habla. Una vez que acontece –y acontece sólo una vez– ya nada significa, pero nos hace ver.

Una vez pronunciada, una vez dicha, la palabra ha hecho la *kenosis* de sí misma vaciándose. Una vez dicha, la palabra que cada uno dice lo ha dicho todo, y entonces no quiere decir nada. Quiere decir nada. Dice nada (y provoca llanto en quien la ha dicho: *vi alguna lágrima*). *Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo.*

#### *Notas bibliográficas*

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968.
- Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1986.
- Alazraki, Jaime, *Borges and the Kabbalah (and other essays on his fiction and poetry)*, Cambridge University Press, New York, 1998.
- Bravo, Pilar - Paoletti, Mario, *Borges verbal*, Barcelona, Emecé Editores, 1999.
- Corti, Enrique Camilo, *La palabra como schéma, Variaciones Borges*, 14, Denmark, 2002.
- Dapía, Silvia, "De la filosofía a la crítica del lenguaje: Fritz Mauthner y Jorge Luis Borges", in *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, De Toro, Alfonso, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- De Toro, Alfonso - Regazzoni, Susana, *El siglo de Borges*, vols. I y II, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- Eco, Humberto, *Sugli specchi (e altri saggi)*, Milano, Bompiani, 1998.
- Kaminsky, Gregorio, *Borges y la filosofía*, Buenos Aires, Instituto de Filosofía, Universidad de Buenos Aires, 1994.
- Massuh, Gabriela, *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano, 1980.

- Mateos, Zulma, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, FCE, 1993.
- Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Pol, Osvaldo, *El tema de dios en la poesía de Borges*, Córdoba, Instituto Cultural Argentino Israelí (ICAI), Córdoba, 1993.
- Silvestre, Laura, *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, Roma, Bulzoni, 2000.



#### 4. APOLOGÍA DE LA CAVERNA

(El clamor de 'Moisés')

A propósito de *Dogville* (Lars von Trier, 2003)

Quienes dedican algunos de sus afanes a la Filosofía, casi sin excepciones suponen que una caverna no es lugar apropiado para vérselas cara a cara con la verdad. En efecto, suelen ser bastante oscuras. Y si de la caverna de la alegoría platónica se trata, aquel supuesto adquiere dimensión de axioma.

Como no ha menester justificar, una sala de proyección cinematográfica es asimilable casi punto por punto a una caverna. Está oscura, la luz proviene desde una fuente situada a espaldas de los espectadores, la proyección de los fotogramas acontece sobre una pantalla que es lo único que puede apreciarse desde las butacas, la mirada fija de los sedentes queda cautivada por lo que se proyecta sobre esa pantalla y, lo que es tal vez más importante, ha quedado suspendida la in-creencia. Un detalle no menor establece una diferencia: el sonido que acompasa las imágenes reclama la escucha de los espectadores y se acrecienta un nuevo sentido del cuerpo, el del oído.

La caverna, paraíso si los hubo del sentido de la vista y dedicado a las imágenes en movimiento, se enfrenta ahora a un nuevo desafío. Idea, vocablo en griego derivado como aoristo segundo del verbo 'horáo', significa 'lo visto'. La caverna ha sido y es el paraíso dedicado a lo visto, quieto o en movimiento, pero siempre acotado en perspectiva por ese sentido del que Aristóteles se servía como prueba argumental de que el hombre desea por naturaleza saber. La vista proporciona al vidente la mayor y más rica variedad de diferencias entre las cosas y por ello es el sentido privilegiado que se asoció al saber filosófico.

El oído, en cambio, en otra tradición distinta a la de Aristóteles, quedó asociado teúrgicamente. El dios judeocristiano habla, llama,

convoca; el fiel oye y obedece: *obaudire* significa literalmente oír a quien está delante de quien oye.

Esta otra tradición está operante junto con la anterior en nosotros. Somos una conjunción de tradiciones, la que privilegia la visión y la que construye a partir de la audición. Este hecho involucra asimismo espacio y tiempo. La vista está asociada a lo espacial mientras que el oído lo está a la historia. Se ve un escenario y simultáneamente todo lo que sobre él está porque el espacio lo hace posible: en esto precisamente consiste como condición; pero no se oye más que sosteniendo la escucha durante el tiempo que el hablante expresa sus palabras porque el tiempo es condición de lo sucesivo.

Vista, oído, espacio, tiempo. *Dogville*, de Lars von Trier (2003), conjuga estos elementos con la maestría a que nos tiene acostumbrados el director danés. Un pueblito —el del perro Moisés, que presta su nombre genérico al pueblo— situado en el espacio de las montañas Rocallosas de los Estados Unidos de América en momentos de la gran depresión económica de los '30. Un pueblo que existe como un mapa idéntico al territorio, reforzando la literalidad que obliga a la vista a identificarse con el espacio que ocupa. Nada de muros ni opacidades, está todo a la vista. Nada sucede allí, nadie convoca. Una voz en *off* constituye la única pista para el oído del espectador en la caverna. Ya están los dos elementos: voz e imagen; tiempo y espacio.

De pronto irrumpe 'Grace' (Nicole Kidman) y comienza el acontecer: 'gracia', es decir la irrupción de la libertad que inaugura la historia. Grace es el llamado, es la voz que solicita al oído. Tom (Paul Bettany) es, en cambio, como el Apóstol del cenáculo, quien no cree si no tiene a la vista. Sin embargo, acoge a Grace e intercede por ella delante la comunidad que accede a recibirla y darle refugio. Tom ha interpretado con pericia los síntomas que aquejan al pueblo y diagnostica su dolencia: Dogville no sabe recibir. De hecho, habiendo vivido antes de ese momento como un pueblito minero, yace ahora a la vera de una mina abandonada de la que no extrae más aquello que antes le daba de vivir. Antes recibía su sustento desde las entrañas de la tierra; ya no. Grace, por tanto, constituye un nuevo ofrecimiento que desafía a Dogville precisamente por eso, porque es nuevo. No saben de qué se trata, pero la reciben a cambio de que colabore con el trabajo cotidiano de la comunidad; paradójicamente, deciden recibir 'gracia'.

Grace ha venido al pueblo huyendo de una mafia que la persigue. El pueblo la recibe y Grace colabora con él. En cierto momento se acrecienta el riesgo que representa haber recibido a Grace, comien-

zan a ser insoslayables las responsabilidades. Recibir, como contrapartida de puro dar, no es recibir, y darle refugio comienza a constituir un peligro que la comunidad acepta, aunque solamente a cambio de un acrecentamiento de la gracia misma: la condición es que entregue más de sí misma. Es decir, incrementa el puro recibir como contraparte de un puro dar, y queda desvirtuada nuevamente la gracia. Ya no basta lo recibido; es menester más, se trata esta vez de un rescate, de una caución.

Grace comienza a ser víctima del abuso de quienes han pervertido su índole convirtiéndola en un rescate. Intenta distanciarse del pueblo pero es engañada en su inocencia. Finalmente le gana la resignación y queda sometida al vejamen.

El final del film es memorable. Llega la *mafia* al pueblo en su búsqueda; la encuentra, y padre *capomafia* e hija mantienen dentro de una *limousine* un diálogo sin desperdicios. La hija acusa al padre de soberbia por no querer que ella condesienda al pueblo: argumenta en favor de éste apelando a sus múltiples miserias, a su ignominia, su invalidez y su fragilidad.

A su vez, también el padre acusa a su hija de soberbia argumentando que ella se cree superior por pensarse capaz de perdonar; ¿quién es ella para perdonar? Solamente alguien superior puede hacerlo.

El dilema es muy fuerte: se haga lo que se haga, siempre gana la soberbia. En realidad ocurre como en la tragedia, *v.gr.* Antígona. Cuando Creonte comprende su error es tarde, el tiempo ha transcurrido, el daño ha sido infligido y no es posible volver atrás; cuando Edipo comprende su error también, la vista sobra, no sirve para volver atrás; tan sólo es un sentido fuera del tiempo cuyo dominio es el espacio. De nada sirve comprender sino para agravar el sufrimiento.

Si el sentido histórico está cancelado, el espacial únicamente manifiesta las miserias, hace sufrir. La conciencia solamente no basta; hace falta el perdón, que si bien no vuelve el tiempo atrás genera la posibilidad de un nuevo comienzo. Para perdonar, sin embargo, hace falta recibir la gracia de dar perdón, así como para ser perdonado es menester la gracia de recibirlo.

Grace es la clave, y en el film de von Trier cuestiona severamente la gracia misma. Perdonar o negar perdón no nos libra de la soberbia. El final es dantesco; la destrucción es magnífica; el perdón imposible. 'Moisés' (el perro que da nombre al pueblo, *i.e.*, 'Dogville'), clamando al cielo, enfocado desde una toma cenital de la cámara cierra el espectáculo: la cámara (el espectador) *ve* a Moisés clamando al

cielo. Nuevamente la vista opaca al oído, la imagen del clamor encubre al clamor mismo.

Titulé 'apología de la caverna' estos comentarios. ¿Por qué? Acaso porque esperar el perdón de lo alto es una ingenuidad soberbia; la soberbia ingenuidad de quien urde la ilusión de abandonar la caverna en la convicción de que más allá de ella está la verdad. Buscar 'la' verdad es como buscar 'el' perdón. No cabe buscarlos desdeñando verdades y perdones, las verdades y perdones que ofrece la caverna, que exige de nosotros la caverna.

¿Qué cabe a un fotograma fuera del film o a un espectador fuera de la sala? ¿Qué cabe a un espectador de ojos cerrados? ¿Qué cabrá al film que reniegue de su condición de fotograma serial? ¿Qué puede haber a un sol-proyector sin fotogramas-ideas? ¿Qué sería una proyección sin pantalla? ¿Qué sentido el de un espectáculo sin espectador? Parece que esperar la verdad es soberbio, no menos que esperar el perdón. Verdades y perdones los hay, sí, en la caverna, y no sé si el fugitivo ascendente regresa para rescatar a sus congéneres o si el rescate consistiría más bien en no importunarlos creándoles la ilusión de la verdad y del perdón. Acaso esto les impida saberse y perdonarse como prójimos; acaso así el fugitivo ascendente obtenga perdón de sus semejantes para sí mismo.

MESA DIRECTIVA

- 2009-2011 -

Presidente

Dr. HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Vicepresidente 1º

Dr. MARCELO A. DANKERT

Vicepresidente 2º

Dr. FAUSTO T. L. GRATTON

Secretario

Dr. MARCELO U. SALERNO

Prosecretario

Ing. ANTONIO A. QUIJANO

Tesorero

Ing. LUIS ALBERTO DE VEDIA

Protesorera

Dra. ANA MARÍA MARTIRENA-MANTEL

---

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector

Dr. CARLOS RUTA

Director Escuela de Humanidades

Mgr. NORBERTO FERRÉ



Impreso en el mes de septiembre de 2009 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,  
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina  
correo-e: [pellegrinirj@gmail.com](mailto:pellegrinirj@gmail.com)





