

LA LENGUA ESPAÑOLA EN LAS ARTES (LAS ARTES EN LA LENGUA ESPAÑOLA)

Rosa Dotta Ruiz y Nora Balat

Fundación *LITTERAE*

En la sala, se ha dicho «La lengua española en las artes». Al menos en el caso de nuestro estudio, se ha debido decir «Las artes en la lengua española». La preposición «en» alberga, en este título hipotético, un sentido misterioso. Ya no se trata de la preposición «en» que describe una simple relación de *inclusión*. En verdad, no establece una relación simple, sino compuesta. La preposición «en» de la frase «Las artes en la lengua española» funciona del mismo modo que en la construcción «El corazón en el hombre».

Para que podamos advertir este modo preposicional, debemos partir de dos usos diferentes de la preposición «en»: «El hombre en la casa», por un lado, y «El corazón en el hombre», por otro. El primer ejemplo ilustra un uso meramente situacional de la preposición. Allí no significa otra cosa que una referencia espacial. El segundo ejemplo porta un matiz que lo separa del primero de modo radical. No cumple únicamente una función espacial, sino que la preposición adquiere una dimensión ontológica, un compromiso sustancial. Cuando escuchamos el sintagma «el corazón en el hombre», entendemos que la relación entre los elementos no es la de una simple dupla *contenido-continente* (como sería, por otro lado, el caso de «el hombre en la casa»). Por el contrario, *contenido* y *continente* coexisten en la misma sustancia. El corazón está en el hombre, pero es el hombre mismo.

Retornemos a nuestra observación inicial. Decíamos que en la frase «las artes en la lengua española», la preposición «en» tiene la misma función que en la frase «el corazón en el hombre».

Esta afirmación necesitará una precisión, un ajuste más fino del uso de los términos. No vamos a referirnos entonces al español en general, sino a un uso singular de la lengua, la literatura. De este modo, «las artes en la literatura» afirma, en efecto, una relación de consustancialidad.

De hecho, otros regímenes de *discursividad*, distintos del literario, pueden (aunque sea materia de discusión para algunos) mantenerse al margen de una fusión con su objeto. Por ejemplo, el discurso de la historia del arte (otra forma de uso de nuestro español), ceñido por sus recaudos y rigores metodológicos, intenta respetar la integridad objetiva de su dominio de estudio. El historiador del arte sabe que el lenguaje debe tener un uso meramente instrumental. El lenguaje, allí, no es otra cosa que un material ostensivo: un puntero, un dedo índice que únicamente se orienta hacia una realidad que le es externa y que intenta mantener intacta: la obra de arte.

La pluralidad de usos de la lengua es digna de una mención adicional. Refirámonos, entonces, al discurso de la crítica de arte. En este, la pureza descriptiva propia del historiador se ve oscurecida por la emergencia de una función evaluativa. Dicho de otro modo, la intervención del crítico de arte pone en juego un procedimiento

de juicio que parece amenazar la autonomía de la obra de arte. El crítico, en su exposición, corre el riesgo de teñir la obra con su subjetividad y hasta de violentarla y volverla irreconocible. Sin embargo, este no debería escapar nunca a la necesidad de probar sus afirmaciones. El mecanismo de la prueba es una herramienta fundamental ya sea para el orden de un juego dialógico entre críticos como para fundar la adhesión o el rechazo a una posición por parte de los lectores o espectadores. Aquí, el mecanismo de la prueba reestablece a la obra su independencia, su exterioridad.

Como decíamos en primer lugar, las artes «están» en el español literario como el corazón está en el hombre. Existe un mecanismo que rige este uso tan peculiar de la lengua cuyo resultado es la superación del hiato sustancial que escinde al objeto observado del discurso que lo trata. La literatura es la lengua que opera sobre sí misma, letra recursiva. Podríamos decir que la literatura es la *organización* –en el sentido orgánico del término– de la masa del lenguaje. Y se comporta como una red que se acerca al mundo, se adhiere a él y lo succiona. El arte, cuando es absorbido por la lengua literaria, sufre una transformación que lo disgrega, lo desintegra.

Con su pluma, el escritor desencadena un proceso que llega, incluso, a fagocitar la obra de arte. La escritura literaria se acerca a los objetos, en este caso, a las obras de arte, y las rodea. Las recorre con palabras, las abraza y las engulle. Las *incorpora*. Ahora, la obra de arte *en* la literatura se verá enfrentada a comparaciones, evocaciones, reordenamientos, alegorías.

A través del proceso de escritura, poco a poco, colores, sonidos y materiales *como tales* se disgregan, se evaporan, y su hálito fresco *anima* el tejido de la literatura, el cuerpo mismo de la lengua que crece sobre su centro. La literatura teje con los materiales propios de su cuerpo un tejido, un *texto*, que es parte de sí misma y, además, una trampa. Ya lo decía Barthes: «*Texto* quiere decir tejido (...); el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa *textura*– el sujeto se deshace en él como una araña se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos, podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña)» (*El placer del texto*, p. 104).

Atrapado en la textura literaria, el arte se difunde en ese cuerpo lingüístico hasta el último de sus recovecos. Alimento poético, el arte anima a la literatura desde el interior mismo de sus órganos, pero va más allá de sí misma. Solo entonces, comprendemos que el arte está *en* la literatura como el corazón *en* el hombre. Opuesta a los discursos de la historia y de la crítica de arte, la literatura no respeta la integridad del arte. La literatura la seduce, la enamora, para luego incorporarla y hacerla formar parte de su propio cuerpo.

Cabe preguntarnos entonces, si la literatura, al alimentarse de las obras de artes, las deja intactas en su realidad material. Parece aceptable convenir en que no importa cuánta tinta sea consagrada a la pintura de *Las Meninas*; el cuadro se mantendrá *allí*, en su realidad material, inmovible. La consecuencia de esto será la pluralidad de relaciones literarias con un mismo objeto artístico. De este modo, para explorar estas *variaciones literarias* sobre un mismo *tema* del arte, propondremos la lectura de cuatro textos que se acercan, con estrategias y finalidades diversas, a una misma obra: *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, grabado de Alberto Durero.

Nos permitiremos una digresión para dar breves noticias del artista citado y de la

obra. Alberto Durero (1471-1528) fue la figura más significativa del arte renacentista alemán. Su obra constituye una respuesta completamente nueva a los problemas del mundo centroeuropeo en vísperas de la Reforma. *El Caballero, la Muerte y el Diablo* es una de las tres estampas maestras que produjo entre 1513 y 1514. El artista reinterpreta el tema medieval del encuentro con la muerte, con el espíritu que comienza a ganar espacio en el Renacimiento. No obstante, en el grabado que nos ocupa, es una muerte en retirada, débil, ya vencida, como lo es también el Diablo, amenazador, pero en franco retroceso. En contraste con estos personajes, Caballero y perro avanzan rumbo a la ciudad de la salvación, se mueven hacia el castillo de la Verdad.

Nos introduciremos en la primera variación literaria, el cuento de Marco Denevi: «*Un perro en el grabado de Durero titulado El Caballero, la Muerte y el Diablo*». El relato comienza con la presentación del personaje, aparentemente principal (el caballero), en retorno de una guerra que simboliza, según palabras del narrador, la presencia de todas las guerras. En la primera línea del cuento, una expresión encerrada entre paréntesis persigue el propósito de involucrarnos en el relato: «El caballero (**todos lo sabemos**) vuelve de una guerra [...]». Más adelante, este interesante uso de la primera persona del plural se sale del paréntesis y se arraiga en el texto, se encarna en la narración. De esta manera, luego de hacer una pormenorizada enunciación de las batallas más importantes de la historia europea (la de los Siete Años, la de los Treinta Años, la de las Dos Rosas...) lleva al lector a convenir en que esa guerra se iguala a todas en la repetición de infamias. Agrega:

...no tengamos escrúpulos de fechas ni de nombres, [...] o si alborotamos la geografía y juntamos ciudades con ciudades [...] y volviendo ahora al caballero decía que regresa de una guerra, regresa de una cuenta en el collar de la guerra, él cree que es la última cuenta, y no sabe que el collar es infinito, o finito pero circular, y que el Tiempo lo desgrana como si fuese infinito [...].

Nuevamente, notamos que el lector se mantiene involucrado en la aseveración del narrador y en este caso, además, en la personificación del sustantivo «tiempo», a través del uso de mayúscula para nombrarlo.

El caballero, en su realidad, «reanuda la marcha y atraviesa un bosque a la luz de la luna». Ya no maldice ni blasfema, ya olvidó, incluso, el lenguaje florido de su infancia, ya no habla... Sigue y sigue, con los ojos fijos en la noche, a la luz de la luna que «le lustra la armadura», escoltado por sus hombres. Entre ellos, uno, con apariencia de juglar, se estremece ante el pensamiento de que la armadura, como un muñeco de fierro, cabalga vacía, y que el caballero ha desaparecido en ella, desintegrándose. Al referirse a aquella, el narrador transita de la comparación a la metáfora y expresa: «... lo absorbió como una esponja a un líquido»; «...es una cáscara hueca sin la pulpa del caballero». En este contexto, una vez más aparece, en la literatura de Denevi, la precisión léxica, y lo demuestra en la descripción de la armadura, que, por otra parte, es todo lo que conocen los soldados del caballero: «...los guardabrazos, los guanteletes y la borgoñota que aúlla, y bajo la borgoñota una pelambre enmarañada». Surge entonces, la duda: «...quizá la pelambre es una barba sin rostro, es el relleno de paja de la armadura». Sin embargo, el caballero está vivo y reacciona. La presencia del enemigo lo ha despabilado. El narrador ilustra: «...los árboles del bosque se cubren de flores y de frutos...». Nuevamente se adelanta al encuentro de nuestra complicidad lectora y, al referirse a la vegetación del bosque, afirma: «Aunque la metáfora es vieja, y **todos la han adivinado** [...], **quiero decir** [...] se ha cubierto de esos frutos siempre en sazón, **quiero decir** el enemigo [...] los enemigos inextinguibles que nos aguardan

pacientemente, tercamente, ocultos en las sombras [...]». Pero el caballero tiene la certeza de que todo eso ya pasó. Entonces, y solo entonces, se desprende de la escolta, reanuda la marcha y se encamina en dirección a su castillo, en el que espera despojarse, por fin, de la armadura «como una costra seca y de la borgoñota como una cabeza ajena». En ese retorno, al doblar un recodo del sendero, ve a un perro, «doméstico, vagabundo, tal vez sin dueño». Destacamos aquí la estructura interna de este cuento: la aparición del perro marca el final de una extensísima introducción. De esta manera, el animal –privilegiado por el autor en el título del cuento– va al encuentro del personaje. Lo ubicamos en el grabado entre las patas del caballo, acompañando la marcha. Y en el texto, en el pensamiento del caballero. Señalamos, además, como recurso distintivo de esta narración, el uso reiterado de verbos de pensamiento: «pensar, recordar, imaginar». Y el caballero, ¿qué piensa de este perro? Que siendo contemporáneo de papas, emperadores y campesinos, ignora lo mismo que ellos, «lo que sólo Dios sabe en su totalidad y en la perfección de la Verdad...». A su vez, el perro, que iba a su encuentro, se detiene frente a él y aúlla lúgubrementemente. ¿Porque no lo conoce? ¿Porque se espanta del caballo? El caballero no repara en esta reacción, sigue su camino, vuelve a sus recuerdos: «...a su mujer, su neblí, su laúd de amor...» y se olvida del perro, que ha quedado atrás, pero no ha dejado de gemir, ni de aullar, ni de mostrarle los dientes... ¿Qué es lo que no sabrá jamás el caballero? Que el perro ha olido alrededor de la armadura la presencia de la muerte y del infierno: «...el perro sabe lo que no sabe el caballero». En esta circunstancia, el narrador, en primera persona, nos dice: «...porque si el caballero leyese lo que ahora escribo...». Nos acercamos al desenlace, mientras «el caballero avanza y llega al pie de la colina, feliz en la esperanza de que su valor va a ser reconocido». Entretanto, el perro se pierde allá abajo, entablado otra guerra, en la que el caballero confunde el ladrido de la muerte con el ladrido de un perro. Notable ironía la de Denevi, que destaca el poder del olfato del perro asimilándolo a un conocimiento superior al del ser humano: «...el perro sabe lo que no sabe nadie...». El mismo perro que «confunde el trueno de la guerra con el trueno de la tormenta» sabrá, ciertamente, que al caballero sólo lo espera la muerte.

La segunda variación literaria: *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, de Enrique Anderson Imbert, es un cuento fantástico, que se caracteriza por su brevedad y por la concisión de los datos objetivos del grabado tomados por el escritor. Destacamos que su creación consiste en el plano «fuera de la estampa», donde sitúa al personaje protagonista, Brígida, y a su ama de llaves, Carlota. La acción transcurre en Prusia, en 1806. La niña, de 16 años, huérfana de madre, silenciosa y bella, más sensible que inteligente, y más imaginativa que memoriosa, es educada por el padre, un caballero (el comandante Georg von Sickingen) de quien recibe la última lección de «rectitud cristiana» con el grabado de Dürero que, de esta manera, es utilizado como material didáctico.

Pasamos a la estampa que el narrador (tercera persona omnisciente) describe sin omitir ningún detalle:

El Caballero, montado en un noble corcel y acompañado por un perro cazador (¿cazador de las argucias del enemigo?) cruza un bosque hostil como el mundo. El Diablo lo sigue de a pie. La Muerte, envuelta en serpientes y subida a un rocín, le muestra un reloj de arena. La Muerte y el Diablo, dibujados de frente, en vano tratan de alarmar al Caballero. Dibujados de perfil, el Caballero, el corcel y el perro marchan imperturbables. Entre las patas reptaba una ígnea salamandra, sobreviviente de los fuegos del infierno. Al fondo, en lo alto de una colina, está el castillo de la verdad; y abajo en un

primer plano, la firma: Dürer, 1513.

Hacemos notar una coincidencia con Denevi, el autor de la primera versión: el empleo del paréntesis. Signo auxiliar de puntuación que aquí sirve para introducir una pregunta retórica en la que menciona a un personaje del grabado: el perro.

Brígida, a pesar de poner toda la atención de la que era capaz a la alegórica enseñanza paterna, se impresiona, únicamente, ante la asombrosa semejanza entre el caballero y su padre. Tan solo difieren en que el «fanático caballero «el *miles chistianus* de Erasmo» se dirige inmovible hacia el castillo de la verdad; nada lo distrae; el padre, en cambio, aun en batalla, piensa en ella amorosamente. Sin embargo, en ese año, 1806, su padre ha muerto. Lo han vencido en la batalla de Jena. El comandante Georg von Sickingen no aparecerá sino en las pesadillas que sufre la niña por las noches, quien, además, confunde la realidad con la irrealidad, y transita de una a otra naturalmente. Ensimismada, solo logra conectarse con la naturaleza: «...por la ventana abierta, le da la mano a la rama de un pino tan solitario y triste como ella».

El narrador nos va acercando al desenlace y nos lo advierte con precisos adverbios y locuciones de tiempo: *hoy, después, ahora, de repente, en eso, en ese momento, entonces.*

La niña, que se ha paseado por el jardín, se dirige al bosque «a pesar de que las espinas de un rosal han intentado retenerla prendiéndosele al vestido». Con esta personificación, indicio del inminente peligro que le aguarda, los planos comienzan a confundirse. Refuerzo y resonancia del primer paréntesis utilizado por el autor –recordemos parte de su contenido, el sintagma «**argucias del enemigo**»–, un segundo paréntesis introduce la percepción del peligro: «(Carlota, fiel, **recelosa**, con disimulo la sigue)».

Con este juego de recursos y estrategias narrativas, encontramos a Brígida dentro de la estampa, en el interior de un bosque de «cipreses fragantes de resina» que «ahora», en rápida metamorfosis, es un inquietante y ceniciento resplandor del infierno: «...arbustos **secos**, troncos **chamizos** y malezas **raquíticas** de un calvero **incendiado**». Destacamos la conjunción semántica de los adjetivos para lograr esta descripción.

La celeridad del desenlace está marcada por una locución temporal que introduce a los personajes del grabado: «De repente irrumpen un perro, corriendo y ladrando, y detrás un caballero montado en noble corcel. [...] avanza de perfil. En eso desvía la vista [...] y contempla con admiración a la doncella». A su vez, ella se estremece ante la mirada turbia del hombre extraordinariamente parecido a su padre. El dramatismo se acentúa en el único diálogo que presenta el cuento: el de Brígida y Carlota. Este nos revela dos datos: el alivio de la niña ante el alejamiento de los cinco personajes perturbadores y amenazantes (Caballero, perro, corcel, Muerte y Diablo) y la extrañeza del ama de llaves que corrige enfáticamente a la doncella que los ha enumerado: no son cinco, sino tres. Sin embargo, lo que no pudo ver la mujer es que van a entrar en escena (ya vistos por la niña) los dos personajes restantes del grabado: la Muerte y el Diablo. Ahora sí, la estampa cobra vida, del grabado acaban de «saltar al espacio de los seres vivos»: conscientes de que Brígida los ha visto, el Diablo y la Muerte solo esperan para actuar... A medianoche, el Caballero, instigado por el Diablo en su papel de corruptor, besuquea a la niña, que grita horrorizada. La Muerte, representada por la vieja Carlota, apuñala al Caballero.

Con fina habilidad narrativa, en las últimas líneas del relato, Anderson Imbert logra la fusión de los dos planos.

En el tercer texto, *El bosque de Tarcos*, de Silvina Ocampo, hay una notable interacción entre la narrativa y la poesía, que puede notarse en la descripción con la que se inicia el relato y en el despliegue de colores, perfumes y elementos sensoriales que lo singulariza:

Los bosques de Alemania, poblados casi exclusivamente de coníferos, cuya resina perfumaba el aire, eran de un verde tan oscuro que, bajo el follaje, el día se transformaba en noche. Sin embargo, esta vez (hará cosa de setecientos años), cuando el Caballero, seguido de la Muerte y del Diablo, entró en el bosque, flores violetas cayeron de otros árboles, y la transformación operada fue muy distinta: el suelo parecía luminoso como el cielo.

Original geografía, particular bosque, que es nombrado en el título con una mayúscula que le da, engañosamente, valor de topónimo a ese sustantivo con el que se denomina en el Noroeste argentino al jacarandá. ¿Acaso para entablar con el lector una estrategia lúdica? Notamos, asimismo, el uso del paréntesis, al igual que en los cuentos de Denevi y de Anderson Imbert, en este caso encerrando la expresión «**(hará cosa de setecientos años)**». Con este sintagma, relativiza con humor el valor del tiempo, que reforzará más adelante al aludir a un elemento clave que porta la Muerte: «En cierta oportunidad, se le cayó **el reloj de arena**, y el caballero diestramente lo recogió con la punta de la lanza. Nadie se inmutó, ni siquiera el Diablo, aunque la arena se derramó como agua por el suelo». Es precisamente esta acción enunciada la que funcionará como un divertido abracadabra para dar lugar a que los personajes del grabado actúen fuera de la lógica y creen una atmósfera de perplejidad y, además, se vuelvan irreverentes y paródicos: «...la Muerte acompañaba al Caballero: le tomaba de vez en cuando el pulso, como un médico, [...] y a menudo silbaba para llamar al perro, que seguía corriendo». Por su lado, el Diablo le hacía cosquillas al Caballero, y este iba sintiendo, inevitablemente, la incomodidad de su armadura hasta querer deshacerse de ella. Mediante esa actitud humana de fastidio y cansancio que le atribuye la narradora al caballero, describe detalladamente su investidura. En este pasaje, se incrementa el juego narrativo humorístico al que hacíamos referencia, que se torna claramente intencionado en la selección de los verbos, tan alejados de toda acción propia del héroe de hierro y tan cercanos a este «caballero tan presumido como feo»: «...le **molestaba** el guantelete», «el casco **lo hacía transpirar** demasiado», «la cota de malla y el brazal **me ajustan**», «la armadura es una invención diabólica, **perturba** mis pensamientos». Asimismo, Ocampo se vale de elementos lingüísticos propios del habla rioplatense para incursionar en ese bosque singular. Vocablos que no hacen más que confundir y extrañar a los propios personajes del grabado. Así el caballero, pensando que el Diablo es asombroso por lo grotesco, se escucha pronunciando el nombre de **Caperucita roja** y citando a la abuela de esta. Más que confundido, trata de relacionarla con algún antepasado suyo y, completamente desconcertado, concluye en calificar al Diablo de **guarango**. El tono regional de esta palabra marca, absolutamente, la identidad lingüística argentina. Destacamos que la primera vez que la cita lo hace recreándola a través de un silabeo singular que convierte la última sílaba en una interjección de asombro: «**guar ang oh**». La repetición del argentinismo, intercalado en la lengua natal de los personajes, les hacía gracia. Y el caballero, fastidiado con este sentimiento extraño que le hacía olvidar palabras propias y acercarse a otras cuya pronunciación se convertía en un trabalenguas, pensó que, tal vez, tanta irrealdad solo se compadecía con haber dormido bajo la sombra de un **molle**. Situación que se tiñe aún más de un color

propio del campo rioplatense y se hermana con leyendas indígenas americanas. El *molle* (voz de origen quechua) es un árbol que se recrea como figura en cuentos tehuelches.

Acercándonos al desenlace, la turbación hace presa de sí a todos los personajes y, en ese contexto caricaturesco, donde hasta la Muerte ha perdido su poder de persuasión, la escritora le da la palabra al Diablo a través de una fantástica digresión acerca del tiempo:

El tiempo corre, más bien se derrama, como se derramó la arena del reloj, porque es arbitrario y depende de muchos accidentes y de muchas otras circunstancias fortuitas. Es desmedido y se burla del reloj de arena y del reloj de sol, de la clepsidra y del reloj eléctrico, del despertador, del reloj de bolsillo y de pulsera. Hace muy bien. Yo le regalaría un reloj de juguete. Lo más importante para nosotros es olvidarnos del tiempo y saber que estamos viviendo en el mundo de quien nos mira en este instante.

Y en un tono de total desparpajo teatral, cierra el Diablo la narración saludando y ladrando en atención al perro con uno de los vocablos más característicos de despedida del Río de la Plata, la interjección **chau**.

Finalmente, la cuarta variación estará dedicada a tres poemas de Jorge Luis Borges. Dos de ellos, publicados en *Elogio de la sombra* (1969) con el título «Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*» (forma original alemana que nombra al grabado de Durero), y «Yesterdays», que integra el volumen de 1981, *La cifra*.

El primer poema de «Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*» (el soneto) integró, además, las *Variaciones sobre un tema de Durero*, compiladas por Alberto Manguel en 1968. Describe de un modo directo la obra en la cual se inspira. Varias son las referencias que permiten a las palabras obrar como una lente sobre el metal grabado, por ejemplo: *yelmo quimérico, severo perfil, cabalga imperturbable, Demonio de serviles ojos, caballero de hierro*. Señala a la Muerte, quizá, con cierta benevolencia cercana al respeto: «blanco anciano del reloj de arena». Aparece, asimismo, la certeza en la apreciación de la moralidad del caballero y la señal de su destino trágico: «Tu dura suerte es mandar y ultrajar». Y finaliza con una apreciación axiológica: «Eres valiente / y no serás indigno ciertamente, / Alemán, del Demonio y de la Muerte». Dos singularidades destacan en confrontación con las variaciones antes expuestas: el uso del género masculino para referirse a la muerte, tal como ocurre en el idioma alemán, y el vocablo «demonio» para aludir al espíritu representante del mal.

En el segundo texto (poema en verso blanco), el caballero sigue siendo «aquel hombre / de hierro y de soberbia», cabalgando por los tiempos sin memoria, pero ahora hay otro hombre y otro destino que se cruzan, o se tocan quizá, en la «fantástica epopeya» que soñó Durero: «Los caminos son dos. El de aquel hombre [...] que cabalga, firme en su fe, [...] Y el otro, el breve, el mío». La autorreferencia aparece punzante, sólida: «¿En qué borrada / noche o mañana antigua descubrieron / mis ojos [...] el héroe y la caterva de sus sombras / que me buscan, me acechan y me encuentran?». La certeza de la muerte propia se plasma en el verso: «A mí, no al paladín, exhorta el blanco Anciano [...]». Nuevamente se distingue a la muerte con género masculino y con respeto, ese blanco anciano que lo **exhorta**, vale decir que lo incita, le ruega, le ofrece razones para que lo acompañe. Es interesante observar cómo Borges logra desprender a la muerte de entre la «caterva obscena» (en el soneto) y de la «caterva de sus sombras» (en este segundo poema), para darle presencia venerable y

enfaticar sobre la finitud del tiempo humano. El reloj («clepsidra sucesiva») vale para medir el tiempo del hombre y no del eterno héroe: «Yo seré la ceniza y la tiniebla; / Yo, que partí después, habré alcanzado / mi término mortal; tú, que no eres, / tú, caballero de la recta espada / y de la selva rígida, tu paso / proseguirás mientras los hombres duren (...)». Ciertamente, el caballero de hierro, el héroe de Durero tiene un fin y está marcado por la mirada humana, vital para la eternidad del caballero: la obra de arte. Y, en el verso final, tres adjetivos sellarán su inmortalidad de héroe trágico: «**imperturbable, imaginario, eterno**».

Doce años más tarde, Borges emplea la excusa artística del grabado para desplazar la atención a la autorreferencia más absoluta en «Yesterdays», del que transcribimos los diez versos finales:

*Soy cada instante de **mi** largo tiempo,
Cada noche de insomnio escrupuloso,
Cada separación y cada víspera.
Soy la errónea memoria de un grabado
Que hay en la habitación y que **mis** ojos,
Hoy apagados, vieron claramente:
El Jinete, la Muerte y el Demonio.
Soy aquel otro que miró el desierto
Y que en su eternidad sigue mirándolo.
Soy un espejo, un eco. El epitafio.*

La repetición del más importante verbo de existencia (**soy**) en cuatro oportunidades reafirma la intención del autor y la sostiene, además, mediante el pronombre posesivo (**mi, mis**) y el adverbio de tiempo (**hoy**) que marca su inexorable ahora, y ahonda en el más vital de los problemas metafísicos: el tiempo. Asimismo, la mirada del lector se detiene en los adjetivos que acompañan a los sustantivos, que forman, a su vez, una conjunción significativa para el marco autorreferencial: **largo tiempo** e insomnio **escrupuloso**.

Llevemos nuestra atención al verso final y a su estructura sintáctica: «Soy un espejo, un eco. El epitafio». La primera oración (bimembre) remite a la fugacidad y a la evanescencia del reflejo, de la imagen y del sonido. La segunda (unimembre) posee la contundencia de la palabra «epitafio» que nos remite naturalmente a sepulcro, a eternidad, a inscripción definitiva, grabado del verbo, forma pétreo que se elige para la semblanza y el recuerdo del individuo.

Para concluir, retomamos la tesis inicial que sostiene que la obra de arte se mantiene incólume en su realidad material independientemente de las recreaciones que ella motive. Sin embargo, también deberíamos agregar que si quisiéramos forzar esta tesis, lo podríamos hacer en un estudio posterior, y convenir en que el universo del arte una vez que es «tocado» por la literatura, pierde su pureza, porque por siempre la creación estará impregnada de los colores, sonidos, temperamento y humores del idioma. Bien dice Anderson Imbert: «El escritor [...] con palabras puede inventar una estructura compleja, enmarañada, engañosa que simula un laberinto dentro del cual los personajes (y aun los lectores) se sienten perdidos». Y, agregamos, perdidos felizmente en la hoja de papel, en la que rezuman certeras las palabras del narrador, del poeta, del ensayista, que las han privilegiado para desprender, con las gubias del verbo, la destreza de las manos de un artista.

Finalmente, para despedirnos, le pedimos a Rafael Alberti una estrofa de su

poema *Durero*: «Misteriosa escritura / que irrumpe en aguafuerte / a caballo la Muerte / por una selva oscura».

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael (1976): *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1952)*. Buenos Aires: Losada.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1999): *Cuentos V. Obras Completas*, Buenos Aires: Corregidor.

ANDERSON IMBERT, Enrique (2006): *Escritor, texto, lector*. Buenos Aires: Corregidor.

BARTHES, Roland (2003): *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BORGES, Jorge Luis (1976): *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé.

BORGES, Jorge Luis (1981): *La cifra*. Buenos Aires: Emecé.

CLEMENTE, José Edmundo (1997): *Geografía de la metáfora*. Buenos Aires: Metáfora.

CHECA, Fernando (1993): *Alberto Durero*, Colección El Arte y sus Creadores N.º 6. Madrid: Historia 16, Grupo 16.

DENEVI, Marco: *Reunión de desaparecidos* [en línea]. Dirección URL: <http://hernun.blogspot.com/search/label/marco%20denevi>.

GRIJELMO, Álex (2004): *La seducción de las palabras*. Madrid: Santillana-Taurus.

NEGRI, Eithel Orbit y José María FERRERO (1981): *De la teoría al texto literario*. Buenos Aires: CREA.

OCAMPO, Silvina (1987): *Y así sucesivamente*. Barcelona: Tusquets.

VV. AA. (1973): *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia.