

vaguedad con la que el objeto es representado. El desvanecimiento del hombre primitivo es en este huir la figura, la proporción de las partes para deformarlas en relación a aquellas fuerzas ocultas que invaden como una pesadilla su mente y le guían las manos. No dispone de libertad para pensar: aprende a hallar en la ornamentación un silencioso filón de protesta y un medio de comprensión. De aquí surge el mundo: de una disquisición de la fantasía creativa que está atenta a sustraerse a la atención a la verdad de las causas. Por un movimiento revolucionario la alocución vuelve a ser símbolo; se resquebraja la autarquía de subsistencia de la región que imagina aprender cuanto aspiraba saber sobre la naturaleza de las cosas.

La objetividad fuera de categorías e ilusoria de las primeras figuraciones pierde interés; cuando el pensamiento vuelve a imprimir en el signo, la persona impone su propia autonomía y da carácter a los recuerdos. Las geometrías son los recuerdos de las visiones del mundo. Estas pueden prescindir del mundo como entidad «opuesta» a la del hombre, saben vivir por intuición. Las geometrías son ejercicios de previsión sobre lo que es posible imaginar, sobre la «duración» de las evocaciones de las imágenes. La trascendencia comienza con la razón. La convicción de que lo representado no es más que un aspecto de lo representable hace que el conocimiento resulte de coordenadas de conjuntos, cada vez más «adecuados» a la realidad natural. La autonomía está en la esfera de los propósitos. Ser en lo divino o negarse a él es una declaración de voluntad; la dependencia del divino significa la admisión de dos planos complementarios del acto creativo. «La mundalidad de las obras de arte se basa, por tanto, sobre su propia estructura categorial, por el hecho de que cada simple objeto está configurado de forma que revela de por sí, como forma aparente inmediata de sí mismo, su propia esencia, la esencia de su relación con el mundo exterior» (5).

La alegoría está en la falsa objetividad de cuanto se desprende de los hechos. Son las visiones quiliásticas, las religiones y las utopías las que confieren a la simbología un significado subjetivo, capaz de eludir a la persona, que se debate entre una realidad presente y concreta y una realidad que la supera. Como la inutilidad es la razón del arte, así el sentimiento religioso es una soledad en expansión a los confines de lo pensable. El sentimiento trágico de la vida se ensombrece en la concepción religiosa no para turbarla y debilitarla, sino para darle el frenesí de lo irreparable. Cuando la desesperación incide sobre la espera milenaria, las alegorías agitan las conciencias

---

(5) *Ibidem*, p. 130.

y enseñan la vía de salvación a las mismas. Dios es el punto terminal de la peregrinación, el fin del sufrimiento. Las aspiraciones se cimantan, pierden toda continuidad con la tierra y emigran a territorios desiertos. Los místicos, sin embargo, encuentran en cada gesto de la naturaleza el sello de una voluntad que se adapta a su presencia, que los ha querido y los acepta. Sus actos sacramentales despojan de conjuros la tragedia. Son un engaño a la razón. Vigilan su tensión espiritual y hacen que el dios de los ejércitos se transforme en el dios de la resignación. El misticismo es un ejercicio de «profunda» resignación. Sobre sus efectos está impresa la «vocación» del bien, una fuerza cinética que se identifica con la vida. Sobre estos principios aletea siempre una sombra de duda. Es la duda que rige al universo, que alimenta la fe y la perdición, que hace un todo con la historia del hombre.

La alegoría fracasa en la empresa efectuada por el símbolo; la primera se detiene en la constatación de un orden de pensamientos; el segundo se remonta a los tiempos y a los espacios que las generaciones han conseguido explorar (6). Pascal sustrae la intimidad del hombre del peso de una soledad aplastante y coral. El enseña el eco de lo profundo, el murmullo objetivante que desde lo más íntimo del hombre sube hacia la tierra, los cielos y los espacios abiertos que parecen inexplorados y que sin embargo viven ya en la memoria. El ser se convierte de esta forma en un trámite, en un «experimento humano».

La semejanza o la desemejanza de dos objetos no provocan la trascendencia, la superación de su imagen. El acercamiento de dos objetos aparentemente heterogéneos, afirma Max Ernst sobre la línea

---

(6) Dionisio Areopagita deriva la alegoría de la analogía. Pero es difícil comprender cómo se puede llegar de presupuestos antropomorfizantes a una concepción desantropomorfizante. «Con la ayuda de estas imágenes nos podemos elevar hasta las cosas inmateriales privadas de imágenes, presuponiendo que las semejanzas no se entiendan en sentido terrenal»: DYONYSIUS AREOPAGITA: *Die Hierarchie der Engel und der Kirche*, Múnaco, 1955, p. 107.

A este resultado llega también Karl Barth, que, como sabemos, se ocupa de las relaciones hombre-Dios. El primero en dar una definición del símbolo y de la alegoría es Riccardo di San Vittore, que sostiene la naturaleza intuitivo-filosófica del primero y el carácter autoritario de la segunda. Su concepción refleja el interés manifestado por algunos pensadores de la Escolástica no sólo por la armonización de las relaciones mundanas y ultramundanas, sino también por su íntima conexión. La estética romántica (Friedrich Schlegel y Novalis) exalta la alegoría, el fragmento, la runa: la parte que rechaza al todo. Walter Benjamín, en nuestros días, repropone el problema de la actitud del hombre frente a la realidad en la «representación» alegórica y simbólica. El rehabilita el concepto de unidad en contraposición al de fragmentariedad, «pero no llega a constatar—escribe LUKÁCS en *Alegoría y Símbolo*, cit., p. 157—que el hacer imponentes las cosas equivale a mistificar, mientras que en el reflejo desantropomorfizante, en su cumplimiento estético, está implícita la tendencia a demistificar las cosas, a despojarlas del carácter de fetiche, a reconocerlas justamente como mediadoras de las relaciones».

del Areopagita, tiene una fuerte carga de sugestión porque secunda y demistifica la arbitrariedad. La libertad de la imaginación parece prescindir así de la disposición de las partes, vive una vida autónoma, «soberana», abandonada en el corazón de las cosas, de donde no puede sacarlas sino un movimiento uniforme o un signo. El símbolo consiste, pues, en descubrir las cosas que la alegoría ha ocultado: el símbolo vuelve a proponer continuamente nuevos aspectos del mundo o mundos nuevos; la alegoría evidencia los aspectos de lo que se define como «real» para inducir a los hombres a distanciarse.

En la evidencia se esconden, pues, las fuerzas secretas que rigen nuestras convicciones. El código de amor es el recuerdo, el apego a una región de propósitos y a ese hacerse de la conciencia que anima el presente. El pasado inviste la memoria y le inflige la pena de vagar de un lugar a otro para fortalecer las visiones que nos tienen atados a una edad perenne, la edad de la nostalgia. Los objetos se liberan de su peso, se amalgaman en perspectiva y vuelven a adquirir los humores que tienen en el limbo de la vida. Estos son un reclamo, una meta para los rápidos regresos que hacemos mentalmente, intentando convencernos de que no son las realidades efectivas y evidentes las que nos pertenecen y a las que pertenecemos. La epopeya del regreso a los primeros movimientos de la conciencia es inmediata, sin estupor. El descubrimiento de un punto terminal en la vastedad de lo creado. Es el ancla que lanzamos para nuestra salvación. No nos queda más que abrir los brazos a una voz, a un signo, para saber que formamos parte de un mar de tintas, de un mar de lava, de un rostro, de un derretimiento.

El destino se ha encarnizado en el vacío. Nosotros somos esperanzas reprimidas y reprimimos el vacío. Cada pensamiento filtra el aire que nos rodea, sedimenta en un sol de fuego o marchita en un plano de tierra quemada entre rocas solitarias, en el rompiente de olas exhaustas de viento. Nosotros figuramos el movimiento, la ósmosis del ser, la constancia de un propósito, y en la prefiguración de sucesos cercanos o lejanos a nosotros, resumimos lo que ha sido y lo que será y confiamos a un signo el discurso de las cosas perdidas y halladas entre tiempos llenos de recuerdos. Así se determina la nada, termina de ser un prejuicio o un acto injuzgado para convertirse en indicio de un sonido o de un efecto de tintas que se han dispersado antes de conseguir imprimirse en el tiempo. De esa intimidad primigenia amamos hablar en las memorias; en esas condiciones infinitésimas amamos encontrar la casi presencia del pasado y el sentimiento de la separación: «Le signe memoratif est une présence partielle qui nous fait éprouver, avec douleur et délice, l'imminence et l'impossibilité de la res-

titution complète de l'univers familier qui emerge fugitivement hors de l'oubli» (7).

La nostalgia mina nuestros pensamientos, los hace inadecuados para afrontar el asalto del tiempo. En ella perdemos nuestra vocación de ser diferenciados, nos enfermamos y morimos de sutiles penas. No hay un lugar del alma más indefenso al pasado. Sin embargo, tendemos a él con todas las fuerzas posibles porque ambicionamos hundir las esferas y las eventualidades en un punto solitario, el cromosoma de las descendencias con las que respresentamos los efectos. Nosotros estamos apegados a lo que ha sido, porque lo que ha sido podría haber sido de otra manera: el futuro está allá, en la prueba de fuerza con los elementos, en la desposeída voluntad de los espacios de crear un suceso de tiempos unitarios en los que proponer a la unidad vital el medirse con la armonía de las esferas.

El arte de la memoria es la melancolía de la revolución. Los poetas del *stil Novo* miden los estados de ánimo y de apariencia. Sus reevocaciones están sacadas de la realidad con recelo. El final de un deseo es el comienzo de una realidad. Melancolías furtivas, pretextos para nuevos entusiasmos; y con ellos los riesgos inveterados de las pruebas de amor.

La sumisión del amante a los caprichos de la amada —una actitud que desde el siglo xi expresa con las flexiones y cadencias de la lengua de oc primero y de los dialectos toscano e italiano después, la extrañeza del hombre al mundo real— deja no prejuzgado o más bien lo adquiere con conturbantes aficciones espirituales, el ritual de la contradicción. Un rito que es al mismo tiempo acto de sumisión y de liberación: a los que son cortesés está permitido amar, pero es el amor el que los hace cortesés. El amor es casi siempre el objeto de amor de otro: el universo de uno es la crónica apenas configurada de otro; y aunque el amor de los stilnovistas no es la celebración de un «rito poético del adulterio» (8) porque no consigue reflejar esa condición de dependencia, esa jerarquía de los conjuntos propia de la Edad Media, es ciertamente el intento de derribar sobre un plano más amplio de sustraer al dominio exclusivo del individuo el sentimiento de amor. La destrucción interior es más una serie de circunstancias. Nace sin culpa y se la crea para fines extemporáneos, gratuitos, cación. Nace sin culpa y se la crea para fines extemporáneos, gratuitos,

---

(7) JEAN STAROBINSKI: *Le concept de nostalgie*, Diogène, n. 54, Montreal, abril-junio, 1966, p. 104.

(8) Cfr. SERGIO PEROSA, prefacio a C. S. LEWIS: *La alegoría de amor*, trad. it. G. Stefancich, Einaudi, Turín, 1969, p. 7.