

Como un pájaro, la esperanza revolotea. Notas para una historia estética de la esperanza en Occidente.

JOSÉ EMILIO BURUCÚA (IEA-Nantes)

Intentaré utilizar la palabra "esperanza" en un sentido que procede de la noción cristiana de la virtud teologal, pero que se amplía, en lugar de restringirse, cuando se seculariza. Vale decir que, acercaré la idea a la de la espera en una salvación en el más allá y, luego, a la de un futuro utópico de este mundo material (cf. Karl Löwitt).

Por otra parte, la obra de Italo Calvino ha sido siempre un faro para mi trabajo. Sobre todo sus *Lecciones americanas. Seis propuestas para el próximo milenio*, publicadas en 1988. Sigo sus huellas cuando procuro escribir una historia estética de seis ideas que podrían servir a los jóvenes estudiantes de ciencias humanasa en el siglo XXI. Las ideas elegidas son muy ambiciosas: finitud, belleza, verdad, perdón, esperanza y, la más amplia de todas, humanidad. Pero Calvino me justifica, pues él ha dicho:

“¿Qué somos nosotros sino una combinación de experiencias, informaciones, lecturas, imaginaciones? Toda vida es una enciclopedia, una biblioteca, un inventario de objetos, un muestrario de estilos, donde todo puede ser continuamente mezclado y ordenado en todos los modos posibles.” “*Chi è ciascuno di noi se non una combinatoria di esperienze, di informazioni, di letture, di immaginazioni? Ogni vita è un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.*”

Se trata entonces de explorar tales ideas sólo en los horizontes de la imaginación y de la emoción concentrada, en el terreno estético práctico, es decir, encontrarlas en esos vectores privilegiados de la significación que son las obras de arte, pinturas algunas veces, textos poéticos o bien piezas de música. En tal sentido, tengo un segundo *maître à penser*, más bien una *maîtresse*, quien acude en mi ayuda. Hablo de Hannah Arendt y un segundo conjunto de lecciones: las *Lectures on Kant’s Political Philosophy* (Ronald Beiner, Chicago, 1982). Arendt parte de los juicios estéticos de Kant, del hecho de su aspiración a la universalidad sin someterse previamente a las reglas conceptuales que caracterizan a los juicios lógicos o bien a

sus criterios de verdad. Arendt identifica tales juicios estéticos con los juicios políticos, para gran escándalo de Jurgen Habermas.

Estudié durante más de cuarenta años las artes del Renacimiento y del período barroco, ora en los países del oeste de Europa, ora en los territorios coloniales ibéricos entre la Conquista y la Independencia. Mi investigación debe desplegarse a través de esos campos, aunque ello no debilita mi deseo de mirar también hacia otros horizontes de civilización en África, Asia del sur, China. Mi desgracia es que no conozco las lenguas de esos pueblos y me cuesta un Perú ocuparme de construir esa mirada. Sin embargo, mi frecuentación del Instituto de Estudios Avanzados en Nantes me ha permitido realizar intercambios con colegas llegados de las cuatro partes del mundo. Un ejemplo inesperado de la fertilidad de los encuentros nanteses ha sido mi contacto con el *scholar* marroquí Abdesselam Cheddadi, quien me explicó los avatares de la esperanza en la tradición islámica. En un episodio de auténtica *serendipity*, Abdesselam me dio para leer las últimas páginas de su biografía novelada de Ibn Jaldún donde desarrolla un diálogo en torno a la sabiduría y la esperanza como **ilusión necesaria** (*Ibn Khaldoun. Une biographie romancée*. Casablanca, La Croisée des Chemins, 2004, pp. 323-325). La lectura del texto de Abdesselam fue capital para mí ahora, pues la idea elegida esta mañana es precisamente la esperanza.

Pequeño marco poético, filosófico y religioso

En *Los trabajos y los días*, Hesíodo contó que la esperanza, ἐλπίς, fue la única criatura de Zeus que no escapó del jarrón de Pandora.¹ Sus caracteres fueron objeto de discusión ya en época arcaica. Teognis de Megara, poeta del siglo VI a.C. le dedicó una *Elegía*: “Esperanza es el único dios bueno que ha permanecido entre los hombres, / los otros los abandonaron y huyeron al Olimpo. / La confianza, un dios poderoso, se ha ido. La templanza se alejó de los hombres, / y las Gracias, amigo mío, abandonaron la Tierra.”² También el sentido del mito –si el hecho de que la esperanza quedase dentro de la jarra fue bueno o malo para los hombres (según Teognis, había sido evidentemente algo provechoso)– dio lugar a debates durante la

1 vv. 96-99.

2 *Poemas elegíacos*, Libro I, vv. 1135-1138. Véase Theognis, *Elegiac Poems*, Harvard University Press, pp. 340-341.

Antigüedad, hasta los tiempos de los neo-platónicos como Proclo.³ En los orígenes del discurrir filosófico, Tales de Mileto había dicho: “La esperanza es el único bien común a todos los hombres, quienes nada tienen todavía la poseen.” Pero, de acuerdo con la óptica de los estoicos, no se trataba de una virtud propia de los hombres íntegros, sino de un lastre ético e intelectual. En *La firmeza del sabio*, Séneca aseguró que: “El sabio vive sin esperanza y sin miedo”; más aún, ella nos obnubila, pues nos aleja de la apreciación de las bondades del presente. Descartes replicaría la idea, mil quinientos años después, en el artículo 58 de *Las pasiones del alma* y lo mismo haría Spinoza en la *Ethica*, III, prop. 18 y IV, prop. 47. “Los afectos de la esperanza y del miedo no pueden ser buenos por sí mismos”, dado que la esperanza nos conduce a la huida de la realidad del mundo y el miedo es uno de los mayores impedimentos contra la sabiduría. Sobre ese surco, Nietzsche llegaría a afirmar: “La esperanza es el peor de los males, porque prolonga los tormentos del hombre.”

Claro está que, en el campo de la política y de la religión de los romanos, las apreciaciones habían sido muy diferentes. *Spes* era considerada una diosa a la que, junto a *Fides*, se le erigieron templos desde el período de la Primera Guerra Púnica. Convertida en *Spes Augusta*, a comienzos del siglo I, ocupó un lugar central en los rituales que legitimaron el principado de Octavio Augusto. De Claudio a Diocleciano, los emperadores acuñaron monedas con su retrato en la cara y la figura de *Spes* en la ceca: una muchacha que sostiene una hierba florecida en la mano derecha y, con la izquierda, se recoge la túnica casi transparente (figuras 1 y 2). La hierba alude a nuestras expectativas de recibir el fruto que habrá de seguir a la flor, mientras que el tejido transparenta un caminar alegre en puntas de pie, pues así recibimos el don que deseamos y esperamos. Parece probable que el fresco famoso de Pompeya, que representa una joven de espaldas, con un cesto en el acto de recoger flores sobre un fondo verde intenso, sea la Esperanza más bien que la Primavera (figura 3). La alegoría fue recuperada tal cual a finales del Renacimiento, según puede leerse en el gran tratado de *Iconología* de Cesare Ripa, publicado en Roma en 1593. Ripa explica que:

“En la medalla de Claudio. aparece pintada esta figura como mujer vestida de verde que lleva un lirio en una mano. La flor simboliza la Esperanza, pues esta viene a ser como una aspiración a algún bien, [...] Así nosotros, viendo las flores solemos esperar los frutos; los cuales luego, pasando algunos días, nos concede la naturaleza si no

3 Verdenius, Willem Jacob, *A Commentary on Hesiod Works and Days vv 1–382*, Leiden, E.J. Brill, 1985.

defrauda nuestras esperanza. [...] Viste además de verde esta figura por semejanza con las hierbas, que nos dan Esperanza de una buena cosecha andando el tiempo, cuando es la sazón.

“Según la pintaban los Antiguos. Muchachita alegre, con traje largo, transparente y desceñido. Sostiene con dos dedos de una mano una hierbecilla de tres hojas, mientras con la otra se alza la túnica, de modo que se vea cómo camina en las puntas de los pies. [...] El traje largo y transparente significa que todas nuestras esperanzas son largas de cumplir enteramente, transparentándose además muchas veces el deseo que de ellas tenemos. [...] La hierba que lleva, que es la llamada Trifolio [trébol] es la primera que nace cuando se siembra el grano, siendo su color el que todos conocemos como verde esperanza.”⁴

Las religiones monoteístas, nacidas en el Cercano Oriente, tuvieron desde el principio en altísima consideración a la esperanza, temple o actitud del sujeto que aguarda por su salvación física y espiritual, llegada hasta él merced a la voluntad divina. En el Antiguo Testamento, *tiqvah* es la palabra hebrea que traducimos por esperanza, tal cual hicieron los Setenta, quienes usaron ἐλπίς, y san Jerónimo en la Vulgata, quien colocó *spes* en su lugar. El vínculo de *tiqvah* con la salvación de Israel es prácticamente tan poderoso como el de ἐλπίς y *spes*, en el Nuevo Testamento, con la esperanza en la unión del alma y Dios, la vida y la felicidad eternas. Desde Oseas hasta Job y el Salmista, se suceden las citas de la *tiqvah*. *Oseas* 2:15: “Y le daré sus viñedos allí, y el valle de Achor como puerta de la esperanza. Y ha de cantar allí, como en los días de su juventud, como en los días en los que vino de la tierra de Egipto.” *Jeremías* 31:17: “Y hay esperanza en tu final, dice Yahveh, que tus hijos han de volver a sus propias fronteras.” *Salmo* 9:18: “Pues eres mi esperanza, Oh Señor Yahveh; eres mi confianza desde la juventud.” *Job* 11:18: “Y estarás seguro, porque hay esperanza; sí, cavarás a tu alrededor y descansarás salvado.”

Aunque heredera de semejante temple de ánimo, la esperanza cristiana se plantea a modo de superación de la Ley del Decálogo, pues dice san Pablo en la *Epístola a los Hebreos* 7:19: “Ya que la Ley no llevó nada a la perfección, pues no era sino la introducción a una esperanza mejor [κρείττονος ἐλπίδος], por la que nos acercamos a Dios.” Y, en esa misma epístola (6:18-19), aparece el símil destinado a convertirse en metáfora verbal y visual de la

4 Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, tomo I, pp. 353-355.

virtud cuyo objeto es la posesión de Dios por parte de las almas: “la esperanza, que tenemos como **ancla** sólida y segura de nuestra alma.” En la *Primera Epístola a los Corintios* 13:13, Pablo reduce las virtudes al afirmar: “Ahora subsisten la fe [πίστις], la esperanza [ἐλπίς] y la caridad [ἀγάπη].” En la dirigida a los *Romanos* 8:23-25, queda claro el carácter invisible, en el presente, de aquello que esperamos: “expectantes frente a la redención de nuestro cuerpo, por la esperanza nos salvamos, aunque la esperanza de lo que se ve no es tal, pues ¿por qué esperar lo que se ve? Entonces, si esperamos aquello que no vemos, con paciencia lo aguardamos.” Fue san Agustín quien, casi cuatro siglos más tarde, desplegó los argumentos que mostraron la unión forzosa e indisoluble entre las tres virtudes:

“Pero la esperanza solo trata con cosas buenas y solo con aquéllas que permanecen en el futuro y corresponden al hombre que alaba la esperanza. Por la tanto, la fe ha de ser distinguida de la esperanza. Son términos diferentes y también conceptos diferentes. Sin embargo, la fe y la esperanza tienen lo siguiente en común: se refieren a lo que no se ve, en la medida en que lo no visto es creído o esperado. [...] Y cuando creemos que nuestro bien está en el futuro, esto equivale a esperar por él. ¿Qué diré entonces del amor que, sin fe, nada puede hacer? Mas no es posible que haya esperanza verdadera sin amor. [...] Por lo tanto, no hay amor sin esperanza, ni esperanza sin amor, y ni una cosa ni la otra sin la fe.”⁵

“Amal” “أمل” *Quran*, 15 :3 :5 "Déjalos comer y gozar y desviarse por una [falsa] esperanza [*l-amalu*], porque conocerán". *Quran*, 18 : 46 : 13 "Riquezas y niños son las bellezas de la vida mundana. Pero las buenas obras difíciles con las mejores para que tu Señor te recompense y para tu propia esperanza [*amalan*]". En su libro *Al-Hikam (Palabras de Sabiduría)*, Ali ibn Abi Talib dice: "Si ves que tiene menos esperanza en Dios cuando cometes una falta, piensa entonces que sólo confías en tu obra, no en la Misericordia de Dios" (*Hikam*, 151), "La verdadera esperanza está acompañada por la acción; de lo contrario, no se trata más que de un deseo" (*Hikam*, 80). "Si quieres que se abra delante de ti la puerta de la esperanza, mira las bondades de las que te colma; si quieres que se abra delante de ti la puerta del miedo, mira lo que a Él le debes" (*Hikam*, 152).

5 San Agustín, *Enchiridion de Fide, Spe et Charitate Liber Unus*. 2, 7-8, PL 40, cc. 354-358.

En el paso del siglo IV al V, Prudencio Clemente, poeta de la España romana, compuso la *Psicomaquia*, la “Batalla del alma”, relato épico de una guerra alegórica entre las virtudes y los vicios en el fuero íntimo del cristiano. C.S. Lewis ha dicho que toda la simbología del Medioevo acerca de la moral deriva de aquel texto de Prudencio en el que, por supuesto, Esperanza desempeña un papel fundamental en los combates por la salvación de los fieles.⁶ Aliada de la Humildad, ambas luchan contra la Soberbia (vv. 199-205)⁷ y, más tarde, contra el Engaño, al que Humildad corta la cabeza mediante la espada de la venganza, ofrecida por nuestra vieja amiga (vv. 278-290).⁸ El mismo Prudencio fue autor del *Cathemerinon*, un libro de horas con himnos para cada momento del día y varias fiestas del calendario cristiano. En el primero de ellos, asoma la asimilación de la esperanza con el cuervo, ave que grazna cuando el alba asoma y anuncia que el fin de las sombras y de las criaturas horribles de la noche ha llegado: “este es el signo de nuestra esperanza prometida pues, al ser librados del sueño, aguardamos la llegada de Dios” (vv. 45-48).⁹ El tercer himno señala el objeto de esa virtud, radicado en el regreso a la vida de nuestro cuerpo tras la primera muerte (vv. 201-205).¹⁰ “Esperanza de luz”, llama Prudencio a tal expectativa en el himno quinto (v. 9).¹¹ En el largo poema sobre *La Divinidad de Cristo*, que forma parte del volumen de la *Apoteosis*, regresa la esperanza, asociada al sonido de la música sacra contenida en el habla de Cristo (vv. 388-393).¹²

La *Divina Comedia* de Dante anudó las vertientes poéticas y teológicas de la emoción que nos concierne. Y lo hizo desde el mismo *Infierno* pues, a pesar de ser ese mundo el de la desesperanza radical, como lo recuerda tanto la inscripción en la boca de su entrada (“Dejad todo esperanza vosotros los que entráis.” III, 9) cuanto la ausencia de cualquier expectativa de consuelo, reposo o pena menor, que padecen los lujuriosos arrastrados por un viento eterno (“ninguna esperanza jamás los reconforta”, V, 43-45), a pesar de todo ello, desde el primer encuentro con Virgilio a la salida de la selva oscura, el guía promete a Dante: “verás a quienes están contentos / en el fuego, porque esperan alcanzar / cuando así sea a los benditos.” (I, 118-

6 Lewis, C.S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Cambridge University Press, Canto Classics, 2013, pp. 83-91.

7 *Prudentius, with an English translation by H.J. Thomson*, Londres, Heinemann, 1949, pp. 292-293.

8 *Ibidem*, pp. 298-299.

9 *Ibidem*, pp. 8-9.

10 *Ibidem*, pp. 30-31.

11 *Ibidem*, pp. 38-39.

12 *Ibidem*, pp. 148-149.

120)¹³ Vale decir que, alejado de los horrores del Infierno, el poeta subirá a la montaña del *Purgatorio* y dedicará a esa parte de su viaje de ultratumba la cantiga segunda, la cantiga de la esperanza por excelencia. Hablará con aquellos “cuyos sufrimientos / hacen menos duros la justicia y la esperanza” (XIX, 76-77). La virtud sanadora lo puede casi todo porque, en el caso límite de Manfredo, el hijo de Federico II a quien los papas habían maldecido con la excomunión y el mote de “raza de víboras”, el anatema terminó destruido por la reconciliación de Manfredo y su creador en el último instante de la vida terrena: “No hay maldición que no se extinga, / que no sea capaz de invertir el amor eterno / mientras la esperanza mantenga el verde de su flor.” (III, 133-135) Luz y color acompañan a Dante y Virgilio, “quien esperanza me daba e iluminaba”, subraya el poeta (IV, 30) Y el verde, el verde es el tono que impregna la tierra, que tonaliza la atmósfera en la montaña del *Purgatorio* o el Paraíso terrenal sobre su cúspide. El valle florido de los príncipes negligentes posee ya colores que no son los del mundo de los mortales; allí se despliega “el esmeralda fresco aún en la hora en que se desvanece”, las almas cantan el *Salve Regina* “sobre el verde y sobre las flores” (VII, 75 y 82-84). Hasta que, por fin, Beatriz se manifiesta en el Paraíso terrestre, vestida con los tres colores: “cubierta de un velo blanco, ceñida de olivo, / se me apareció una mujer, bajo un manto verde / y vestida de color de llama viva” (XXX, 31-33). El blanco es el color de la fe, el rojo de la caridad y el verde de la esperanza.. Se atribuyen a Priamo della Quercia las miniaturas que ilustran los cantos del *Purgatorio* en el Manuscrito Yates Thompson 36 de la *Divina Comedia*, conservado en la *British Library* de Londres (1444-1450); en casi todas ellas, los ángeles custodios de cada cornisa de la montaña tienen sus alas y sus túnicas de puro color verde (véase la correspondiente al canto XX de la quinta cornisa, donde los avaros y los pródigos expían sus pecados; figura 4). Sólo se reemplaza ese tono por el rojo de la caridad cuando Dante ingresa en el Paraíso terrestre y aguarda la llegada de Beatriz.

El *Purgatorio* es también la cantiga en la que la música vuelve por sus fueros. Al principio, es un canto monódico que entonan las almas conducidas por el ángel timonel de la barca que las lleva a la isla bendita en medio del océano meridional de la Tierra: “*In exitu Israel de Aegypto*’ / cantaban todos juntos a una voz / y cuanto sigue, escrito en aquel salmo.” (II, 45-48). La monodia se torna polifonía en el momento en que Dante ve abrirse las puertas de la muralla del *Purgatorio*: “Me di vuelta, atento al primer tono, / y me parecía el *‘Te Deum*

13 Las traducciones nos pertenecen.

laudamus’ / escuchar en voz mezclada con el dulce sonido. / La imagen hacía entonces / que lo oído fuese semejante / a lo que se suele cantar con instrumentos; / cuando ora sí, ora no se comprenden las palabras.” (IX, 139-145) Sin embargo, el momento musical más alto es paradójicamente el del ruido de un terremoto, seguido del “grito” sublime que lanzan todos los espíritus habitantes de la montaña, cuando alguno de ellos se ve liberado por completo del pecado y asciende al cielo: “Luego comenzó por todas partes un grito / tal, que el maestro giró hacia mí / diciendo: ‘No temas, mientras yo te guíe’. ‘*Gloria in excelsis Deo*’ todos / decían, según comprendí de cerca / cuando pude escuchar el grito.” (XX, 133-138).

La cantiga del *Paraíso* contiene el canto llamado “de la esperanza”, el número XXV. De la corona de los santos, que refulge en el cielo de las estrellas fijas y de los querubines, se desprende el alma de Santiago el Mayor, uno de los tres apóstoles más amados por Jesucristo (Pedro, epítome de la fe, Santiago, de la esperanza y Juan Evangelista, de la caridad). Santiago debe interrogar a Dante acerca de la virtud que él representa. ¿Cómo la define? ¿De dónde la conoce? ¿Qué le promete? Dante cita textualmente las *Sentencias* de Pedro Lombardo (III, 26) para contestar la primera pregunta: “‘Esperanza’, dije yo, ‘es un cierto aguardar / de la gloria futura, que producen / la gracia divina y el mérito precedente.’” (XXV, 67-69). “De muchas estrellas me ha llegado esa luz”, sigue el poeta, pero las mayores cantidades han salido de los salmos de David y de una epístola atribuida al propio Santiago en aquel tiempo (se trata de la *Católica*, que hoy sabemos fue escrita por Santiago el Menor, obispo de Jerusalem). “A tal punto de [la esperanza] estoy repleto / que hacia los demás vuestra lluvia derramo”, agrega Dante (XXV, 70-78). La promesa se encontraba ya en Isaías (61:7); consistía en la posesión de una vestidura doble, la santidad del alma y la resurrección gloriosa del cuerpo. Por fin, en el último canto del *Paraíso* y de la *Comedia*, una vez que el Alighieri ha accedido a lo más alto del Empíreo, resuena la plegaria de san Bernardo a la Virgen, “rostro / de caridad, que allí, hacia abajo, entre los mortales, / eres fuente viva de esperanza.” (XXXIII, 9-12).

Es probable que, desde la crisis del Renacimiento en la segunda mitad del siglo XVI, se haya abierto paso el predominio de la desesperación en la poesía europea, de Quevedo, Marvell y Racine hasta Baudelaire y más allá. El examen de este panorama excede los propósitos de nuestro trabajo, pero una cita de *Las flores del mal* sirve para sintetizar el giro secular del papel de la esperanza: “Y largas carrozas fúnebres, sin tambor ni música, / desfilan lentamente en mi alma; la Esperanza / vencida, llora, y la Angustia atroz, despótica / sobre mi

cráneo inclinado planta su bandera negra.”¹⁴ Que la palabra “Esperanza” se encuentre encabalgada al final de un verso y, sólo en el siguiente, sepamos que ha sido vencida, son hechos poéticos perfectos donde se desvela, en forma de paradoja, la mutación de la antigua virtud en su emoción contraria: aguardamos un remate sublime, que de inmediato estalla en el adjetivo “vencida”. Un poeta inglés, poco posterior a Baudelaire, convertido al catolicismo y jesuita profeso, estuvo en el límite último de la espera herida; cantaba Gerard Manley Hopkins en su poema *Consuelo carroñero*: “No, no he de celebrarte, Desesperación, consuelo carroñero, / no he de desanudar, por deshilachados que estén, estos jirones últimos de hombre / que hay en mí o exclamar, agotado, *no puedo más*. Puedo, / puedo algo, esperanza, ojalá llegue el día de no elegir no ser.”¹⁵

Por el contrario, el gran género de la utopía, creado a partir de la inversión temporal de la edad de oro, que se trasladó de la admiración por el pasado concluido hacia la construcción expectante del futuro, ha sido la formulación secularizada de la esperanza desde el siglo XVI en adelante. La prueba final de esta asociación la dio uno de los últimos textos utópicos de la filosofía occidental: *El principio esperanza, Das Prinzip Hoffnung*, escrito en los Estados Unidos entre 1938 y 1947 por Ernst Bloch, publicado en la DDR entre 1954 y 1958 (edición española: Aguilar, Buenos Aires, 1977; Francisco Serra, Madrid, Trotta, 2004, 2006, 2007). Una crítica extrema del psicoanálisis, apoyada sobre la historicidad de las pulsiones, de la sexualidad, la constitución del yo, la represión y el impulso dionisiaco, llevó a este autor a aceptar la validez de los sueños de la vigilia sobre el trabajo inmanente del perfeccionamiento del mundo hasta el fin de los tiempos. Bloch explicó hasta qué punto el marxismo constituía la expresión de un pensamiento científico y sistemático acerca del futuro, que mantenía viva la esperanza de acceder a una perfección humana en el aquí y el ahora, esto es, una salvación mundana capaz de sustituir la salvación propuesta por las religiones. Sin embargo, Bloch advirtió que semejante esperanza radical no podría nunca fundarse en pruebas científicas y ensalzó el papel del arte y de la imaginación como instrumentos necesarios a la hora de aguardar la culminación del esfuerzo humanista en procura de la perfección de nuestro ser.

14 Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal, Spleen LXXVIII*. “Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme ; l’Espoir, / Vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.”

15 “Not, I’ll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee; / Not untwist — slack they may be — these last strands of man / In me or, most weary, cry *I can no more*. I can; / Can something, hope, wish day come, not choose not to be.”

Este esfuerzo consiste en describir y recorrer los caminos hacia la perfección de nuestro ser. La fantasía tópica se realización posible apoya sobre la cualidad anticipatoria de la conciencia que produce, sin cesar, imágenes desiderativas y progresivas del *summum bonum*. *El Principio Esperanza* explora sistemáticamente tales imágenes: los viajes reales e imaginarios, el teatro, la danza, el cine (“usina de sueños de vigilia”), la medicina, la magia-técnica, la geografía, la arquitectura y la pintura en cuanto todas ellas son productoras de espacios y de paisajes dl deseo, la poesía y la literatura, la música (que posee la intensidad máxima en cuanto a las cualidades anticipatorias y de superación de las fronteras). Bloch cree que es en el territorio del arte donde se desarrolla el sentimiento de humanidad pregonado por Karl Marx, aquella voluntad que nos pertenece y quiere abrogar todas las relaciones que hacen de nosotros seres humillados, reducidos a la servidumbre, abandonados o despreciables. Aunque el mundo permanezca siempre inacabado, podremos de tal forma volver a ver la patria de origen a lo lejos y la realización del *summum bonum*.

Me detengo un instante en sus consideraciones acerca de la pintura. Es ella la que, gracias al descubrimiento de la perspectiva, mostró el horizonte como una marca visual del espacio del deseo por excelencia. Éste se manifiesta en la vista de la ciudad en Van Eyck, la vista del paisaje natural en Leonardo, la presencia en Rembrandt de una “luminosidad salida de la lejanía, que se refleja en la proximidad”. Paradójicamente, tal resplandor no procede de ninguna fuente determinada, dentro o fuera de la representación; parece salir de la oscuridad del fondo para concentrarse sobre los detalles del primer plano. Cito a Bloch: “De esa suerte, la luz paradójica de Rembrandt no se encuentra en el mundo pero, aunque sea un reflejo constante, no emana tampoco de la fuente luminosa celestial de una metafísica antigua; pues es la luz procedente de la perspectiva de la esperanza, que desciende a las profundidades de la proximidad y del abandono donde encuentra un eco. La perspectiva cósmica abierta se apaga en el espacio cargado de tinieblas y, sin embargo, la luz que se desprende del fondo al mismo tiempo que surge, enigmática, de la soledad y del negro pinta, sobre el fondo tenebroso del mundo dado la verdad de la esperanza o del destello luminoso que no está allí en absoluto. [...] Todos los cuadros de Rembrandt, aún sus obras profanas, están compuestos a partir del plano más alejado, y la perspectiva que pintan sus colores –fabricados de noche, de incienso, de mirra y de oro- es un espacio vacío atravesado por chorros de luz” (tomo II, 426-427).

Gran texto, por cierto, pero no me ha convencido del todo. Lo intenté con fuerza, pero me sentí impotente a la hora de atacar, con los recursos del arte, la manipulación de la esperanza llevada a cabo por los poderes reales. Fue un pasaje de las *Meditaciones pascalianas*, escritas por Pierre Bourdieu en 1997 (*Méditations pascaliennes*, 2003, cap. 3, pp. 328-329), el que me llenó de prevenciones respecto de la obra de Bloch: “La espera es una de las maneras privilegiadas de experimentar el poder. [...] El arte de hacer esperar, de diferirlo todo haciendo esperar, de postergar, pero sin hacerlo evidente por completo, cosa que tendría el efecto de matar la propia espera, es una parte fundamental del ejercicio del poder”. Pero un texto más reciente, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, 2010, Princeton University Press, escrito por Alexander Nehamas, me autoriza a proseguir esta investigación.

Ya es hora de pasar a la relación entre la esperanza y las bellas artes.

La esperanza visible

Un breve desvío teórico antes de comenzar este punto. Me he planteado la cuestión de las formas generales que rigen el modo en el que el ojo puede acceder a un conocimiento de los objetos y de las ideas. Me baso sobre la semiótica de Charles Peirce, completada por el trabajo monumental de 2014, que debemos a dos semiólogos, Priscilla Farias y João Queiroz. Peirce distinguía tres tipos de signos: los íconos, contruidos a partir de la semejanza con el objeto-idea; los indicios o huellas dejadas por el objeto-idea; los símbolos, asociados por convención al objeto-idea. Farias y Queiroz desarrollaron la categoría de los íconos o, mejor dicho, de los hipo-íconos, por cuanto un ícono absoluto no puede existir (sería una duplicación perfecta del objeto-idea, como el mapa chino mencionado por Borges). Los colegas brasileños distinguen tres sub-categorías: las imágenes, hipo-íconos gobernados también por la semejanza; las metáforas, hipo-íconos convencionales, establecidos y comprendidos dentro de un horizonte determinado de cultura; los diagramas, esquemas que nos permiten representar, conocer y memorizar todas las partes del objeto-idea, sus evoluciones, funcionamientos y articulaciones. Entonces, ¿qué sucede cuando tengo la pretensión de fabricar una imagen de la esperanza? No huy posibilidad alguna de hacerlo, a menos de que creamos que existe, tal cual Dante lo creía, una especie de fantasma de esa virtud en uno o varios ángeles vestidos con túnicas verdes. Metáforas, por el contrario, existen y hay decenas de ellas, a saber: todas las alegorías de la esperanza producidas por las

iconologías china o europea, por ejemplo. Os muestro algunos casos tomados de ambas tradiciones.

En el alto medioevo, los programas iconográficos inmensos de la moral y la historia cristianas, que desarrollaron los portales de esculturas y los vitrales visibles en el interior de las catedrales góticas, reservaron un lugar para las alegorías de las virtudes y los pecados contrapuestos. Pero las fórmulas permanecieron difusas, flotantes durante todo el siglo XIII. Por debajo de las estatuas adosadas a las columnillas de las archivoltas en los portales de las iglesias consagradas a Nuestra Señora en París y Amiens, se tallaron figuras dentro de nichos y marcos lobulados entre las cuales descubrimos las personificaciones de la esperanza. La identificamos, más que por sus atributos imprecisos, por la escena de significado indiscutible que se le opone e ilustra la Desesperación: un hombre en el acto de darse la muerte con una espada. En el rosetón oeste de la catedral de París, también el suicida nos señala a su antagonista que, esta vez, tiene atributos muy distinguibles: el cetro largo, la corona y un escudo que contiene el estandarte en forma de cruz y paño al viento, distintivo de la Resurrección de Cristo, objeto por antonomasia de cualquier forma de la esperanza (figuras 5 y 6). Las catedrales alemanas presentaron una versión distinta del conflicto entre virtudes y vicios. Prefirieron poblar un portal con estatuas de las vírgenes prudentes y las vírgenes insensatas, personajes de la parábola expuesta en el Evangelio de san Mateo (25:1-13), cuyo núcleo es precisamente el tema de la espera del Salvador (el novio) en la segunda venida del Juicio Final. Las catedrales de Magdeburgo (siglo XIII), Estrasburgo (siglo XIV; figuras 7 y 8) y Berna (siglo XV) poseen ejemplos deslumbrantes de esos portales.

El zócalo de la Capilla *degli Scrovegni*, decorada al fresco por Giotto en Padua a comienzos del siglo XIV, fue una puesta en escena, precisa e inédita, de la alegoresis sobre las virtudes y los vicios. La *Esperanza* se destaca por la maravilla que implica haber sabido combinar la nueva técnica del claroscuro y la ilusión del volumen y el peso de las vestimentas, invención giottesca por excelencia, con el efecto ascensional de ligereza y vuelo de la figura que parece escalar la diagonal del marco para apoderarse de la corona de la salvación, tendida por la mano divina (fig. 9). Su antagonista, la *Desesperación*, aprovecha los mismos rasgos de la *maniera* característica de Giotto con el fin de representar todo lo contrario al ascenso. La mujer ahorcada *propria manu* cuelga pesada de una cuerda tensa mientras un demonio vuela hacia ella con el fin de apoderarse de su alma. Se han conservado las huellas de las agresiones que los fieles descargaron sobre la cara de la desesperada y la

silueta negra del diablo (fig. 10). Treinta años más tarde, el escultor Andrea Pisano reprodujo la iconografía inventada por Giotto, en uno de los casetones inferiores del batiente izquierdo de la puerta sur en el Baptisterio de Florencia (fig. 11). Al mismo tiempo, Ambrogio Lorenzetti pintó los frescos célebres de la *Alegoría del Buen y del Mal Gobierno* en el Palacio Público de Siena. Por encima de la figura del Buen Gobierno vuelan tres seres alados que simbolizan las virtudes teologales: la esperanza, a la derecha del personaje principal, abre los brazos y las palmas de las manos en actitud de contemplación, dirigida a una cara de Cristo que se deja ver entre las nubes (fig. 12). De 1365 a 1367, Andrea di Bonaiuto realizó otro ciclo famoso de frescos en el *Cappellone degli Spagnoli*, sala capitular del convento dominico de Santa Maria Novella en Florencia. La matriz de Lorenzetti se repite alrededor de un Santo Tomás entronizado, quien gobierna, triunfal, el mundo de las ciencias y de sus mayores sabios. Pero, en este caso, las vestes de las virtudes teologales llevan los colores que había consagrado Dante a propósito de los atuendos de Beatriz en el momento de su manifestación en el Paraíso terrestre: blanca es la Fe, roja la Caridad y verde la Esperanza (fig. 13). Pero, a fines del *Trecento*, alrededor de 1370-80, Giusto dei Menabuoi parece haber sido el primero en producir un cambio iconográfico importante: en dos de sus frescos pintados en Padua –la Capilla Cortellieri en la Iglesia de los *Eremitani* y el zócalo de los muros del *Palazzo della Ragione*–, la esperanza está entronizada y sostiene un ancla, con lo cual se hace explícita la alusión al pasaje de *Hebreos* 6:18-19.¹⁶

Una confluencia compleja, un *rebus* exquisito fue la solución que Rafael dio al tema de las virtudes en uno de los frescos de la *Stanza della Segnatura*, pintado en 1511 en el muro meridional de la cámara, irregular, ocupado en buen parte por una ventana. Sobre un parapeto ilusorio, Rafael distribuyó tres mujeres para simbolizar la Fuerza, la Prudencia y la Templanza (la figura de la Justicia se encuentra en la bóveda del recinto); entre ellas, se mueven cinco *putti*, tres de los cuales simbolizan las virtudes cristianas: el que señala el cielo es la Fe, el que recoge un fruto del ramo de encina sostenido por la Fortaleza es la Caridad y quien lleva una antorcha, alusiva de la que encienden las vírgenes sabias, es la Esperanza (fig. 14).

Por supuesto, un tema tan central como el nuestro no podía pasar inadvertido para Andrea Alciato quien, desde la primera edición de su libro de *Emblemas* en 1531, consagró

16 Viggiani, Claudia y Tomei, Alessandro, *L'Italia di Giotto. Itinerari giotteschi*, Roma, Gangemi, 2009.

varios de ellos a la virtud de la esperanza.¹⁷ Las dos versiones españolas publicadas por Bernardino Daza Pinciano en Lyon, ambas en 1549, agruparon los emblemas sobre ella entre los números 43 y 46. El 43 lleva el nombre de “Esperanza próxima” y adopta el navío impelido por los vientos como símbolo de nuestra virtud; dos estrellas, alusiones a Cástor y Pólux, en el vértice superior izquierdo del grabado, indican que la buena esperanza se abre camino (fig. 15). El emblema 44, “Acerca de la imagen de la Esperanza”, lleva texto en forma de diálogo para explicar las alegorías de la imagen que, por otro lado, es atribuida a un pintor imaginario, Elpidio (recuérdese que ἐλπίς es “esperanza” en griego). Lo cierto es que la dama del caso es una joven sentada sobre un barril -la vasija de Pandora- y rompe las flechas de la muerte, pues mientras hay vida, hay esperanza. Un cuervo se ha posado sobre la tinaja; por detrás, se yergue Némesis o Ramnusia, la vengadora, cuyo fin es advertir que nada ilícito puede ser objeto de una buena espera. Pero el Buen Suceso, representado por un joven alto que lleva espigas y una copa, junto a un Cupido, desnuda los lazos necesarios del amor y la esperanza (fig. 16). El emblema 45, “Cada día cosas mejores”, nos muestra un jabalí que “nunca se vuelve atrás cuando se lanza voraz sobre las hierbas con la cabeza gacha” y da así una lección al sembrador quien, sin embargo, se ha dado vuelta y descubre en el horizonte la empresa de Carlos V: las dos columnas abrazadas por la filacteria con el mote *Plus Ultra*. El Nuevo Mundo ha sido descubrimiento inducido por la esperanza (fig. 17). El emblema 46, “Que no hay que esperar lo ilícito”, reúne nuevamente las figuras alegóricas de Némesis y Esperanza (fig. 18).¹⁸ Agreguemos que, en el emblema 117, “Sobre los colores”, se establece que “el verde nos enseña a esperar. Se dice que la esperanza permanece verde, cuando quedan cosas sin cumplirse.”¹⁹

A decir verdad, el asunto de la simbolización laberíntica de la esperanza ya había sido rozado antes de la publicación de la obra de Alciato. En 1505, Aldo Manuzio editó el texto de los *Jeroglíficos* de Horapolo, que sólo tuvo una versión ilustrada en 1549.²⁰ El séptimo jeroglífico del apartado 9 sobre el trabajo, en el capítulo 10 del libro II, es el *rebus* de la

17 Panofsky, Dora y Erwin, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Nueva York, Pantheon, Bollingen series, 1962, pp. 27-33.

Seguimos la bella edición española de la obra de Alciato, realizada por Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985. En adelante, citaremos: Alciato-Sebastián, número de página.

18 Alciato-Sebastián, pp. 78-82.

19 *Ibidem*, pp. 154-155. La traducción es nuestra.

20 Véase la traducción y edición magnífica de los *Hieroglyphica*, hecha por Jesús María González de Zárate (Madrid, Akal, 1991).

“previsión de una buena cosecha de vino” (fig. 19). Su protagonista es otra vez un ave anunciadora, una abubilla con su penacho, erguida sobre un viñedo. “Pues ella, si canta mucho antes del momento oportuno de las viñas, indica una buena vendimia”. Pero, tanto en Alciato cuanto en Horapolo, se trataría de una esperanza no muy próxima a la virtud teológica del cristianismo. Cuervo y abubilla apuntan a *ἐλπίς* y a *Spes* que han regresado.

En 1559 y 1560, Peter Bruegel diseñó alegorías muy complejas de las siete virtudes más una octava, la Paciencia, que fueron grabadas por Philippe Gall e impresas en el taller de Hieronymus Cock en Amberes. La correspondiente a nuestra esperanza es una apoteosis de la dama con el ancla, sobre la que ella reposa de pie, en medio de las catástrofes del mundo (fig. 20). La mujer, coronada por una colmena de abejas, empuña una pala y una hoz, herramientas todas del trabajo humano en el campo, que necesita de una espera confiada para recibir los frutos. La escena de los roturadores en el fondo del paisaje hace eco a los instrumentos de la dulce señora quien, según reza la inscripción en la parte inferior de la lámina, es dueña de “una persuasión muy feliz, necesaria sobre todo para la vida, entre tantas cargas y penas intolerables.” El paisaje está repleto de calamidades: en un mar embravecido, se suceden los naufragios y los peligros de los hombres, a punto de ahogarse o de ser devorados por peces enormes. Dos mujeres (una encinta) en el muelle rezan por la suerte de sus maridos, mientras que un pescador vigila sus líneas y aguarda. Una casa del puerto es pasto de un incendio, que una decena de personas se esfuerzan por apagar. A la izquierda de la estampa, en el primer plano, la torre de una cárcel alberga a prisioneros encadenados, en actitud de rogar por su liberación. Un halcón, parado sobre una reja de la torre, también espera ser liberado de la capucha que le impide tomar vuelo. A decir verdad, sólo el ancla encierra una referencia a la ética cristiana debido a su vínculo con el pasaje de la *Epístola a los Hebreos*. El resto quizá se remite más bien al estoicismo antiguo, a la dignidad y la firmeza que los antiguos pregonaron frente a la adversidad (En el grabado de la caridad, el pelícano sobre la cabeza de la mujer alegórica es símbolo inmediato de Cristo: el pájaro alimenta a sus crías con su propia sangre. En el grabado de la Fe, la escena transcurre en el interior de una iglesia.). Volvamos por un momento a Cesare Ripa, a la figura que él propuso como modelo a partir de la edición ilustrada de su *Iconología* en 1603. La *Spes* romana ha revivido: una muchacha coronada de flores que alimenta con el pecho a un amorcillo alado (fig. 21). Es la imagen de la fertilidad y de nuestra confianza en el resurgir de la naturaleza cada primavera. Y aunque el niño que mama nos recuerde la alegoría canónica de la caridad cristiana, por más que Ripa haga el esfuerzo de cristianizar a la *Spes* rediviva mediante una cita del Hiponate (“Por eso dice san

Agustín sobre el Salmo CIV que el Amor sin Esperanza no puede alcanzar el fin de sus deseos”),²¹ esta esperanza propuesta por Ripa vuelve a ser una emoción pagana.

xī wàng es la locución china para esperanza, como también lo es para la luna llena y para la mirada desde lo alto. He aquí sus caracteres: **希望**, formados por las raíces siguientes:

乂 *yī* gobernar, administrar
布 *bù* textil, tela

亡 *wáng* muerte

月 *yuè* luna

壬 *wáng* rey

希望

xīwàng

kanji, en japonés

El ciruelo es el símbolo de la esperanza asociada al coraje; el conejo es el animal que la representa, el jade su mineral. La identificación entre la luna que siempre llega a su plenitud y la esperanza cumplida es la causa de esas significaciones, porque la luna es considerada un disco de jade y el conejo es la figura que descubrimos dibujada en la superficie visible del astro. El animal fabrica allí el elixir de la vida consagrado a la diosa lunar, Chang-Ngo o Cháng'é, también conocida como Héng'e. El mito, una historia de amor y de esperanza es el punto de partida del Festival de la Luna de Otoño. Helo aquí. Chang'e había desposado al arquero Hou'Yi. Cierta día, diez soles aparecieron en el cielo y provocaron una gran sequía al mismo tiempo que un calor mortal en la Tierra. El arquero Yi mató a nueve de ellos y salvó a la humanidad. Los dioses le regalaron el elixir de la inmortalidad para recompensarlo. Pero, en lugar de beberlo, Yi lo guardó en su casa pues tenía la esperanza de obtener, en el futuro,

²¹ Ripa, *op.cit.*, p. 354.

una nueva porción de la bebida para su esposa, porque la amaba y quería compartir la inmortalidad con ella. Un día en que Yi partió a cazar e hizo prometer a Chang'è que protegería la poción mágica, su aprendiz Fengmeng asaltó la casa de la pareja y obligó a Chang'è a entregársela. La mujer rechazó al joven pero, acosada nuevamente, hubo de beberse el elixir para cumplir con su promesa. De inmediato, Chang'è voló hacia los cielos y eligió la luna como su residencia. Al regresar a su casa, Yi supo toda la historia. Lleno de tristeza, desplegó delante de la casa los frutos y los postres predilectos de Chang'è y le ofreció un sacrificio.

Llegamos, por fin, a los diagramas. Corro el riesgo de relajarme, por lo que intentaré ser más preciso. Se trata, en primer lugar, de esquemas visuales indicativos de los cambios y las etapas de un proceso. Cuando conocemos la evolución de un movimiento, tenemos la tendencia de reproducirlo en nuestros cuerpos y en nuestros espíritus. Es por ello que los diagramas, dotados de la fuerza estética que el arte les imprime son, a menudo, lo que Horst Bredekamp llamó actos icónicos intrínsecos. Podríamos hablar también de diagramas agentes por cuanto generan acciones bastante precisas en el observador. ¿Hay acaso presentaciones posibles de la esperanza bajo formas visuales capaces de producir por sí la experiencia de esta emoción o virtud? El problema es que, a pesar de los esfuerzos hechos para superar la estética de Lessing que distinguía claramente las artes del espacio (pintura, escultura) de las artes del tiempo (poesía, música), subsisten las dificultades de la pintura y de la escultura en relación con las configuraciones del tiempo. No obstante, me gustaría trazar algunas líneas de las búsquedas emprendidas acerca de este problema.

1. Esbozos y dibujos preparatorios podrían ser considerados como vectores que se desprenden del momento de su contemplación, apuntan hacia las obras terminadas y encienden en nosotros una espera gozosa, una expectativa de placer y de belleza que habrá de producirse ante la obra terminada en el futuro.

2. En el relato de la vida de Donatello que Vasari escribió en 1550, el Aretino compara el estilo tardío del escultor con el de Luca della Robbia. Las obras del primero parecen no haber sido terminadas. Vasari se rehúsa a ver en el *non finito* un signo de imperfección; por el contrario, cree que la carga emocional desencadenada por ese rasgo otorga a Donatello la supremacía en el arte de su siglo. Está claro que el *non finito* puede ser el resultado de un azar enigmático o bien de la manifestación de una voluntad del artista. Contiene, en todo caso, un

representación *in potentia* que nos abre el horizonte paradójico de una esperanza *in acto*. Vasari y Ascanio Condivi escribieron dos biografías paralelas de Miguel Ángel a mediados del *Cinquecento*. Ambos utilizan la categoría del *non finito* para describir las esculturas de los últimos años de Miguel Ángel. Un discípulo de este maestro de la escultura, Daniele da Volterra, contó en dos cartas, una dirigida a Vasari, la otra a Leonardo Buonarroti entre marzo y junio de 1564, que Miguel Ángel trabajó hasta cinco días antes de su muerte en la *Pietà* conocido por el nombre de la familia Rondanini, propietaria de la pieza cuando se hizo el catálogo de la obra de nuestro artista en 1807. Los historiadores Franco Russoli y Cesare Brandi pensaron que se trataría de un efecto producido por la técnica de Miguel Ángel (la *via di levare*). Erwin Panofsky y Charles De Tolnay creen, más bien, en una consecuencia de las ideas neo-platónicas del artista acerca de la forma, de la idea prisionera de la materia que debe ser recuperada por el escultor. Por mi parte, me atrevo a decir que, probablemente, la *Pietà Rondanini* haya llegado a la cumbre del arte en el terreno del *non finito* porque su forma incompleta nos obliga a volver al contenido radicalmente cristiano de la esperanza en la salvación. Las figuras fantasmales de Cristo y de su madre transforman en aspiración dolorosa las expectativas de ver y de tocar formas acabadas. Pero no lo lograremos en esta vida. La presencia aurática de la *Pietà Rondanini* jamás deja de mostrárnoslo. La esperanza ha de apuntar hacia el fin de los tiempos, hacia el momento en que los seres humanos resucitaremos como almas y cuerpos gloriosos, terminados, completos, sublimes. Querría demostrar la validez de esta aproximación con alguna prueba histórica más positiva que la hermenéutica. Un poema de Miguel Ángel, escrito hacia el final de los años '50 del *Cinquecento*, desarrolla la misma relación entre esperanza, muerte y vida en el más allá. Es la *rima* n° 60.

Tu sa' ch'i' so, signor mio, che tu sai
ch'i' vengo per goderti più da presso,
e sai ch'i' so che tu sa' ch'i' son desso:
a che più indugio a salutarci omai?
Se vera è la **speranza** che mi dai,
se vero è 'l gran desio che m'è concesso,
rompasi il mur fra l'uno e l'altra messo,
ché doppia forza hann'i celati guai.
S'i' amo sol di te, signor mio caro,
quel che di te più ami, non ti sdegni,
ché l'un dell'altro spirto s'innamora.

Quel che nel tuo bel volto bramo e 'mparo,
e mal compres' è dagli umani ingegni,
chi 'l vuol saper convien che prima mora.

Tú sabes que yo sé, mi señor, que tú sabes
que vengo para gozar de más cerca,
y tú sabes que yo sé que sabes que soy el mismo,
¿por qué tardamos entonces en saludarnos?
Si es verdadera la esperanza que me das,
si es verdadero el gran deseo que me es concedido
de que el muro entre el deseo y la esperanza se derrumbe,
pues los males escondidos redoblan sus fuerzas.
Si de ti, amado señor, sólo amo
aquello que más amas tú, no te encolerices
por cuanto un espíritu del otro se enamora.
Aquello que anhelo y aprendo en tu bella figura,
mal comprendido por el ingenio humano,
a quien quiera sábelo conviene el morir primero.

Hacia 1545, **Vittoria Colonna**, marquesa de Pescara, sospechosa de herejía luterana y amiga íntima de Miguel Ángel, había escrito y dedicado al artista el siguiente soneto:

Questa d'odiar la morte antica usanza
Nasce sovente in noi, ciechi mortali,
Dal non aver su gli omer le grandi ali
Ferme de la divina alta speranza,
Né 'n quella pietra, ch'ogni stima avanza
Di sodezza, ma solo in questi frali
Fondamenti di rena a tutti i mali
Esposti, edificar la nostra stanza;
Onde con fede anch'or per grazia spera
L'alma in Dio forte aver per segno caro
Quella, ch'a i più superbi è più nemica. 56, 1-11.

Esta costumbre antigua de odiar la muerte
nace a menudo en nosotros, mortales ciegos,
del hecho de faltarnos grandes alas en la espalda,
firmes gracias a la alta y divina esperanza.
del hecho de no erigir nuestra morada
sobre la piedra, de firmeza superior en alto grado,
sino de levantarla sobre fundamentos frágiles
de arena a todos los males expuestos;
puesto que con fe por la gracia espera
el alma fuerte en Dios tener por signo seguro
aquella que es de los más orgullosos la mayor enemiga.

3. Preparé otros estudios de caso a propósito del suprematismo de Malevich y de la pintura abstracta norteamericana de los años '50-'60, más que nada la obra de dos artistas que amo y que plantearon como fin de sus búsquedas estéticas la representación de las *expectations* (decía Barnett Newman) et de la esperanza (*a 10% of hope* según Mark Rothko). Súbito, pero no inesperado, he aquí el trueno Kasimir Malevich que estalla en el mes de diciembre de 1913, cuando el músico Mijail Matiushim presente en San Petersburgo la ópera Victoria sobre el Sol, con la escenografía, el vestuario y la iluminación concebidos por Malevich. Se encontraba allí, como decorado de la quinta escena del acto dos, la primera imagen suprematista que servía de fondo a los acontecimientos de la nueva sociedad del sol vencido. La pieza fue escrita en lenguaje *zaum* par Alexej Krutschenikh, inventor junto con Chlebnikov de ese lenguaje “más allá de la razón”, hecho de palabras sin significado definido, pero disponibles para la expresión pura, libre y trans-racional.

Este primer esbozo de Malevich se convirtió, en 1915, en el célebre cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, exhibido en Petrogrado de una manera bastante extraña, copiado una y otra vez y colocado en el rincón de la sala. Al mismo tiempo, nuestro artista escribió el manifiesto *Del Cubismo y del Futurismo al Suprematismo*, donde explicaba cómo el suprematismo se liberaba de todas las dependencias de la imagen en relación con los objetos disponibles del mundo, para crear e instaurar la realidad pura y autónoma del arte. Decía Kasimir: “Me he convertido en el cero de la forma, surgido de la nada a la creación, es decir, al Suprematismo, al nuevo realismo de la pintura, esto es, la creación no objetiva.” Poco tiempo después, en 1916, precisó el itinerario a construir en el terreno propio de la pintura:

“Hoy, el camino del ser humano se abre a través del espacio, y el Suprematismo es la metáfora del color en su abismo infinito.” El *Cuadrado negro* era precisamente ese cero de la forma.

En 1917, en medio de las sublevaciones que llevaron de la revolución liberal de febrero a la bolchevique de octubre-noviembre, Malevich preparó el primer número de la revista *Supremus*, en compañía de Olga Rozanova y Alexej Krutschenikh. La revista no aparecía jamás. Si bien quedan los textos preparados por el pintor, agrupados bajo el título *La boca de la tierra y el artista*. Cito: “Pero quienes han ido hacia el exterior de las cosas, hacia el exterior del centro de la Tierra y de la médula de sus esfuerzos creativos, lucharon en procura del espacio. Quienes han roto la cáscara del huevo de la creación de la naturaleza y de allí salieron sin prestar atención a los trozos de su estructura dispersa. Quienes han ido al exterior del color de las cosas en busca del color. Salgamos todos ahora mismo del laberinto de la tierra hacia el espacio sin límites con nombres y colores y rompamos la cáscara del grano de la conciencia.” Recordemos aquí las distinciones que Dora Vallier hizo en su magnífico libro sobre el arte abstracto, que tuvo, para ella, tres vertientes principales. La espiritual de Kandinsky, la lógica y razonada de Mondrian, la religiosa y metafísica de Malevich.

En ese mismo contexto, paradójicamente, las cosas evolucionan camino a la religión cada vez más. En una carta enviada al músico Matiushim, Malevich dice: “Cristo reveló el Cielo en la tierra, cuando puso un final al espacio y estableció dos extremos, dos polos, sin tomar en consideración dónde se encuentran, si acaso en el interior de nosotros mismos o bien ‘allá’. No caminaremos por encima de mil polos, tal cual hemos caminado por encima de billones de granos de arena en las costas de los ríos y de los mares. El espacio es más que el cielo, es más fuerte y poderoso; nuestro nuevo proyecto es la doctrina del espacio salvaje.”

En 2005, Tim Tregubov señaló que, en la exposición moscovita de la obra de vanguardia producida en la Unión Soviética en 1919, el *Cuadrado negro* estaba colgado en una pared equivalente a lo que se llama el “rincón rojo”, el sitio de la casa donde los cristianos ortodoxos colocan el ícono más importante de su patrimonio, que es objeto de las plegarias pronunciadas antes de las comidas. Malevich dijo a propósito de semejante coincidencia: “Veo así la justificación y el significado verdadero del rincón Ortodoxo donde se encuentra la imagen sagrada, opuesta a todas las demás imágenes y representaciones de los pecadores. [...]”

El rincón simboliza que no hay otro camino sino el del rincón, el punto final del movimiento”. Poco tiempo ha, Giorgio Cortenova organizó en Verona una muestra para demostrar los vínculos formales y significantes entre el decorado de las estolas de los santos en los íconos de la tradición rusa y las obras suprematistas de 1915. Cortenova explica que los íconos y los cuadros de Malevich nacen del mismo impulso de un alma que se rehúsa a producir la ilusión de lo real visible.

La ruptura revolucionaria de Malevich con la objetividad de la pintura en relación con el mundo podría haber tenido antecedentes insospechados. Primero, en 1617, Robert Fludd, *a magical mathematician*, publicó el primer volumen de su *Historia metafísica, física y técnica de ambos cosmos, el grande y el pequeño*. En la página 26 de ese primer volumen, hay una representación del mundo antes de la creación de la luz. Es un cuadrado negro que muestra el vacío primordial, “infinito en medio del abismo”, rodeado en sus cuatro vértices por la frase: “Y así hasta el infinito”. ¿Hubo un vínculo concreto, histórico, entre el grabado en el libro de Fludd y el *Cuadrado negro* de Malevich? Fludd fue conocido en Rusia desde la segunda década del siglo XVIII. Su obra estaba entre los títulos de libros herméticos que habían reunidos en San Petersburgo los miembros de la Sociedad Neptuno, un grupo consagrado a los estudios de geografía, astronomía y alquimia merced al apoyo del zar Pedro el Grande. El movimiento cosmista, iniciado por Nicolai Fiodorov a finales del siglo XIX y continuado por Constantin Tsiolkovsky hasta los años '30 del XX, se consideraba el heredero de aquella lejana asociación de sabios. Los cosmistas postulaban una evolución superior de la especie, que permitiría a la humanidad expandirse a través del espacio sideral, una “humanidad radiante”, perfecta e inmortal, según los términos empleados por Tsiolkovsky en su libro *La exploración del espacio cósmico por medio de máquinas reactivas* (los cohetes), editado en 1903. El cosmismo tuvo una cierta influencia en la organización de la *Proletkult* durante los años de la guerra civil, una época en la que Malevich estuvo cerca de los intelectuales y los artistas que formaban esa institución revolucionaria, extendida por todo el territorio soviético y dedicada a la producción de una nueva estética. Por otra parte, el arquitecto utópico Lazar Chidekel fundó, a partir de los años '20, su práctica artística en un nudo de ideas suprematistas y cosmistas, absorbidas de sus relaciones estrechas con Malevich. En 1922, Kasimir escribió un texto bello, desconcertante y valiente, *Dios no ha sido derribado*. Cito un pasaje: “El cráneo del ser humano representa la misma infinitud debido al movimiento de los conceptos. Es igual al universo, pues en el cráneo está comprendido todo lo que se ve en el universo. El sol y el cielo estrellado pasan a su través, resplandecen y se

mueven como en la naturaleza; los cometas aparecen y desaparecen en él como lo hacen en la naturaleza; todos los proyectos de perfección existen en su interior. Época tras época, cultura tras cultura aparecen y desaparecen en su espacio infinito.” “¿Es acaso el universo ese cráneo extraño en el que se mueven los meteoros, los soles, cometas y planetas? ¿Son ellos acaso nada más que conceptos de pensamientos cósmicos, no objetivos en el movimiento o el espacio así como dentro de sí mismos? Porque, si fuesen objetivos, no habría cráneo capaz de contenerlos”.

De 1918 fue *Blanco sobre blanco*, hoy en el MOMA. Malevich expresó su entusiasmo en un manifiesto publicado en paralelo con la primera exhibición pública de las series de cuadrados, realizada en Moscú en 1919: “He superado la pared del cielo coloreado [...] Nadar en el abismo libre y blanco, la infinitud está delante de vosotros.” Este cuadro austero es una abstracción geométrica sin referencias a cualquier realidad exterior. Pero la pintura no es en absoluto impersonal porque descubrimos fácilmente la mano del artista en las texturas y las variaciones del blanco. El cuadrado ya no es más simétrico y la imprecisión de sus líneas produce el efecto de un espacio sin límites. El *Cuadrado blanco* es todo lo posible de la forma, la vida en movimiento. Malevich abandonó este cuadro en Berlín en 1927, antes de regresar a Rusia para siempre. El *Cuadrado negro* implica la recuperación de un espacio de la nada en el origen de todo cuanto existe, espacio al que se regresa en el momento de la muerte. Pues Malevich pidió que se colocase el *Cuadrado negro* sobre la lápida de su tumba en Leningrado. Su *Autorretrato* de 1933, ¿es quizás un testamento triste que medita acerca del desgarramiento producido por la ruina del suprematismo, el derrumbe de la utopía creadora que hizo abortar el régimen estalinista? Malevich lleva aquí la vestimenta de un pintor del Renacimiento italiano, del prototipo de un genial productor de ilusiones, El gesto de su mano derecha alude a un cuadrado invisible, que se ha hecho diminuto en la firma escondida en el rincón inferior izquierdo del cuadro.

Toda esta historia de Malévich podría ser leída como un vaivén alrededor del sentido o el sinsentido de la esperanza, con un final en el *Cuadrado negro* que reinstala el desasosiego del cero de la forma, pero entendido a la manera de una destrucción absurda, innecesaria, por cuanto ya no puede ser efecto del deseo de volver al origen, de empezar nuevamente la exploración y re-creación de lo visual, sugerida en la multipotencialidad del *Blanco sobre blanco* (recordar la idea de Plessner sobre la falta del sentido y el llanto, la plétora del sentido y la risa). Pero el ir y venir será recuperado en el horizonte de la abstracción por el

expresionismo abstracto norteamericano, sumergido explícitamente en el cultivo de lo sublime. El punto de partida tal vez sea un texto de Barnett Newman de 1948, *Lo Sublime es ahora*, en el que se proclama la necesidad del artista de superar la realidad de la sensación, la perfección de la forma y el ansia de belleza, un programa que ha impedido la percepción y la concreción plástica de lo absoluto. De allí que el último escalón del artista moderno apunta a destruir la belleza, abolir la forma y realizar lo sublime mediante el despliegue de lo ilimitado. Para producir esa experiencia, el observador ha de acercarse todo lo posible a las telas de gran tamaño como el *Vir Heroicus Sublimis* de 1951, para descubrir en la enorme tela roja, cuyos bordes han sido invisibilizados por la perspectiva cercanísima, los rastros dejados por las tiras de otros colores, que quizás sean los primeros (y embrionarios) disparadores de una de esas expectativas (*expectations*) que acompañan el acto de creación desde su momento inicial. Las bandas han sido interpretadas como el comienzo de una separación, que está en la base y en la necesidad de cualquier gesto creativo. Aniconismo, génesis, división del cielo, las tierras y las aguas remiten al horizonte del judaísmo que formó la mente y la cultura de Newman. La línea dibujada por el retiro de la banda vertical una vez que ha sido pintado el rojo uniforme en la gran superficie, equivale a “la línea dibujada en el vacío” que produce “el acto de división”, tal cual Dios separó la luz de la oscuridad. Acción primordial, que no sólo remeda el gesto creador de la divinidad sino que coloca al artista en una situación casi paradisiaca, anterior a la caída. Claro que hay una paradoja que Newman quiere salvar con la indicación de cómo mirar su pintura. La paradoja se desprende de la tentación de producir una forma distinguible del caos, *secundum Deum* (en ello consistiría la caída), vale decir, en perder la inmersión del artista-observador en el absoluto y lo sublime. Por ello, es imperioso acercarse al cuadro y hacer que desaparezca la noción de sus dimensiones o sus límites. En el cuadro *Eva* de 1950, está presente esa sensación de inmensidad capaz de absorber cualquier determinación del sujeto: se trata de una obra anterior al *Vir Heroicus Sublimis*, pero el *Adán*, pintado entre 1951 y 1952, vuelve a situarnos en el vaivén entre lo sublime de la totalidad y lo bello de la forma. Como quiera que sea, la esperanza de la recuperación edénica no ha desaparecido.

En 1958, Barnett Newman sufre un ataque al corazón del que se repone con dificultad. La recuperación está marcada por la pintura de dos cuadros sobre fondo blanco que serán, al cabo de un tiempo, las dos primeras *Estaciones de la Cruz*. Se completa y exhibe la serie entera (más la llamada “coda” Be II) en la Tower 49 Gallery en 1966. Título del *corpus*: *Lema Sabachtani*. “Esta es la Pasión, el clamor de Jesús. No la marcha terrible a través de la Via Dolorosa, sino la pregunta que no tiene respuesta acerca de la agonía de cada hombre, la

agonía única, constante, implacable, mundo engañoso sin fin.” Cada una de las *Estaciones* inicia el juego de las expectativas creadas, pero quiebra a su vez el juego de la que la precede y es rota por la que le sigue, en un ciclo que no termina nunca. El sufrimiento se replantea inevitablemente cada vez que pretendemos haberlo comprendido (cf. Jeffrey J. Katzin, *Perception, Expectation, and Meaning in Barnett Newman's Stations of the Cross*, 2010). Claro que cabe hacerse la pregunta: ¿es esto imposibilidad de esperanza o dolor continuo que ella suscita sin escapatoria? La expectativa de interrumpir la separación y renovar la unidad de lo humano mediante la experiencia del arte. “Espero que mi pintura...” Cita de 1966.

Desde el comienzo mismo de su carrera a principios de los años '40, bajo el influjo del surrealismo ya universal, Mark Rothko conectó su pintura con una exploración mitológico-religiosa inspirada en Nietzsche, Frazer, Freud y Jung. La atmósfera de sueño se entrelaza con una tendencia hacia la abstracción en 1945, por ejemplo en su obra *Suave brisa al borde del mar*. Desde 1947, inventa y explora las multiformas, "aventuras desconocidas en un espacio desconocido". A partir de 1948, se impone un orden vertical en las multiformas, que tienden a reducir su número: véase *Magenta, negro y verde sobre naranja*, 1949, y *Herrumbre y azul*, 1953. Un recurso técnico, novedoso en el contexto del expresionismo abstracto norteamericano, pero muy tradicional en la historia de occidente, ocupa el centro de su praxis artística, la veladura, vehículo paradójico de la transparencia y de la fusión de tonos que se encontraba en la pintura veneciana y en Poussin desde hacía más de 300 años. Al igual que su amigo Barnett Newman, Rothko elegía los grandes formatos por razones muy similares. Cito a Rothko: “Me dí cuenta de que, históricamente, la función de pintar grandes cuadros apunta a pintar algo grandioso y lleno de pompa. Sin embargo, yo pinto en ese formato porque quiero lograr precisamente el efecto contrario, ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa aislarse respecto de la propia experiencia, observarla como a través de un estereoscopio o bien mediante un espejo reductor de las imágenes. Pero cuando pintas un cuadro amplio y grande, estás dentro de él. ¡Y no es algo que puedas dirigir!" Vuelve el automatismo surrealista por sus fueros.

En noviembre de 1958, nuestro artista dio una conferencia en el Pratt Institute y sintetizó su "receta de una obra de arte, sus ingredientes, cómo hacerla, la fórmula." Hela aquí:

"1. Ha de haber una preocupación clara por la muerte -insinuaciones de mortalidad... El arte trágico, el arte romántico, etc., se ocupa del conocimiento de la muerte.

"2. Sensualidad. Nuestra base para ser concretos en cuanto al mundo. Una relación lujuriosa con las cosas que existen.

"3. Tensión, como conflicto o deseo contenido.

"4. Ironía. Este es un ingrediente moderno, el auto-borramiento y el examen por el cual un hombre, aunque sea un instante, puede continuar hacia algo más.

"5. Humor y juego... para el elemento humano.

"6. Lo efímero y el azar... para el elemento humano.

"7. Esperanza. 10%, para hacer más soportable el concepto trágico.

"Mido todos estos ingredientes con mucha atención cuando pinto un cuadro. Siempre la forma sigue a estos elementos y la pintura resulta de las proporciones de tales elementos."

Un buen ejemplo de la aplicación de la receta podría ser: *Cuatro oscuridades en rojo*, de 1958, en el Whitney Museum of American Art (*Four Darks in Red*). El 10% de esperanza tal vez radique en las transparencias que permiten ver franjas estrechas de luz tras los bordes de los rectángulos irregulares. Pero no quisiera dejar el texto de 1958 en que despunta el ingrediente de la esperanza, pues en él Rothko planteó también el carácter performativo de su pintura, de un modo que converge con mi pretensión de buscar en sus cuadros el diagrama de un itinerario hacia la esperanza: "Comencé a emplear formas morfológicas (pleonismo) con el objeto de pintar acciones que no podía hacer hacer a las personas. Pero eso no era suficiente. Mis cuadros actuales conciernen a la escala de los sentimientos humanos, a la dimensión del drama humano, en la medida en que soy capaz de expresarlo."

Como quiera que sea, Rothko concebía la contemplación de sus cuadros a la manera de una experiencia religiosa, fuertemente emocional y también sublime, a semejanza de Barnett Newman. Decía Mark en 1960: Mi objetivo se cumple "sólo al expresar emociones humanas básicas -tragedia, éxtasis, pérdida, y así siguiendo. El hecho de que mucha gente se quiebre y llore al enfrentarse a mis pinturas demuestra que soy capaz de comunicar tales emociones básicas [...] Las personas que lloran ante mis cuadros tienen, en ese momento, la misma experiencia religiosa que tuve al pintarlos. Y si Ud. [MK se dirige a un crítico, por cierto], según dice, se conmueve sólo por sus relaciones cromáticas, se ha equivocado por completo."

Poco tiempo después, desde 1964 en adelante, Rothko decoró una capilla que lleva únicamente su nombre, en la propiedad de John y Dominique de Ménil en Houston, Texas. Se trata de 14 telas, las *Catorce Estaciones de la Cruz*, también, casi monocromáticas en las que

prevalece el negro. Por algo los de Ménil colocaron una versión del famoso *Obelisco roto* de 1963, escultura monumental de Newman, fuera de la Capilla y encargaron a Morton Feldman la música que debía de sonar a perpetuidad en el interior del edificio. ¿Estamos en presencia de una extinción irredimible de la esperanza? El negro puro y duro sería insoportable. Rothko lo ha cargado de veladuras de violetas, morados y azules muy oscuros, vislumbres de alguna emanación posible de luz.

Feldman intentó que su música discurriera en paralelo con la contemplación de las pinturas. De acuerdo con su testimonio:

“Cuando fue posible, a partir de las pinturas, repetir colores y escalas al mismo tiempo que se mantenía el interés dramático, yo sentía que la música convocaba una serie de secciones encadenadas y muy contrastadas. Veía una procesión inmóvil semejante a los frisos de los templos griegos. Las secciones pueden caracterizarse de la siguiente manera:

- una obertura declamatoria bastante larga;
- una sección 'abstracta' más inmóvil para coro y campanas;
- un interludio construido sobre un motivo para soprano, viola y timbales;
- un final lírico para viola y acompañamiento de vibráfono, seguido muy pronto por el coro con un efecto de *collage*.”

Pero creo haberlos cansado demasiado. Es más, está claro que la progresión que acabo de exponer nos conduce a la música, cuyos lazos con la esperanza entrevimos ya en la obra de Prudencio y en la cantiga del *Purgatorio* de Dante. Imposible decir nada ahora sobre el tema; debo trabajarlo con un musicólogo, que será Pablo Gianera.

De todas maneras, querría terminar con una joya sin parangón, un poemita de Emily Dickinson, escrito en 1862, que Gianera y yo decidimos fuese el lema de nuestra investigación musical. Vuelvo así al origen de este seminario y a su título: la criatura que revolotea. Dejo el poema en inglés para no disminuir una migaja de su belleza.

“**Hope** is the thing with feathers
that perches in the soul
and sings the tune without the words
and never stops at all.
And sweetest - in the Gale - is heard –

and sore must be the storm —
that could abash the little Bird
that kept so many warm.

I've heard it in the chilliest land —
and on the strangest Sea —
yet - never - in Extremity,
it asked a crumb - of me.”

Gran traducción de Álvaro Torres Ruiz, que mejor no es posible hacer:

"La "Esperanza" es la cosa con alas —
que se posa en el alma —
y entona la canción sin letra —
y no cesa — un instante — //
y suena — más dulce — en el Vendaval —
y severa ha de ser la tormenta —
que acalle al Pajarito
que a tantos arropó — //
Yo lo he oído en la tierra más fría —
y en el Mar más remoto —
mas — nunca — ante la Adversidad,
me pidió — una sola migaja."

I. « But I have transformed my self in the zero of form and through zero have reached creation, that is, Suprematism, the new painterly realism –non objective creation. »

Kasimir Malevitch, *From Cubism and Futurism to Suprematism*, 1915, translated by John E. Bowlt.

II. « At the present time mans´ path lies through space, and Suprematism is a colour metaphor in its infinite abyss. »

Kasimir Malevitch, 1916, translated by Anna Moszynska.

III. « But those who have been out of things, outside the centre of the earth and the marrow of their creative efforts, they fought towards the space. Who broke the eggshell of the creation of nature and left him without paying attention to its scattered pieces of armour. Who have gone beyond the colour of things to the colour. Let´s get out of the labyrinth of the earth into space without boundaries with names and colours and let´s peel the grain of conscience. »

Kasimir Malevitch, *The Mouth of the Earth and the Artist*, 1917, translated by Nina Gurianova

IV. «Christ revealed Heaven on Earth, putting an end to space and establishing two extremes, two poles, no matter where they are –in oneself or ‘there’. We shall not walk past a thousand poles, like we walked past billions of grains of sand on the river and the sea shores. The space is more than the sky, stronger and mightier ; our new project is the doctrine of the space of wilderness. »

Kasimir Malevitch, *Letter to the Musician Mikhial Matiushim*,1916, translated by Matthew Drutt.

V. « Hence I see the justification and true significance of the Orthodox corner in which [...] the holy image stands [...], the holiest occupies the centre of the corner. [...] The corner symbolizes that there is no other path to perfection except the path into the corner. This is the final point of movement. »

Kasimir Malevich, *Tenth State Exhibition*, 1919, translated by Tim Tregubov.

VI. « Man's skull represents the same infinity for the movement of conceptions. It is equal to the universe, for in it is contained all that sees in it. Likewise the sun and the whole starry sky of comets and the sun pass in it and shine and move as in nature... Is not the whole universe that strange skull in which meteors, suns, comets and planets rush endlessly ? And are they not simply concepts of cosmic thoughts, and are not their entire movement and space and they themselves non-objective? For if they were objective no skull could contain them.»

Kasimir Malevitch, *God is not cast down*, 1922, quoted by Charlie Gere (2006).

VII. "I have overcome the lining of the colored sky... Swim in the white free abyss, infinity is before you."

Kasimir Malevitch, *Manifesto for the Suprematist Exhibition*, Moscow, 1919.