

# EROS Y THANATOS

Roberto Escobar

Presidente, Sociedad Chilena de Filosofía  
Profesor, Depto. de Sociología, Universidad de Chile

## Interrogantes

**RE** El lugar donde el encuentro de lo racional con lo irracional origina una mayor cantidad de interrogantes es en la consideración del *nudo vital* de nuestra existencia.

La imagen de *nudo* me parece adecuada, porque se unen dos fuerzas opuestas, que no se pueden desatar entre sí, y nuestra existencia se desenvuelve, mientras las dos fuerzas permanecen activas y cada una arrastra a la otra a donde vaya.

Allí es donde misteriosamente se produce el proceso por el cual—instante a instante— nuestro *presente* se apodera del *futuro* y simultáneamente se queda atrás como *pasado*.

La observación de la *vida* nos ofrece el testimonio de que a muchos seres humanos les ha llegado el instante en el cual su *presente* ya no logra apoderarse del *futuro* y, por lo tanto, ese ser muere, un instante final en el cual el *nudo vital* se desata.

¿Qué es lo que ocurre en esa situación? —es que el estado normal es el reposo de la muerte y el movimiento vital viene de una fuerza capaz de vencer a la muerte, hasta que ella decae y todo vuelve al reposo?— o, más bien, ¿es la vida el estado normal y la muerte la que “entra como el ladrón nocturno” a robarla?

Pero la vida también se inició en un *instante*, en el cual se constituyó el *nudo vital* de un nuevo ser humano.

¿En qué situación estábamos, antes del primer instante de nuestra vida? — y: ¿dónde estaremos después del último instante de la misma vida?— ¿es que se puede hablar de *estar* y de *ser* fuera de la vida, ya sea antes o después de ella?

Estas interrogantes provienen de algo que pareciera acompañar siempre a todo ser humano: el *sentido tanático*.

Junto al sentido de la muerte, con sus múltiples y angustiosas interrogantes, está la conciencia del impulso vital, del sentido que lleva al hombre a buscar satisfacción de su deseo de sentirse vivo y de palpar la prolongación de sí mismo. Esto sería el sentido de Eros, la *tendencia erótica*.

Eros y Thanatos son términos que corresponde conservar en el griego original para así destacar con una larga tradición de pensamiento sobre estos temas, que se inicia en Demócrito y en Platón, al cual aporta Aristóteles, más adelante el cristianismo y todas las religiones y creencias hasta la formulación de una teoría por Freud —los comentarios de Adler y Jung— también Marcuse, May, muchos otros y muy particularmente la visión que de ello tiene un distinguido pensador chileno: Rafael Gandolfo.

Al desarrollar este tema iré describiendo, lo mejor que yo pueda, cuál era el pensamiento de Gandolfo sobre Eros y Thanatos, como lo veo desde mi propia perspectiva, y la proyección que el *nudo vital* tiene sobre la creatividad humana.

### *Amor y Libido*

El propio Freud ha contribuido a la confusión entre los términos que diferencian nuestros impulsos, al usar el término *erótico* en forma general; no será hasta 1920 en que realmente aclara el sentido de *libido* diferenciado de *eros*.

Conocemos cuatro formas de impulsos afectivos hacia otros:

1. *Libido*, que configura el impulso sexual biológico, manifestado y perfeccionado por la actividad genital.
2. *Eros*, que es el impulso creador y pro-creador, la acción destinada a poner en movimiento una manifestación nueva de lo humano bajo formas superiores del ser y de la relación.
3. *Philia*, la amistad, el amor fraternal.
4. *Agape*, la caridad, el amor que actúa por el bienestar de otro.

Muchas veces nuestras acciones nacen de varios o todas estas cuatro formas, aun dirigidas a la misma persona, pero es necesario distinguir claramente *Eros de Libido*, en relación a *Thanatos*.

Curiosamente, en el siglo XIX, los pacientes de Freud y sus colegas sufrían con la represión y prohibición de expresar y dar salida a sus impulsos sexuales, es decir, la *libido*. Hoy la mayoría de los pacientes del psiquiatra tienen el problema inverso: la dificultad para compartir una vida sexual satisfactoria dentro de una total permisividad.

Esto es importante para destacar que hoy, tanto como en tiempos de Freud, de Platón y de siempre, el impulso de *Eros*, o sea lo erótico, ha permanecido igual, cumpliendo su rol de equilibrio con *Thanatos* y constituyendo la base de la creatividad humana y en especial del arte.

Las culturas adquieren formas y costumbres propias para desarrollar las relaciones entre los sexos, las que pueden variar considerablemente de una a otra, incluso en el mismo tiempo histórico: las sociedades monogámicas co-existen con las poligámicas, las tribus endogámicas con las exogámicas, las sociedades constituidas jurídicamente sobre el matrimonio formal con aquellas en que se acepta la simple convivencia sin otro vínculo que la mutua voluntad. Sin embargo, la tendencia creativa de *Eros* y la tendencia mortal de *Thanatos* permanecen en igual forma en todas ellas.

### *Instinto y conducta humana*

El instinto de los animales es una conducta compleja que está impresa genéticamente y que los obliga a cumplir inexorable y exactamente una serie de acciones que no pueden relacionarse por experiencia o conocimiento con la finalidad perseguida.

El pájaro que construye el nido un tiempo antes de poner los huevos, la abeja que construye un panal, el moscardón del caballo que pone sus huevos en el lomo del animal para que éste, al pasarse la lengua se lo trague inadvertidamente y luego lo expulse envuelto en estiércol tibio, lo que asegura el nacimiento de un nuevo moscardón, o la sorprendente conducta del escarabeo *sítaris* que describe Bergson<sup>1</sup>, etc. En todos estos casos el animal o el insecto actúa como si supiese lo que científicamente va a ocurrir y sin equivocarse.

El hombre carece de instintos como los del tipo animal descrito, pero tiene cierto tipo de tendencias impulsivas que, en las traducciones de Freud al castellano, se han llamado también “instintos” lo que conduce a algunas confusiones. (Hay que recordar que las palabras alemanas *trieb* e *instinkt* se traducen ambas al castellano indistintamente por “instinto”).

No puede compararse la calmada y precisa operación instintiva de cualquier animal con la conducta, muchas veces desordenada y frecuentemente errónea, del ser humano con sus arrebatos de destrucción.

Freud describe la tendencia humana como el intento de reconstruir un estado anterior; mientras los animales actúan instintivamente para llevar lo

<sup>1</sup>Bergson, Henri: “L'Evolution creatrice”. Chap. 11, en *Oeuvres*, Presses Universitaires, Paris 1963, p. 578 y sig.

orgánico hacia el futuro, lo que no puede relacionarse con la tendencia, mal llamada “instintiva”, del hombre de regresar al pasado.

En todo caso, Freud dice<sup>2</sup>: “Tras largas cavilaciones y dudas hemos decidido suponer la existencia de sólo dos *instintos* básicos: el *Eros* y el instinto de destrucción... la dirección del primero de estos instintos básicos es establecer en cualquier momento unidades mayores y preservarlas, uniéndolas unas a otras, la finalidad del segundo es, por el contrario, la de romper las conexiones, destruir las cosas.

“En el caso del instinto de destrucción debemos suponer que su meta final es la de conducir lo que está vivo a un estado inorgánico. Por esta razón lo llamamos instinto de muerte..., etc.”.

Quede así en claro que *Eros* tiende a organizar y construir estructuras externas al hombre, mientras *Thanatos* tiende a destruir orgánicamente el interior del hombre.

Personalmente creo que el sentido tanático se nutre de la tensión instantánea en que, momento a momento, la vida se prolonga al futuro y no se detiene. Esta sucesión de instantes configura un movimiento de apariencia permanente, que nos da la falsa seguridad de que nuestra vida se prolongará ininterrumpidamente y —al mismo tiempo— escondido en el sub-conciente, yace el temor de que así no ocurra.

El acondicionamiento cultural puede dirigir nuestra voluntad a superar ese impulso o sentido y aceptar la muerte en cumplimiento de fines religiosos —como en el martirio— o fines patrióticos —como en la guerra— o bien en la situación —exclusivamente humana— del suicidio.

El instinto del animal lo lleva a tratar de evitar la muerte sea cual fuere la situación en que se encuentre, y en algunos casos, cuando el instinto así lo requiere, a aceptar la muerte pasivamente: como el zángano, o el macho de la mantis, que mueren luego de la única copulación pro-creativa de su vida.

Estos ejemplos, que son los dados por Freud, simbolizan que la libido condena a una ciega satisfacción sensorial que acentúa la tendencia a la muerte.

A la vez, estos ejemplos sirven para destacar la diferencia esencial entre el hombre y el animal en cuanto a conducta instintiva.

Por su parte, Bergson, en textos que Gandolfo conocía tan bien como los de Freud, establece la condición inteligente del ser humano a diferencia del animal<sup>3</sup>: “El niño comprende inmediatamente cosas que el animal no com-

<sup>2</sup>Freud, Sigmund: “Esquema del Psicoanálisis”. Cap. II Teoría de los instintos. En *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967 (trad. Luis López-Ballesteros). Tomo III, p. 1014.

<sup>3</sup>Bergson: op. cit.

prenderá jamás y que en este sentido la inteligencia, como el instinto, es una función hereditaria y, por tanto, innata. Pero esta inteligencia innata, aunque sea una facultad de conocer, no conoce ningún objeto en particular”.

Es precisamente esa condición de “no conocer ningún objeto en particular” lo que permite al hombre *crear* estructuras nuevas y desarrollar las expresiones teóricas y artísticas que lo colocan en una situación única dentro del cosmos.

Resulta más difícil penetrar en el *sentido de muerte*, carecemos incluso de un nombre exacto que pueda equivaler al de libido.

Del sentido de muerte, Freud dice<sup>4</sup>: “Mientras este sentido opera internamente como un instinto de muerte, permanece silencioso; solamente tenemos noticias suyas cuando sale al exterior bajo la forma de instinto de destrucción. Parece ser esencial para la conservación del individuo que tenga lugar esta conversión. El aparato muscular sirve a este propósito. Una persona en un acceso de rabia demostrará a menudo cómo la agresividad contenida mediante la auto-destrucción se realiza desviándola hacia sí mismo, se mece los cabellos o se golpea la cara con los puños, aunque evidentemente hubiese preferido este tratamiento, para algún otro”.

Además de estas manifestaciones activas de un deseo de autodestrucción, hay tendencias sub-concientes al autocastigo que influyen psico-somáticamente en el ser humano y hay quienes han establecido que en muchos casos las enfermedades cancerosas surgen en personas sanas que tienen problemas por desear un autocastigo.

Recapitulando, volvemos a preguntarnos si la vida es la excepción en un estado orgánico pasivo al que corresponde la muerte o si ésta es una fuerza destructiva que se impone sobre la existencia.

Seguiremos examinando el nudo vital de nuestra existencia como el campo donde se encuentran y equilibran *Eros* y *Thanatos*.

### *Vida y Muerte*

Uno podría pensar que con el enigmático título, “Memorias de la otra existencia”, Gandolfo apunta a esta doble existencia del hombre: *psyché* y *soma*; conviven así la nostalgia del cuerpo por el alma y la nostalgia del alma por el cuerpo. Doble nostalgia y doble existencia<sup>5</sup>.

Es más simple aceptar la explicación de Freud de que *vida* es lo animado

<sup>4</sup>Freud: op. cit. p. 1015.

<sup>5</sup>Gandolfo, Rafael: *Memorias de la otra existencia*. Ed. Universitaria, Santiago, 1985, p. 136.

que surge de lo inanimado y que la tendencia hacia la muerte está impresa en todo lo animado que regresa a lo inanimado, que es su origen y será su fin.

Pero lo animado es lo que tiene alma o ánima y lo inanimado lo que carece de ella; es decir, el tránsito vida-muerte es la separación o liberación del alma, y nuevamente Gandolfo y Freud coinciden.

El problema de la dualidad humana es cómo sostener el impulso de vida ante el regreso inexorable de lo inanimado de la muerte; de esto surge la inercia sub-conciente de tender al descanso de lo inanimado, de acercarse a la muerte.

Lo tanático aparece obscuro, sin esperanzas, produce miedo —no susto— miedo, temor racional o irracional, es la presencia de algo inevitable impreso, si hemos de creer a Freud, en una especie de memoria inscrita hasta en las células de lo orgánico.

Sobre esto escuchemos al personaje de la novela, en el cementerio, tal como lo describe Gandolfo<sup>6</sup>: “me siento como si muchas voces, como si infinitas voces hablaran por mí. Es como si ellas se levantaran de estas sepulturas y de otras innumerables, como si las más dispersas cenizas en el fondo de todas las tierras y los mares quisieran hablar a través de mí, y me parece oírles una sola cosa, la misma pregunta insoluble de por qué la vida ha de ser para el hombre el supremo deseo y la suprema angustia”... “¿conoces algo más obsesionante que el vacío?”.

Por qué finalmente sólo el ser humano es capaz de concebir la nada, ni Dios ni la naturaleza pueden hacerlo. La *Nada* es parte del panorama humano y hay que conceder que una forma de la tendencia *tanática*, además del instinto de destrucción está en imaginar la nada y dejarnos caer en ella.

Una vez en este angustioso deslizamiento hacia la nada, sólo el esfuerzo creativo de Eros nos puede volver a levantar, ya sea por la generación de una obra nueva en la cual se vacie nuestra angustia o bien por la *catarsis*, que nos aporta el participar en el movimiento del arte mismo, ya sea musical o trágico, y que por un proceso *homéopático* nos devuelve la serenidad.

#### *Naturaleza y características de Eros*

*Eros*, en cuanto personaje mítico griego, nunca fue un dios; siempre su función se desarrolló en relación al hombre, como *originador*, *fecundador*, *creador*. A lo largo de la historia helénica su caracterización va cambiando, pero siempre su único rol y su único campo de acción están en la humanidad,

<sup>6</sup>Gandolfo: op. cit., p. 21.

nunca entre los dioses. *Eros* y lo erótico, por lo tanto, deben entenderse como accesibles sólo a los seres humanos.

En la tradición órfica la *Noche*, con sus alas negras fue cortejada por el *Viento* y como resultado depositó un huevo de plata —lo que parece simbolizar la luna— en medio de la *Obscuridad*.

*Eros* salió de dicho huevo y puso en marcha la evolución del universo.

Su aspecto no era tranquilizador<sup>7</sup>: dos alas, los dos sexos, cuatro cabezas, que parecen simbolizar las estaciones, podía silbar como serpiente, esto es, con la voz de Python, la gran serpiente hijo de Gé, la Tierra, que habitaba las grietas de Delphos; otras veces, *Eros* balaba, la voz terrenal del carnero que simboliza la voz divina de Zeus.

Las imágenes de un niño rollizo —un poco ridículo— con sus alitas, que juega a los dados con Ganimedes y hace travesuras para reírse de los hombres, es una visión muy posterior que en cierto modo da testimonio de la pérdida del sentido mítico post-helénico.

*Eros* tenía también otros nombres antiguos: *Phanes* “el que revela” aplicable a haber creado la luz en el cosmos y también *Protógono*, “el que apareció primero”<sup>8</sup>.

Según tradiciones posteriores, *Eros* fue hijo de Afrodita y su padre era o Hermés, o Ares, o el propio Zeus.

Entre sus participaciones legendarias más famosas está el haber facilitado a Jasón la captura del Toisón de Oro, haciendo que Medea le revele por amor la forma de proceder. Jasón pudo triunfar pero debió llevarse a Medea con él de regreso a Grecia.

Otra participación famosa fue la de ayudar a Afrodita a cumplir la promesa dada a Paris de que la bella Helena se enamoraría de él y que la podría llevar consigo a Troya. *Eros* interviene en el banquete que Menelao ofrece a Paris y Helena abandona todo, salvo el tesoro del palacio que llevó consigo, y huye esa misma noche con el troyano.

Nada ni nadie puede sustraerse a la fuerza erótica, que insufla energía y voluntad de actuar que permanecen en el tiempo.

Por el contrario, la libido es ciega, no distingue la personalidad del otro y se centra, egoístamente, en tomar y recibir.

*Eros* se proyecta y quiere dar, por eso el verdadero amor es el erótico y no el libidinoso. Además, *Eros* está en la base de toda creación humana.

Lo puramente erótico implica a menudo renunciamiento y sacrificio, y

<sup>7</sup>Graves, Robert: *Les Mythes grecs*. Fayard, Paris, 1967, p. 31.

<sup>8</sup>Kerenyi C.: *The gods of the greeks*. Thames & Hudson, London, 1982, p. 24.

por ello el impulso erótico permanece en el tiempo, mientras que la libido, una vez alcanzado su fin, desaparece dejando al sujeto en trance de muerte.

### Arte y Catarsis

Hay que comprender que todo impulso creador, inclusive los puramente intelectuales, requiere una pasión sensible que lo sostenga. Es necesario que la persona que desea “crear” disponga de la energía psíquica necesaria y esta energía creadora es la que pone en acción *Eros* y sus míticos flechazos.

El proceso de la creación artística sólo se puede sostener mientras opere en el individuo la fuerza y la pasión de esa energía, la que, a su vez, es estimulada por la sensibilidad.

De allí que lo erótico suponga necesariamente el estímulo de los sentidos, pero siempre que éste desate la lucidez de la percepción y la diferenciación intelectual.

El arte verdadero es la representación de un tránsito —el paso vital que avanza hacia la muerte, o la muerte que avanza para apoderarse de la vida. Esta temática erótica-tanática del arte fue captada por Gandolfo, quien la ejemplifica en su libro al describir un monumento sepulcral de la Catedral de Amberes, destacando que los fines del arte que parecieran adecuados para ocultar el horror que produce el trance de muerte, se usan para magnificarlo y hacerlo aún más patente<sup>9</sup>.

El uso deliberado del horror a la muerte, en el arte puede conducir al proceso catártico que le asigna Aristóteles<sup>10</sup>, quien explica que hay personas más sensibles a los sentimientos de compasión y temor y que la influencia que sobre ellos ejerce la música es mayor<sup>11</sup>: “Es así —dice— que los cantos que purifican las pasiones dan a los hombres un gozo inocente y puro y por lo mismo, es con tales armonías y cantos que los artistas que ejecutan música en el teatro deben actuar sobre el alma de sus auditores”.

Para que el arte pueda actuar catárticamente, es necesario que haga recorrer —al receptor— un camino psíquico similar al que lo llevó a la angustia, pero al revés.

¿Talvez a esto corresponda el simbolismo oculto en el viaje de Orfeo al reino de *Thanatos* para traer a Eurídice de regreso a la vida? —operación que

<sup>9</sup>Gandolfo: op. cit., pp. 183-184.

<sup>10</sup>Aristóteles: *Poética*. 1449:24-28.

<sup>11</sup>Aristóteles: *Política*, v, Cap. vi, N° 5 y 6.

requería, primero, atravesar un espejo, es decir invertir el sentido del impulso vital.

Estas ideas implican que las estructuras del arte son análogas a las estructuras psico-somáticas.

La creatividad que actúa en el artista nace de un proceso en que el YO supera las restricciones de la convención y logra transmitir el sentido de su experiencia de existir. Todos tenemos experiencias de existir, pero no todos las podemos expresar. Es necesaria una estructuración —a través de *Eros*— de un mensaje individual concebido en términos generales que permitan al receptor identificar su propia sensación de existir en el sub-conciente colectivo.

El proceso es difícil de describir, resultado de varios impulsos que aparentemente operan en forma simultánea: el estímulo —psíquico o sensible— que hace actuar la voluntad de crear; el clima de sensibilidad dentro del cual opera el creador y que determina, muchas veces, el estilo, el ordenamiento racional de los datos de memoria y sobre todo la *visión* interior del nudo vital.

Este aparece y desaparece fugazmente, para nunca presentarse de nuevo en la misma forma; es como un día nublado y oscuro en el cual súbitamente se abren las nubes y permiten una visión fugaz del sol, momentáneamente todo el paisaje se ilumina nítidamente, para luego volver a la obscuridad. Son momentos fugaces y la visión que de ellos se tiene, debe ser atesorada en todos sus detalles en la memoria, para que, posteriormente, por la propia voluntad se haga re-vivir en la imaginación al momento de estructurarlo en una obra racionalmente, concebida.

Parece que la estructura geométrica proporcionada y depurada en sus líneas, es la mejor para recibir la carga empática del mensaje existencial. No hay arte efectivo sin orden, porque la estructura confusa o cargada de elementos innecesarios distrae la atención de lo principal.

El libro de Gandolfo es un ejemplo de ello; dentro de una estructura *musical* rigurosa se desenvuelven varios planos —como una polifonía de ideas— lo personal, lo simbólico, el arquetipo cultural y psicológico, la descripción costumbrista, todos sobrepuestos como vidrios de diferentes colores, a través de los cuales va a surgir, desde la obscuridad, la luz de *Eros*, para luego retroceder hasta la noche y abrir paso a la muerte.

Gandolfo sabía que la mera repetición teatral de situaciones, cargadas de asuntos accidentales y detalles, rara vez podría corresponder a los determinantes de nuestra angustia de muerte y a las causas exactas de nuestra culpabilidad.

Su pensamiento encontró un cauce adecuado al utilizar estructuras análogas a la música y a ello alude pasajeramente<sup>12</sup>.

En la obra una vez descrito el acondicionamiento del soma a una realidad cultural, un lugar y sus habitantes; sobreviene el derrumbe tanático de la libido; el hombre se aleja adolorido, reprochándose lo que talvez nada tenía que ver en el proceso inevitable de oscilación entre la luminosa creatividad erótica y la terrible depresión tanática.

El proceso de encuentro con su propia alma, en definitiva operará la catarsis y el hombre así llegará a comprenderse a sí mismo y a la mujer. La catarsis provoca sentimientos de compasión y miedo —ante la aniquilación de la vida—, lo que cada uno ejemplifica en sí mismo liberando el impulso creativo de Eros para recuperar la visión racional; por este camino el hombre construye imágenes que muchas veces son representadas por arquetipos.

Gandolfo usaba este recurso como método didáctico y su antropología se configuraba con arquetipos históricos destinados a mostrar lo que serían estas imágenes surgidas del sub-conciente colectivo en las diversas épocas culturales.

Veamos ahora como todo esto encuentra ordenamiento y transmite su mensaje en el libro que comento.

#### *Memorias de la otra existencia*

Ya advertí que el libro está estructurado con lógica musical: en tres partes, de las cuales la primera *expone*, la segunda *contrasta*, y la tercera *re-expone*. También puede entenderse como la organización sintáctica de sujeto-verbo-predicado pues las estructuras musicales de Occidente usan las estructuras sintácticas y métricas del idioma latino.

El libro tiene tres partes ordenadas geométricamente en 12 capítulos cada uno. La primera parte se llama: “El reino de las sombras” y es —por decirlo así— el *soma*; descripciones de barcos y edificios, calles, playas y el placer del contacto directo de los sentidos con el exterior. Es un paisaje interior y sensible.

La tercera parte, que se presenta sub-dividida en dos sub-partes: “El habitante de la noche” y “el caballero andante”, son por decirlo así: la *psyché*; son las ideas y los conceptos sobre vida, sociedad y cultura, culminando en la muerte.

Estos dos momentos: *soma* y *psyché* —también: infancia y muerte, se

<sup>12</sup>Sólo el nombre de algunos capítulos: *Scherzo* y *Allegretto*, *Pastoral* y *Los Adioses* en la Parte I, y en la Parte III: *Intermezzo* e *Interludio*, dejan entrever el concepto musical que origina la estructura y de sentido al libro.

llaman sugestivamente: *sombras* el primero, *noche* el último— es decir: *obscuridad impuesta*: el cuerpo —*obscuridad ordenada y comprendida*: la psiquis.

Entre estos dos momentos oscuros, se coloca el núcleo del libro: la segunda parte, titulada “Eurídice”.

No es dable creer que Gandolfo eligiera al azar este nombre que en su forma original: *euridiké*, significa “gran justicia”. Esta parte del libro es la iluminación entre las sombras y la noche, la luz de Phanes o más propiamente *Eros*.

Ahora, dentro de los 12 capítulos que configuran “Eurídice”, al medio del relato, el 7º capítulo se llama precisamente “Eros y Thanatos”.

La estructura geométrica de los capítulos coincide con la de una obra de música clásica; es en efecto un “lenguaje puesto en relieve en cada una de sus partes, por condimentos de una especie particular” al decir de Aristóteles.

A lo largo de los 6 primeros capítulos de “Eurídice”, se va desarrollando, vuelta a vuelta, la madeja del nudo vital, hasta mostrarlo en el capítulo 7º y luego adolorido, recogerlo, sobre sí mismo hasta llegar al 12º.

El protagonista, José Antonio, piensa al mirar a Rossana y dice, en el Capítulo 4<sup>o</sup><sup>13</sup>: “lo que amamos, si de verdad amamos, lo único que podemos amar es eso: la forma, la ley fija y potente, tan fija y potente que permite sin romperse ese incesante desorden que son tus pasos, tus tristezas y alegrías, tus ansias y remordimientos. Por eso, creo, el amor no empieza jamás en el tiempo, lo describimos y palpamos cuando ya está ahí, dominador, pujante, capaz de aguardar su hora atravesando el más largo sueño. *Fortis ut mors dilectio*, dice el Cántico, porque es definitivo e irrevocable como la misma muerte”.

“El amor no empieza jamás en el tiempo” — esto significa que no es efecto de una causa, sino que surge dentro de un impulso, que nace de la dinámica de la propia existencia. El amor es más fuerte que *Thanatos* y que el impulso de autodestrucción.

No quiero citar aquí el capítulo 7º, un pasaje literario exactamente calzado para mostrar la lucha de la libido-muerte, obscura y avasalladora, contra la iluminada razón y el orden-armonía del mundo natural que proyecta la vida, sin la lucha permanente que es la existencia humana.

El esplendor del pasaje lo coloca entre aquellos textos que deben ser leídos en el original.

A partir de la confrontación de *Eros* y de *Thanatos*, lentamente el amor entre Rossana y José Antonio va buscando un equilibrio en un proceso en el

<sup>13</sup>Gandolfo: op. cit., pp. 118-119.

cual el hombre va retomando su rol en el amor: conservar y proteger la imagen de la amada y la mujer va asumiendo su rol propio en el amor: asimilar al hombre en vistas a la maternidad. Lo dirá Rossana al despedirse de José Antonio.

Los símbolos oníricos juegan en este libro un rol nada despreciable: los barcos, o sea, la mujer. Los edificios, es decir el cuerpo propio. El viaje por mar, el color verde—siempre el verde—el tratamiento literario del simbolismo revela de qué manera Gandolfo sabía que la creatividad artística y literaria emana de ese fondo vital que es, a la vez, el tema de su libro, formulando una tesis de filosofía del arte cuidadosamente oculta por la racionalidad del relato, que simula el modelo de unas memorias auto-biográficas, con alusiones pasajeras a personajes reales reconocibles, pero cuyo fondo es la descripción de cómo surge el poder creativo: *Eros*, de la base misma de la existencia y de cómo las tendencias o impulsos humanos hacia la muerte, acentúan y espolean al espíritu de vida. Es un juego de contrarios, los contrastes forman el elemento base de la estructura artística.

Escuchemos las razones de Rossana, mujer que pierde a su hombre antes que *Eros* haya cumplido su papel<sup>14</sup>: “Ahora, sólo ahora... siento miedo de tu ausencia. Es como si sospechase en ella la intensidad de un dolor que no conozco, una fuerza pavorosa de destrucción. ¿Sabes?, de golpe me he puesto a soñar con ese algo tuyo y mío en que se hubiera mezclado nuestra sangre, en esa otra vida en que la tuya y la mía se hubieran prolongado quien sabe si más pura y más fuerte. Sí, tengo miedo de ese menudo rostro que jamás veré, que se quedará para siempre en la sombra, miedo de ese hijo que no me darás nunca, ese rostro donde habría reencontrado tu risa, tu mirada, las mil formas de tu cariño. Será como una herida que quedará para siempre abierta”.

*Euridiké*, la justicia grande, impone el dolor y el autocastigo por no haber sabido o podido vencer, en un momento, al instinto de muerte.

La única forma de vencer esta situación está en el proceso que intrigaba de gran manera a Gandolfo, que describió y analizó de diversas maneras, llegando a establecer lo que podríamos llamar propiamente, una “filosofía de la catarsis”.

### *El Caballero, el Demonio y la Muerte*

A medida que el protagonista va operando su propia catarsis, va alcanzando más y más desprendimiento del soma y va adquiriendo el grado necesario de

<sup>14</sup>Ibíd., p. 170.

comprensión para aceptar la confusión, la debilidad y la nada que aparecen contradictoriamente en cada ser humano; la descripción del suicidio con que culmina la sección llamada “El habitante de la noche” es uno de los ejemplos de relato catártico. La visión de la vida pasada se mostrará<sup>15</sup> “a través de ese pozo sin medida que era un alma recogida sobre su ayer, concedora desengañada de su invalidez y su derrota” y de esa vida pasada surge como un sueño la posibilidad de vivir nuevamente: la metempsicosis, la única forma de purificar catárticamente nuestra vida total con todos sus dulzores y sus amarguras. Purificar una vida con otra vida. Alcanzar el amor verdadero<sup>16</sup> “que haría capaz de amar cada partícula de ser, cada momento, cada repliegue, y que haría amar esa inextricable confusión de belleza y fealdad, de grandeza e iniquidad, de debilidad y de fuerza con que se modela toda creatura humana o inhumana, esa confusión de ser y nada en que ella vive y se mantiene hasta el final de sus días”. Entonces, el hombre, al volver sobre sí mismo, podría amarse a sí mismo y a las cosas, sin mezcla de odio y espanto. Es decir, elevar lo erótico a la *philia* y más allá al *ágape* verdadero, que es la forma como Dios ama a los hombres.

Tal como yo entiendo este mensaje, sin duda de como Gandolfo comprendía el cristianismo, para amar al prójimo, es menester amarse uno mismo, lo que no supone abandonarse al narcisismo y la vanidad, sino vencer primero el impulso tanático de autodestrucción que nos hace odiarnos a nosotros mismos. Además de esta connotación religiosa, queda la imagen subconsciente del desear volver a vivir después de la muerte, no la vida sobrenatural sino además otra vida terrenal, otro nudo de *Eros* y *Thanatos* otra oportunidad para demostrar que podemos triunfar— ¿quién no lo desea así?

El desarrollo musical de la obra lleva impreso el sentido cíclico de sus elementos que cada vez se muestran más desarrollados y cuyo alcance se va consiguiendo paso a paso, inexorablemente, como en una buena sinfonía. Pasando por esta progresión, el espíritu amplio e informal de Gandolfo aterriza en la contemplación detallada del grabado de Dürero “El caballero, el demonio y la muerte”.

Es curiosa la elección de ese grabado, que el autor demuestra conocer a cabalidad. Sólo la compasión profundamente catártica puede entender la nobleza del caballero andante que avanza hacia la muerte, y que unifica los conceptos del hidalgo español y el soldado alemán, ambos tocados de idealis-

<sup>15</sup>Ibíd., p. 214.

<sup>16</sup>Ibíd., p. 215.

mo y del sentido de la futilidad de su misión. Sólo un espíritu generoso podía hermanar la visión del caballero andante, el hombre que cabalga, el hombre superior que domina la pasión como domina su cabalgadura, hasta enfrentar finalmente su muerte verdadera. Pero éste no es Alonso Quijano el Bueno en su lecho de muerte, es un caballero tudesco, anónimo, rodeado de un anciano —¿la muerte?— que le extiende el reloj inexorable; detrás lo impulsa una “bestia infernal”.

La vista de Gandolfo —luego de mucho mirar, talvez años...— descubre el desenlace del cuadro: la mano derecha del caballero que sujeta su lanza<sup>17</sup>: “Me queda la imagen de esa mano empuñando la lanza —dice— de esa mano extrañamente firme, poderosamente fuerte, que no afloja, ni tiembla, como si ella supiera mejor que el corazón y el espíritu lo que hay que hacer de una vez y para siempre”.

<sup>17</sup>Ibíd., p. 239.