

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Una mirada exquisita: Entre ninfas, serpientes, risas y elefantes, la historia de las imágenes.

Soy Historiadora del Arte recibida en la Universidad de Buenos Aires. En mis años como estudiante y posteriormente en el ejercicio profesional de mi carrera, los rastros efectivos de las enseñanzas de varios profesores, emergieron en los momentos necesarios. Pero muy pocos dejaron huellas indelebles gracias a su erudición, humildad para compartir los conocimientos propios y generosidad dando lugar al "brillo" del otro, siempre sabiéndose parte de un saber que crece y se nutre con las múltiples miradas y no se agota jamás en una mente pródiga. Porque sin dudas, José Emilio Burucúa es poseedor de una capacidad de entendimiento, asociación y transmisión de sabiduría que se da pocas veces. Conversar con Gastón –y le dejo el enigma del "apodo" a los lectores curiosos para investigar – es una experiencia donde uno ingresa con una sola certeza: saldrá de allí enriquecido.

Ensayista, Historiador del Arte, Dr. en Filosofía y Letras de la UBA, Investigador y Profesor de la Universidad Nacional de San Martín, galardonado con varios premios Konex entre los cuales se destaca el premio Konex de Brillante, co-director del Centro de Producción e Investigación en Conservación y Restauración Artística y Bibliográfica (Universidad Nacional de San Martín) y miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes son apenas un bocado del recorrido curricular del maestro. Como escritor, su producción es vasta y sobre algunos de esos títulos conversamos en esta charla que hoy compartimos con el querido lector. Tengo una excusa formidable: en el mes de Abril de 2019, la ciudad de Buenos Aires recibe en el Museo Nacional de Bellas Artes una muestra curada por Burucúa donde se rinde homenaje a uno de los padres de la Historia del Arte: Aby Warburg (1866-1929). Y con ese disparador, abordamos temas apasionantes de la cultura en general y del arte en particular, todo guiado por una mirada exquisita, cualificada, pero ante todo, sensible y apasionada. Espero la disfruten tanto como yo...





María Carolina Baulo: Me gustaría que esta charla tomara dos caminos simultáneos y complementarios: por un lado hablar sobre la muestra que presentas como curador en el Museo Nacional de Bellas Artes en Abril 2019 y por otro lado dejar que los lectores conozcan un poco de tu enorme universo de trabajo e investigación. Empecemos por Aby Warburg, figura protagonista de la muestra. Si tuvieras que contar a un lector neófito en Historia del Arte quién es Aby Warburg, ¿qué le contarías?

Jose Emilio Burucúa: Gracias, María Carolina, por esta oportunidad que me brindás. Empezaría por decir que Warburg vivió obsesionado, como historiador, por comprender qué había sido en verdad el proceso cultural, ocurrido entre los siglos XIV y XVI, por el cual la civilización europea desplegó una paradoja extraordinaria y única en la historia, esto es: por una parte, sus artistas y pensadores buscaron inspiración en el pasado pagano del antiguo mundo mediterráneo para entender mejor las bases materiales e intelectuales de los saberes, las creencias, las prácticas sociales de los países cristianos de Occidente; se propusieron reformularlas, luego, con vistas a un fortalecimiento de la vida, la política y la religión en esas mismas sociedades. Pero, por otra parte, aquella inmersión en el pasado tuvo el efecto inesperado de dar lugar a una experiencia inédita, que confrontó los ideales y los valores opuestos del paganismo y el cristianismo, cobró conciencia de las tensiones irresolubles que entre ambos sistemas culturales los propios investigadores habían desvelado o producido, y abrió, por fin, un horizonte radicalmente nuevo de expectativas y proyectos socio-culturales. Vale decir: ¿cómo había sido posible que la vuelta a la vida de la civilización pagana no sólo pusiera en jaque a la civilización cristiana medieval y la obligara a reformarse, sino que la misma recuperación de un pasado lejano resultase una levadura indispensable a la hora de pensar y construir una sociedad distinta, única, desconocida en la historia, que pretendiese acabar con la escasez y el hambre, combatir la enfermedad y la muerte, expandir la libertad, encontrar las formas más altas de la justicia y la política, planear la felicidad en esta tierra y no en el más allá? Warburg identificó en la burguesía italiana, primero, y europea en general, más tarde, al agente de la enorme transformación. El programa educativo y político de ese actor social colectivo, interesado por las lenguas, las ciencias, las literaturas, las artes y los debates filosóficos y religiosos de la Antigüedad, proporcionó a los europeos cultivados las herramientas necesarias para imaginar una civilización del aquí y el ahora, de la que podrían gozar más y más seres humanos, sin importar su pertenencia a tal o cual de los viejos estamentos medievales de la nobleza, el patriciado urbano, la Iglesia y el campesinado. Las maravillas, casi nunca vistas ni oídas hasta entonces, que fueron capaces de producir o fabricar las artes, de descubrir e inventar las ciencias, encendieron los espíritus, ayudaron a liberar sus fuerzas creadoras y revelaron los caminos del conocimiento y del dominio de la tierra. Warburg quiso describir con minuciosidad y rigor esos procesos, sobre todo cuando eran la pintura, la escultura, el grabado y las artes aplicadas los campos en los cuales

ocurrían. Pero él también se percató (probablemente debido al poder casi mágico que descubrió en las imágenes) del papel paradójico, también, que tuvo la nueva mirada del Renacimiento sobre las ideas y las ilusiones de las antiguas artes de la magia –la astrología, la adivinación, la profecía, la teúrgia, la brujería incluso–, papel contradictorio pues tuvo lugar en los siglos XVI y XVII el último intento de esas artes, fracasado, de explicar el todo por medio de las analogías, y esa misma pretensión frustrada abrió de par en par las puertas a la potencia cognitiva de la humanidad sobre la base del cálculo, de la observación fenoménica, de la invención de experimentos y aparatos. Los magos se convirtieron en los científicos e ingenieros modernos a partir de mediados del siglo XVII.

MCB: Siguiendo la línea de la muestra, ya en 2003 escribiste un libro donde analizabas la obra de Warburg, en especial su apasionado interés por el Renacimiento, el paganismo, la magia, el estudio de los modos de representación a través de la historia, su persistencia –abordaremos este punto más adelante– desde las sociedades arcaicas hasta el presente, todo a través de un método de investigación peculiar. Me refiero a “Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg”. Contanos cómo titulaste la muestra del Bellas Artes y cuánto de lo abordado por ti en el libro, aparece allí replicado.

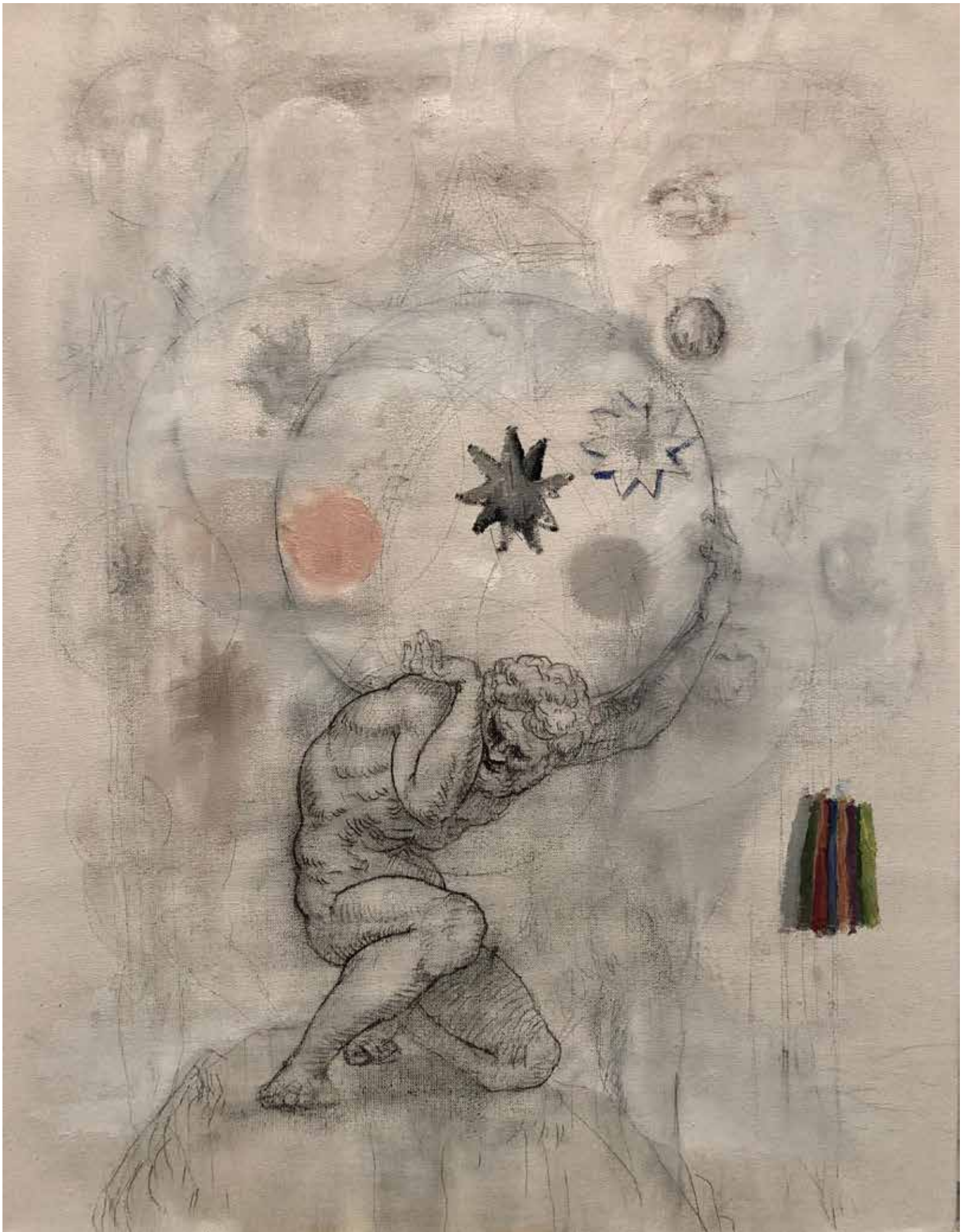
JEB: La muestra se llamará “*Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*”. A la hora de buscar los grandes signos estéticos de la gran transformación a la que acabo de aludir, Warburg se topó, en primera instancia, con la figura de una muchacha en movimiento, su túnica agitada por el aire, su cabellera suelta, que llevaba una canasta o un jarro en la cabeza, o bien ramos de flores y cestas de frutas en los brazos. Ella ingresaba con gracia y energía, con la fuerza de la juventud, en las escenas tradicionales de la historia sagrada cristiana. Warburg se dio cuenta de que dicha figura derivaba directamente de las representaciones de la ninfa en el arte antiguo, cuando no de las descripciones que de esos seres cuasi-divinos habían escrito los poetas. La ninfa, la joven en movimiento por excelencia, se convirtió para él en la forma portadora de una idea de la vida expansiva, que elaboró el arte pagano, permaneció latente durante los siglos del cristianismo triunfante, reapareció en el Renacimiento para recobrar su significado de epítome de la juventud en Occidente y así evolucionó hasta nuestros tiempos en que todavía vemos la imagen de una muchacha que se mueve con delicadeza, baila o deja que el viento le apriete la blusa contra el pecho, y enseguida la emoción de la juventud nos domina el alma. La figura del héroe que combate a las bestias y a los seres híbridos fue otro signo poderoso de la concepción antigua de la existencia, que el paganismo nos legó y renació, como tema central del arte, a partir del siglo XV. Claro está, también regresaron a la vida sus antagonistas, los monstruos, los amos peligrosos de las fuerzas de la naturaleza, habitantes de selvas y desiertos (paisajes inhumanos, indomesticados), moradores del inframundo y, a menudo, invasores violentos de los cielos, retadores de



Étienne Delaune, Apolo en el Parnaso, MNBA, 900. Aguafuerte.



Titiano, Tres ninfas en el baño, MNBA, 5123. Sanguina.



los dioses. La serpiente, una, doble o múltiple, representó la síntesis de esos poderes monstruosos, cuyos avatares y evolución Warburg exploró en las civilizaciones del Mediterráneo, en el Medioevo, en el Renacimiento y los tiempos modernos, pero que también se le aparecieron con una energía excepcional en los rituales, las creencias y las artes de la América antigua cuando visitó las comunidades de los hopi en Nueva México durante un viaje de investigación realizado entre 1895 y 1896. Los pueblos antiguos, del Viejo como del Nuevo Mundo, sublimaron a las sierpes y otros monstruos, a los héroes que fueron sus vencedores, los transportaron al cielo y asociaron sus formas con las figuras que es posible descubrir en las constelaciones. De allí la importancia que para Warburg tuvo el estudio del cielo estrellado como un sitio donde se explaya tanto la imaginación religiosa y estética cuanto el descubrimiento de la mecánica de los astros. Creo que estas derivas explican el título de la exposición.

MCB: ¿Qué artistas elegiste para representar el universo warburgiano teniendo en cuenta que la muestra propone un diálogo entre obras de arte europeas y prehispánicas y producciones artísticas contemporáneas?

JEB: En primer lugar, quisiera aclarar que un propósito fundamental de “Ninfas, serpientes y constelaciones” consiste en mostrar y demostrar que la teoría artística que Warburg formuló para explicar el Renacimiento es aplicable a una comprensión diferente del arte argentino de la época moderna y de los tiempos actuales. Sería fantástico si pudiéramos probar que esta actividad ha enriquecido nuestras visiones sobre la actividad estética contemporánea en nuestro entorno inmediato. Hubo que pensar profundamente este asunto y, por supuesto, no pude ser, de ninguna manera, yo solo quien seleccionase las obras y los artistas a considerar. Máxime que mi campo de especialización está muy lejos de lo contemporáneo. Por eso, fueron más bien los jóvenes que me acompañaron en esta empresa, como co-curadores, redactores de textos e investigadores de colecciones y archivos, quienes propusieron los nombres y las piezas argentinas: Nicolás Kwiatkowski, Sandra Szir, Ana Inés Vivarés, Roberto Casazza, Federico Ruvituso y Paula Casajús, amén de Mariana Marchesi, la directora artística del Museo Nacional de Bellas Artes, quien conoce el patrimonio del Museo mejor que la palma de su mano derecha. Bien, a ellos habría que preguntarles, pero me permito asumir la tarea de responder a tu pregunta y espero transmitir todo cuanto encontraron mis colaboradores. La ninfa: fue tema privilegiado de la pintura y la escultura nacionales desde la

época de los artistas que Laura Malosetti llamó nuestros “primeros modernos”, Sívori, Schiaffino, De la Cárcova (hay un buen ejemplo de ellos), hasta los representantes de la vanguardia que, tal vez en el surco clasicista abierto por Picasso, percibieron en las ninfas los símbolos del movimiento y de la belleza de la juventud (pienso en las Gracias, escultura de Pablo Curatella Manes). Del héroe, elegimos bronce inspirados en la Antigüedad, obra de escultores del siglo XIX, pero en cuanto al siglo XX, nos salieron al paso el Herakles de Bourdelle y el Boxeador magnífico de Rogelio Yrurtia. Sendos grabados de Gambartes y Pierri nos introducen a las visiones americanas actuales de los poderes de la serpiente y sus vínculos con la magia negra. La sección referida al cielo estrellado es la más poblada por obras argentinas: fotografías de Sebastián Szyd, Diego Ortiz Mujica, Milagros de la Torre y Gustavo Frittegotto, la escultura en alambre de hierro Luna de León Ferrari, el dibujo Atlas de Juan Andrés Videla y el óleo monumental de Raquel Forner, La conquista de la Luna. Me faltó explicar por qué la última parte de la exposición está dedicada a la distancia y la memoria. La teoría artística de Warburg se vio coronada por una antropología filosófica que describió el proceso de la aprehensión humana del mundo como un sucederse de espacios del pensar, de distancias diferenciales que separan la mente de los objetos según se trate de comprenderlos y manipularlos con operaciones verbales (es la distancia característica del sistema mágico), o bien con rituales organizados (es la distancia propia de la religión), o bien con medidas aplicadas a sus formas, a sus movimientos y a sus interacciones (es la distancia, la más dilatada, tanto de las ciencias cuanto de la política). La historia, en cuanto saber científico, también se levanta sobre una distancia, temporal, que separa la acción de nuestra mente de un objeto desaparecido en el pasado, idealmente reconstruido en el presente. Esa actividad peculiar de la reflexión histórica es el ejercicio de la memoria. Buena parte de las obras a exhibir son creaciones de argentinos, que alegorizan la experiencia mnemónica: un dibujo de Luis Frangella Moyano, una fotografía de Daniel Rivas y un óleo de Renato Birolli. Hemos querido terminar con una gran obra, La siesta de Antonio Berni, óleo de 1943. Berni ha yuxtapuesto el espacio interior de la vida de su personaje principal y la lejanía del paisaje pampeano. El hombre y el animal descansan de las fatigas de la mañana en medio del calor de la siesta. El perro dormido nos remite al símbolo tradicional de la acedia y la melancolía. Pero el trabajador sueña, o quizá recuerda, o quizá imagina, la figura de una joven bella que amamanta un niño. Podría ser la memoria de la Virgen o de su propia mujer en la distancia.

MCB: Retomando entonces el tema antes anunciado de la persistencia de los modos de representación, las “fórmulas”, es fundamental en este punto poner al lector al tanto de la famosa categoría de las Pathosformeln, creada por Warburg; entiendo que la ninfa es la primera de ellas. En tu libro “La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana” (2007), haces justamente referencia a ellos ya desde el título.

JEB: Exactamente, la figura de la ninfa reúne una faz significativa o fórmula –la joven de paños y cabellera ondulante, que vive en los hontanares y los cursos de agua, emparentada con los dioses- y una emoción o un abanico de emociones que despuntan automáticamente ante la observación de la figura. Fórmula emocional, fórmula de pathos, Pathosformel llamó Warburg a ese conglomerado de significación y de emoción inducida al cual él asignó, además, una función cultural de largo aliento. Pues, tal cual ocurre con la ninfa antigua, toda Pathosformel transmite, en el marco de uno o varios horizontes de civilización, el sentido y el pathos de una experiencia que se juzga fundamental y es ampliamente compartida por los seres humanos a los cuales esos horizontes incluyen. Nacida en la civilización pagana del Mediterráneo, allá por el siglo VI a.C., la Pathosformel de la ninfa, con su contenido simbólico de la vida joven, evolucionó a lo largo de un milenio hasta la disolución del paganismo. El Renacimiento del Quattrocento florentino la devolvió a la palestra y así tuvo su propia evolución en el terreno de las artes, desde el poeta Poliziano hasta Gautier y Rubén Darío, desde Lippi y Botticelli hasta Manet y la tumba de Rufina Cambaceres en la Recoleta. Warburg pensaba que cada civilización ordena las vivencias básicas de sus colectivos alrededor de un puñado de Pathosformeln. En el caso del occidente euro-americano, la ninfa es la más evidente, también lo son el héroe que combate contra los monstruos del mundo y de la intimidación, esos mismos monstruos resumidos en la serpiente (el relato monoteísta del Génesis habría interferido con el legado pagano y fortalecido el papel maléfico del ofidio), el sufriente que se sacrifica en aras del prójimo (desprendida de las figuras paganas de Orfeo, Meleagro, Adonis, la Pathosformel del sufriente alcanzó su acmé, por supuesto, en la representación de la figura del Cristo muerto y llorado), y finalmente la bóveda celeste, albergue de los monstruos domesticados y puestos al servicio de la ilustración de la humanidad.

MCB: Salgamos un rato de la muestra y pasemos a hablar de algunos de tus campos de investigación. Un libro más que interesante es “Corderos y elefantes: la sacralidad y la risa en la modernidad clásica, siglos XV a XVII” (2001). Por lo general, todos los apasionados y estudiosos de las imágenes, tienen un objeto de estudio predilecto. En tu obra, se repite sistemáticamente la aparición del estudio de la risa y la pasión que despiertan en ti los elefantes. Me gustaría compartieras con el lector la anécdota que da pie al nombre de este libro y qué te ha “encantado” –literalmente- de estos animales y a recorrer el mundo aprendiendo sobre ellos.

JEB: Pocas veces amé más mi trabajo que cuando hice, a lo largo de varios veranos tórridos, la investigación que me llevó a escribir el mamotreto de Corderos y elefantes. Eso ocurrió en la biblioteca central de la Facultad de Filosofía y Letras (un tesoro poco conocido, un lugar donde es delicioso estudiar), cuyas funcionarias me ayudaron con una generosidad y un profesionalismo pocas veces visto. Varias invitaciones a Santa Mónica y a París, me permitieron frecuentar la biblioteca del Getty Institute y la Nacional de Francia.

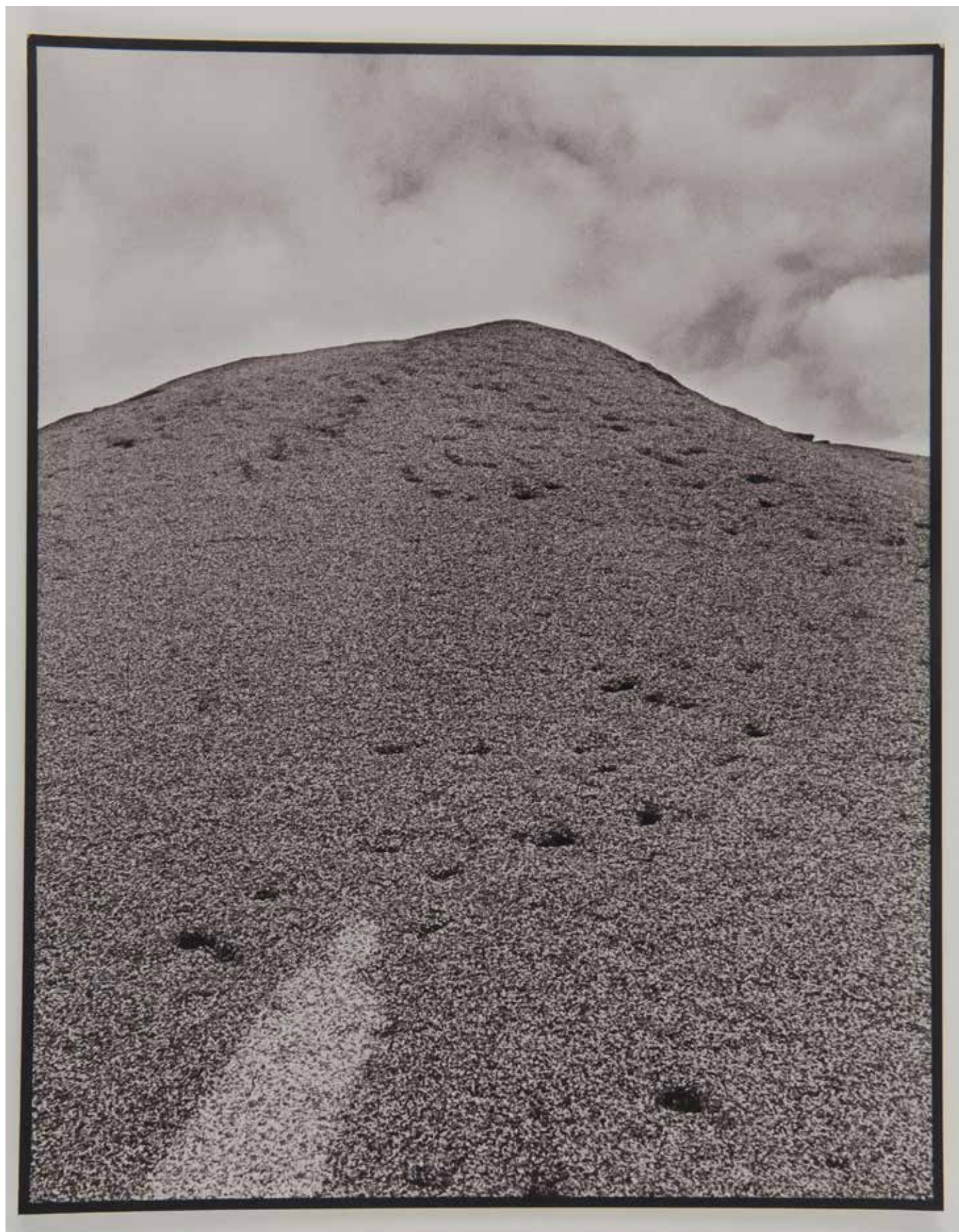
Quería, en aquellos tiempos, dilucidar varias cuestiones relacionadas con el tema de la risa en las civilizaciones. Me preguntaba: todos los seres humanos reímos, ¿de qué cosas nos reímos todos y de qué nos reímos los habitantes de cada cultura en particular? ¿Cuáles son, en el Occidente moderno a partir del Renacimiento, las imágenes destinadas a hacernos reír? ¿Existe una pintura cómica? Cuestión de todas las cuestiones para mí, simplemente por el hecho de permanecer católico a pesar de la Iglesia: ¿acaso Cristo rio alguna vez? ¿Hay una risa cristiana regeneradora y benéfica o bien el cristianismo renegó de ella en este mundo y nos la reservó para el venidero, tal cual sugiere el Dios de Job al prometerle: “llenaré tu boca de risa”? Pues bien, el tema me llevó a leer a los Padres de la Iglesia, quienes se ocuparon de TODO lo humano, lo divino y lo bestial. Encontré que, para san Ambrosio, Jesús mismo era la “risa de Dios”, igual que Isaac lo había sido dos mil años antes para el Yahvé de los hebreos. Ese Dios risueño era mejor comprendido por los simples que por los eruditos y, en ese momento, encontré una cita de san Gregorio Magno que me iluminó: la comprensión de los misterios y bellezas de la Escritura es como un río torrencioso, extraño, raro, porque los corderos (los simples de corazón) lo atraviesan a nado sin mayores inconvenientes, mientras que los elefantes (los eruditos) suelen hundirse en sus aguas y desesperar por alcanzar la otra orilla. Modestamente, me temo que soy más bien un elefante que un cordero y corro un riesgo grande de ahogarme en mi búsqueda del sentido. De allí mi identificación profunda con el ser del elefante. Pero, bastante más tarde, es decir, hace apenas dos años, una familiaridad nunca ocurrida antes con colegas de la India me condujo a hurgar por allí y por acá con el objeto de averiguar qué había simbolizado el elefante en el ámbito de la civilización antigua y en la tradición clásica de Occidente. Mi compañero sempiterno, Nicolás Kwiatkowski, aceptó adentrarse conmigo en la empresa. Ya escribimos el primer volumen de una Historia natural y mítica de los elefantes, que pronto publicará Ampersand. Nos hemos encontrado con algo maravilloso: en la simbología del cristianismo medieval, por lo menos desde el siglo XI al XV, el elefante es un símbolo privilegiado de... Cristo. En las catedrales de Reims y de París, hay dos esculturas de bellos elefantitos para mostrarlo. No te digo nada más porque aspiro a que leas el libro.

MCB: Junto a Nicolás Kwiatkowski –con quien también compartes tus estudios sobre los elefantes- escribes en 2014 “Cómo sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios”. Entiendo que el título del libro es tomado de una frase pronunciada por el personaje de Horacio en la obra “Hamlet” de William Shakespeare: “Dejadme decir al mundo, aún ignorante, cómo sucedieron estas cosas”. Tu libro investiga sobre las diferentes formas en que la humanidad representó genocidios, masacres y asesinatos a lo largo de los siglos. El arte, como productor de imágenes, juega un rol protagónico en la transmisión de estas “formulas históricas”, como bien dices en tu análisis. Contanos un poco más al respecto.

JEB: Me llevás a un tema que, de tan doloroso y agobiante que ha sido durante diez años de investigación compartida junto a Nicolás, tanto él como yo, queremos dejar atrás (por un tiempo, al menos). Fue un diálogo extraordinario con Eduardo Grüner, que tuvimos en el año 2001, el disparador de nuestro trabajo sobre la posibilidad o la imposibilidad de la representación de las masacres en el arte (particularmente de esa forma extrema y abisal de las masacres que fueron los genocidios del siglo XX, desde el de los herero a comienzos de la centuria, la eliminación de los armenios a partir de 1915, el Holocausto de



Antoine Louis Barye, Teseo mata al Minotauro, MNBA, 3581 (Guerrico). Escultura en bronce.



Daniel Rivas, La memoria, MNBA, 9990, fotografía.

los judíos de Europa entre 1938 y 1945, hasta las matanzas atroces de tutsis por parte de los hutus en Ruanda). El caso de los desaparecidos en la Argentina no nos resultó ajeno, desde ya. Y al ocuparnos de él, dimos con la “fórmula histórica” que buscábamos. Me explico. Desde la Antigüedad greco-romana hasta finales del siglo XIX, las culturas occidentales elaboraron tres fórmulas para comprender y representar los hechos-límite de las grandes matanzas de seres humanos por fuera de las batallas. Ellas son, en orden cronológico: la fórmula de la cacería, que nos convierte en animales a ser perseguidos y masacrados; la fórmula del martirio, que otorga algún sentido al absurdo radical de las matanzas masivas de inocentes; la fórmula del infierno inmerecido, que acuñó el padre Las Casas para dar cuenta de las catástrofes provocadas por la violencia, nunca antes vista ni oída, de la conquista de América por parte de los europeos. Comprobamos que ninguna de esas tres fórmulas había servido a la hora de dar cuenta y representar, en primera instancia, el horror de los campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial, aunque el primer recurso de los testigos que descubrieron los campos en 1945 fuera el de asociar el espanto con el de un infierno absurdo y escandaloso, por cuanto ninguna culpa había en los millones de víctimas del Holocausto. Nuestra pregunta consistió, por lo tanto, en saber si acaso hallaríamos, en las últimas décadas, una fórmula histórica para representar los genocidios. Sí, la hemos encontrado en la multiplicación de las siluetas que, aunque inspirada en un ejemplo polaco referido a los muertos de Auschwitz, se implantó y expandió por el mundo entero a partir del Siluetazo del Obelisco en Buenos Aires, organizado en septiembre de 1983. Creemos que quizá puede ampliarse el campo de la fórmula y hablarse de una “multiplicación del Doble” (el desaparecido, el fantasma, el muerto insepulto, el gaseado e incinerado en las cámaras de la muerte) para representar las masacres contemporáneas. Pero dejemos aquí el asunto, por favor.

MCB: Esta última pregunta me da pie a abordar el tema de la inocencia de las imágenes. He manifestado en cada oportunidad que he podido que esa “inocencia”, a mi criterio, nunca es tal porque las imágenes –siempre contextualizadas en sus tiempos y espacios de producción– son portadoras de una ideología, muchas veces desconocida y aun a pesar de su productor. Creo conocer tu opinión al respecto pero me gustaría compartirla con el lector, entonces pregunto: ¿son inocentes las imágenes y, por ley transitiva, las obras de arte?

JEB: Creo que las imágenes pueden ser un instrumento de poder, un arma letal, y también todo lo contrario, una herramienta de consuelo o de promesa de felicidad. En ellas se concentran, en alto grado y simultáneamente, semejantes potencialidades. Ellas son puestas en acto por los únicos agentes que conozco y que somos los fabricantes de las imágenes. El poder, la inocencia, la voluntad de las imágenes son sólo poder, inocencia y voluntad que sus fabricantes proyectamos en ellas y reactivamos cada tanto, aunque a menudo

esa vuelta a la vida de lo representado (“representado” en el sentido más amplio de la teoría de la representación de Louis Marin y Roger Chartier) asume rasgos inesperados, previamente desconocidos, tal cual vos acabás de decir.

MCB: Otro tema que me apasiona es el rol que cumplen las obras de arte dentro de una sociedad, una cultura. Personalmente creo que el arte debería sacar al espectador de un espacio de confort e invitarlo a reflexionar y ejercer el pensamiento crítico individual. Creo que la estética es un plus fundamental pero no es lo que convierte a una obra necesariamente en tal. También estoy convencida de que el poder resiliente del arte nos ayuda a procesar la realidad, a digerirla aun cuando no podamos, a veces, modificarla. Tu punto de vista por favor...

JEB: Coincido con que existe y es primordial esa función del arte que describís. Por cuanto es la actividad estética uno de los mecanismos básicos que nos permiten poner distancia entre los objetos o seres no humanos y el sujeto observador y agente que los humanos somos. Cuando nos falta esa distancia, las posibilidades de dejarnos ganar por el desasosiego y hasta por el colapso psíquico aumentan exponencialmente. Creo, te lo aseguro, que el arte es casi siempre el último bastión de aquella distancia protectora y necesaria para el conocimiento o la acción.

MCB: Y quisiera cerrar tal cual abrimos esta charla. Para quien no te conoce, para quien no está cerca de tu campo del acción dentro de la cultura: ¿quién dirías que es José Emilio Burucúa y qué crees que deja por legado a sus pares, a sus alumnos, sus queridos y a la cultura?

JEB: Empiezo por la negativa. Nunca quise ni pretendí ser un intelectual, si por eso entendemos la persona que desea iluminar a su prójimo en el proceso de cambio socio-cultural y construcción de una comunidad nueva. Sigo por la positiva. He querido ser sólo un maestro de lo sabido, estimular el apetito intelectual y corporal por lo desconocido, transmitir la legitimidad y la necesidad del conocimiento para actuar y vivir honorablemente en este mundo. Mi legado es la sombra de ese intento y de la felicidad que a veces me ha procurado. Mis modelos no son Moisés, ni Cristo (lamento de verdad haber cobrado conciencia de que la Imitatio Christi no fue más que una ilusión perdida para mí), ni san Pablo, ni Lutero, ni Marx ni mis admiradas Hannah Arendt y Simone Weil. Mis modelos son Jerónimo el traductor, Erasmo, madame Dacier, Burckhardt, Warburg (innecesario insistir en este punto), Gombrich y varios historiadores inmensos del presente: Tulio Halperin, Natalie Zemon Davis, Roger Chartier, Romila Thapar y Carlo Ginzburg. Lamentablemente, no soy más que Gastón Burucúa, anima inquieta, dolens, absurda, umbra umbrarum. Paraphraseando a Alejandro de Macedonia, me atrevo a decir: si hubiera sido Gombrich, seguramente no habría querido ser Burucúa. Adiós.