

Entre el mythos y el logos: Eros. Estudio de “Ágape” de Jorge Arbeleche¹

Graciela Olarreaga Mussio²

Entre el Mythos y el Logos: Eros es una invitación a transitar por un camino sin atajos, donde múltiples sendas se abren, se bifurcan y, a la vez, se encuentran. Es participar de una encrucijada, porque es asumir el desafío de encarar un problema filosófico, antropológico, religioso, psicológico, sociológico, político, lingüístico y literario. Es una inquisición, que marcha entre los difusos lindes de: la lógica y la verdad, la biología y la sociedad, la creencia y el misterio, la mente y el espíritu, el gobierno y la naturaleza, el símbolo y la realidad, la belleza y la imaginación... Porque es apenas vislumbrar la experiencia de la condición humana... Este estudio optará por la vía de la verosimilitud y su lógica no realista, porque lo que pretende es escuchar a: “*la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje*”³, es decir deambulará por esa ruta que **Roland Barthes** llamó **Literatura**.

Mythos, logos y eros en la poética de Arbeleche. En la poética de **Jorge Arbeleche** llama la atención la recurrencia al **Mito**. Llama la atención justamente por ser una escritura profundamente lírica, donde el elemento narrativo no pasa de ser la excusa anecdótica de la cual brota todo su mundo afectivo. Ya en 1968 **Domingo Bordoli**, al prologar **Sangre de la Luz**, identifica con exactitud el que será su estilo: “*es una poesía del instante y se la reconoce de ese modo porque ha procurado poner de manifiesto un no- tiempo, que en forma circular rodea cada uno de los momentos elegidos*”. ¿Cómo se manifiesta en una poesía del instante un relato? ¿Cómo se exterioriza el mito si no está presente la ilación del argumento? Se hace presente a través de una mitopoiesis, personal y autártica. El contenido de su pensamiento no es un medio subjetivo de conocimiento, sino la fuente que le permite expresar su experiencia en el mundo. En un instante contempla, desde su profana y temporal cotidianeidad, una sagrada revelación transhumana y atemporal. En esta suerte de hierofanía, su **Logos** cobra la dimensión de un acto erótico. Por lo general, la forma en la que se expresa su mitopoiesis es el verso libre. Si como afirma **Gili y Gaya**⁴: “*El metro nace del ritmo y vuelve a él*”, en **Arbeleche** el metro, “*cuajado en molde o en libre desenvolvimiento*”, no es medida, sino enunciación de un tiempo

1 **Nota Aclaratoria:** El presente estudio forma parte de una propuesta de investigación mayor: El Mito en la Lírica Uruguaya Contemporánea. En dicha propuesta se analiza la relación entre **Mythos** y **Logos**, y la consecuencia de su unión: la **mitopoiesis**. Se considera que: 1-Etimológicamente ambos significan palabra, aunque suelen contraponerse cuando se considera al primero como antecedente del segundo, como concepto pre-lógico de la posterior concepción racional. 2-El **Logos**, en tanto significante que se vincula con cierto significado, está regido por el principio de realidad, dando cumplimiento cabal a la función referencial del lenguaje. 3. Uno es lenguaje emotivo; el otro, conceptual. Pensamiento de la imaginación poética o pensamiento lógico-científico. Pero, Palabra, siempre, aunque con distintas significaciones. **Mythos** y **Logos**, tan semejantes en su origen y tan distintos en su evolución posterior.

2 Maestra y Profesora de Literatura. Docente de Estilística y análisis de textos, Teoría Literaria y Corrientes Literarias del Instituto de Profesores “Artigas”

3 Barthes, R. **El Placer del Texto, seguido por la Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France**, pronunciada el 7 de enero de 1977. México. Siglo Veintiuno,

4 Gili Gaya, S. **Estudios sobre el Ritmo**. Madrid. Ed. Istmo. 1993.

“ab-origene”. Y si “*El ritmo no es medida: es visión del mundo*”, entonces en su poética metro, ritmo y **Mito** están íntimamente relacionados. Los **mitemas**⁵ que aparecen, desaparecen y reaparecen, como un “continuum” detrás de personajes, objetos y lugares comunes o habituales, constituyen la verdadera repetición rítmica de su poesía. Son la invocación y la convocación de un tiempo primordial, en el que el pasado es futuro que desemboca en presente. Una lectura rápida de sus textos puede llevarnos a aseverar que esos **mitemas** marcan intertextualidades, que nos previenen que el autor no es un lector inocente, sino especializado. Sin embargo, sería superficial ignorar el rugido de una palabra que cabalga henchida de sensorialidad y sensualidad hacia una cópula ritual, que es el goce de crear Poesía.

En *Ágape*⁶, la imaginación y la voluntad del poeta transforman al banquete en un rito, donde la sexualidad aparece sublimada, transformada en el acto erótico de la escritura.

El poema se presenta ante los ojos del lector como la invitación a un banquete, con la finalidad de unirse en la fiesta de la Poesía.

“*Esta noche vendrán a compartir mi cena/aquellos que poblaron y nutren/los silencios sonoros de esta casa*”. Comienza en lo germinal e inconsciente de la noche, pero no en cualquier noche sino en “*esta*”. Vendrán a compartir la cena aquellos seres que amaron y fueron amados por el poeta. La dimensión temporal, en la que se llevará a cabo el ágape, no está en relación con el movimiento, no es la sucesión temporal a la que estamos habituados, sino un tiempo primordial y absoluto. Desde los primeros versos el “yo lírico” se manifiesta en un tiempo de espera. La dimensión futura del verbo da una visión prospectiva, a la vez que durativa. Tiempo y espacio se amalgaman en “*esta casa*”, permaneciendo indisolublemente unidos a lo largo de todo el poema. La casa, símbolo de la vida humana, es donde se vivenciará este banquete que, de alguna manera, es una transformación alquímica de la materia perecedera en imperecedera y espiritual. El ágape alimentará la palabra poética, vencedora de la separación física que trae consigo la muerte.

La casa, símbolo natural dotado de significado humano, tiene valor arquetípico. Es la unidad donde se dará la comunión poética, cumple una función reveladora y unificadora, a la vez. A través del oxímoron “*los silencios sonoros de esta casa*”, proclama no sólo la coexistencia, dinámica y necesaria, de los contrarios sino también su identidad. El “*silencio*” de la casa es “*sonoro*”, porque en ella cohabitan los opuestos, que lejos de excluirse se complementan. El uso del oxímoron traduce el ejercicio de un pensamiento irracional de base mítica.

En esta ansiosa espera, en la que la palabra es acción grávida de futuro, se cuele por una ventana la cotidianeidad del mundo que entra de afuera. Hay sólo tres ventanas en la casa, pero le bastan para percibir el cielo, escuchar el humo, oler la tierra y conversar con los vecinos, con “*el cerrajero gordo que trabaja la esquina*” o “*con el perfil del aire*”. En el espacio de “*esta casa*” cabe tanto el mundo de las cosas perceptibles por los sentidos, perteneciente a la materia y por ende susceptible de destrucción, como el de las cosas invisibles a los sentidos, que nada reciben de afuera y que son creadas por la capacidad del poeta de vencer al olvido. Exterioridad e interioridad conforman el espacio, confiriendo a la casa el carácter de un territorio mítico, en el que pueden convivir el recuerdo y el olvido, el consciente y el inconsciente. Es una comarca en la que penetra la posibilidad de lontananza. A través de la concepción

5 Frases mínimas que constituyen haces de relaciones y que solo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren función significante (C. Lévi-Strauss, 1969)

6 Ágape: banquete fraterno, realizado por las primeras comunidades cristianas, con el fin de estrechar lazos de unión, así como de compartir los bienes con los más necesitados. Similar a las comidas-reuniones judías denominadas “haburot”.

mítica, témporo –espacial, un autor culturalmente “maduro” como **Arbeleche**, restablece la inmediatez perdida de la relación mitopoética primitiva, que es una relación motivada entre la cosa y la palabra. Observamos cómo desde lo cotidiano, tenuemente el símbolo se va adue nando del poema. Poco a poco ir  haciendo al lenguaje penetrar en la opacidad, en lo oculto y misterioso, proveniente del fondo irracional, del inconsciente, de la vivencia sexual y de la emoción del poeta. Pero, lo cierto es que hasta ahora, nada hace presagiar la erotización de la escritura. El proceso de simbolización, que comienza ya en el título, pone en juego no sólo el poder de evocar sino que moviliza además una profunda resonancia afectiva que se expresa en encabalgamientos suaves. La emoción desborda las unidades sintácticas; el verso encabalgado se prolonga a lo largo de todo el encabalgante.

Entre los pobladores de la casa, libros y recuerdos, está la presencia femenina. El tiempo presente irrumpe a través del sonido del teléfono, creando una colisión entre dos mundos: el atemporal y el histórico. Las voces del presente aparecen primero en la figura de **Gladys Castelveccchi**, quien aporta la maravilla de la existencia y hace que el poeta, con alma de niño, se sienta amparado por “*los  ngeles mimosos de la guarda*”, símbolos alados de lo invisible, que constituyen una pieza fundamental en el proceso de sublimación de la materia. La intervención prodigiosa de Gladys ha contribuido a transformar en “*tierra henchida (...) esta casa mía*”. Otras mujeres, provenientes, tanto del mundo presente como del pasado, habitan la casa: Braulia, madre de Gladys; María, quien contribuyó a criarlo; y la inolvidable Matilde. El tiempo, sin la división lineal pasado-presente, es tiempo recobrado, en el que cuatro mujeres establecen una relación primigenia de parentesco, que no depende de cuadros genéticos o cromosómicos, sino de una identidad en la participación de los valores comunes. La/s voz / ces progresivamente va/n tomando protagonismo, por gradación irán nutriendo los *silencios sonoros*. Las mujeres o bien hablan, como el caso de Gladys, o son llamadas por su nombre. “*La mujer es la llave para abrir el candado de los antiguos saberes*”, dice Oliva⁷. Por eso, esta/s voz/ces anuncia/n que ya es tiempo del mito y de una geografía mítica.

Por medio de la anáfora, el tiempo de espera vuelve a instalarse. “*Esta noche vendrán/ a compartir mi cena*” es como una suerte de recurrente invocación a aquellos seres perdidos en la brutalidad de la muerte. El futuro se prolonga en un “*les mostrar , en sesenta metros cuadrados de extensión/ el escondido color de los palacios*”. Nuevamente el oxímoron, aparece caracterizando un estilo donde la palabra es mitológica. La “irracionalidad” de la emoción, con su necesidad de vencer lo corruptible de la materia, no distingue entre sustancia y atributos e identifica sustancias diferentes. Las imágenes son visionarias, en tanto no provienen de las afinidades que profesa una civilización basada en el pensamiento “científico”, sino de asociaciones inconscientes u oníricas. Los encabalgamientos no son un mero artificio, sino que traducen un estado espiritual que recuerda a Fray Luis de León, ya que ponen de relieve, aislando y distanciando del resto, palabras claves como “*vendrán*”. La casa, por metamorfosis m gica del arte verbal, ahora es un palacio, portador del “mana” que ha de alimentar el banquete. El ritual del ágape, a través de un proceso de gradación de lo cotidiano a lo supraterrero, simula acercarse a su culminación. La anáfora inicial se abrevia en “*Vendr  mi padre (...), mi hermano*”, para luego redundar por amplificación, en la siguiente estrofa: “*Vendrán mis muertos a compartir mi cena*”. Cabe destacar una nueva presencia femenina de la voz. Es la de la madre, quien circunda el proceso de creación del poeta. Es como si aquella mujer – hembra que dio el cuerpo y cuid  a su cría, con ese amor coaccionado, sin elección, caracterizador del amor ma-

7 Oliva, J. **La Mujer y el Mito**. Biblioteca Cervantes Virtual. Julio 2007.

ternal, ahora quisiera darle el alma de poeta . ¿Cómo? Por medio de su voz que llega a través de otra voz. La mujer como madre es la fuente de vida, ánima, principio telúrico. Su “*sonido perdido*”, sostiene el principio creativo . ¿Cuál es la otra voz a través de la cual llega la de la madre? ¿Es la voz que acunó nuestra primera memoria, transformada en Poesía? El arte como recuerdo es la fuerza del encuentro con uno mismo.

Hay un perfecto manejo en la técnica de la gradación ascendente de la voz/las voces. El oxímoron inicial “*los silencios sonoros*”, se amplía sinestésicamente en “*el humo escucho*”; las voces de los vivos se escuchan como conversaciones. Pero, la *voz pequeña* del padre y el “*sonido perdido*” (¿o *pedido?*)⁸ de la voz de la madre dan mayor dinamismo al texto , transformándose en “*otra voz/la que es columna, techo y suelo/cóncava sombra y redondeada luz*”. Conducen al momento de clímax, que es la presencia misteriosa de “*otra voz*” o “*esa voz*”, que no es otra que la conciencia del poder de la palabra poética. De esta forma se van gestando los **mitemas** de: la resurrección y el despertar (de la memoria); de la creación (poética) y de su triunfo sobre las tinieblas de la muerte.

Es interesante observar, desde el punto de vista del uso del idioma, varios aspectos, entre ellos el uso de la puntuación y la construcción arborea de la sintaxis. A vía de ejemplo:

*y me hablará mi madre con el sonido perdido de su voz
que yo olvidara
(y)que ahora me llega
a través de otra voz
(la) que es
columna techo y suelo
cóncava sombra y redondeada luz*

Si bien hay quienes consideran que la puntuación no pertenece a la sustancia poética, sin embargo es parte importante en la interpretación de ésta. Por ella el lector reproduce internamente el habla del escritor. Dentro de núcleos nominales, sobre la estructura de la frase adjetiva, las pausas casi desaparecen. Todo intervalo tiene carácter temporal. El verso refleja un dejarse llevar por el fluir de la reminiscencia, de ausencias- presencias como lo son el padre, el hermano y la madre. La composición del enunciado tiene una estructura gramatical arborea. El poeta se concentra en la contemplación de sus muertos. Intenta desde la percepción sensorial auditiva o visual (voces o color azul) superar la dualidad espacio- tiempo buscando la inespacialidad y atemporalidad. Anhela llegar a la armoniosa unidad con ellos. La sintaxis, que calificáramos de arborea, es la imagen del propio mandala que, con palabras, va dibujando el poeta.

“*Vendrán mis muertos a compartir mi cena/comerán de mi gozo/beberán mi alegría/y entenderán entonces/por qué vibra esta casa/cuando suena esa voz*” La voz es un símbolo continuado, envolvente e irracionalmente implícitador, como diría **Bousoño**. El simbolizante proviene de oscuras reminiscencias de una mentalidad primitiva. El poeta, hombre culto, es capaz de manejar el lenguaje primordial, caracterizado por la ausencia de cronotopías y del principio de contradicción. En *los “silencios sonoros”* del poema, en lo no expresado en estos versos, otra voz se escucha: Es la de **Jesús de Nazareth**, cuando al celebrar el banquete de

8 En la versión de **El Bosque de las Cosas de Linardi y Risso** (2006) figura “el sonido pedido de su voz”, el autor cree que debió decir “perdido”, si fuera una errata, no deja de ser contextualmente oportuna.

la Pascua, dice a sus discípulos: "Tomad y comed, éste es mi cuerpo (...) Y tomando un cáliz (...) bebed de él todos, que ésta es mi sangre de la alianza" La intertextualidad con aquellas palabras del protagonista del Evangelio, al instituir la Eucaristía, evidencian una concepción de la Voz-Palabra Poética cercana a la mística. La Palabra es la voz del amor fraterno, que es caridad, y que sobrepasa a la fe y a la esperanza, pues mientras estas han de terminar junto con la vida, la caridad se prolonga y halla su perfección más allá de la muerte, de acuerdo a la doctrina cristiana.

La acumulación de verbos en futuro del modo indicativo ("vendrán", "comerán", "beberán", "entenderán") puede inducir al receptor del poema al error de creer que es una acción que acontecerá. En su uso hay un desvío respecto a la norma, hay un rompimiento entre qué se enuncia en los versos y cómo lo dice el "yo lírico", entre el "dictum" y el "modus". Lejos de ser una manifestación asertoria, expresa un deseo profundo y vehemente. Hay una suerte de transposición, de uso metafórico, del modo indicativo por el subjuntivo optativo. La razón es que el poeta se descubre dolorosamente mortal, desde un principio. Su deseo no se ajusta a la realidad objetiva, en el futuro del indicativo expresa un ruego, un deseo y, tal vez, un mandato que no puede existir fuera de la experiencia poética, entendida como vivencia mítico-religiosa.

La esfera del deseo va dominando el poema, sutilmente: "una voz que es también una espalda/ una espalda que también lleva un nombre (...) /la espalda que yo nombro la/ nombro con el nombre/<alto, sonoro y significativo>/de la lejana África. /Su geografía no es la de los atlas" La voz se identifica ahora con la "espalda". El erotismo impregna esta parte del ágape. El erotismo es parte del poeta, de su humanidad. Es, a la vez, lo instintivo y lo afectivo. Eros es la causa del amor, y de alguna manera causa de la energía creadora. El poeta inmerso ahora en otro tipo de ansiedad, a la que podremos calificar de biológica, no cae en lo vulgar, sino que el encuentro corporal se vive como algo natural. Hay en estos versos, impregnados de metáforas/imágenes visionarias, un eco de lejanas lecturas de aquellos "tres grandes ríos de la poesía erótica"⁹: **García Lorca, Aleixandre y Cernuda** Los "peces", en su "noche mojada", simbolizan el poder ascensional que reside en lo inferior. Las imágenes que se suceden son simbolizantes de una fecundidad tan natural como espiritual ("ala", "topo", "abeja"). Lo corporal, la "espalda", lo fálico, los "peces". Es el sexo, no el cromosómico, biológicamente necesario para que la especie sobreviva, inmutable, inmanente, el que conduce al constructo social de género...La "espalda" recibe un nombre: "<alto, sonoro, significativo>: África". En un extremo está el componente físico, que comprende lo «biológico», si bien no es sólo lo sexual, sino la implicación del ser corporal en una dimensión total. En el otro extremo, está el componente mitopoético, el de la belleza, el de la imaginación, el de la seducción capaz de poder bautizar con un nombre una realidad humana profunda. "África" es la palabra que hace de **Arbeleche** el hacedor de un mito. El juego lingüístico establecido en la poliptoton -verbo "nombrar" y sustantivo "nombre" filtra la cotidianeidad del lenguaje dentro del simbolismo lírico. La "espalda" es ahora "África", conformando una geografía que no puede ser la de los atlas sino la de la musicalidad del reino interior del poeta.

"África/en sus llanuras inaudibles/en el murmullo de sus grutas/en sus ríos de espuma vertical/en la lava germinal de sus volcanes". Cuatro estructuras nominales paralelísticas y enumerativas describen esa "África". La elipsis verbal del verbo copulativo, la inmediata apa-

9 Caro Romero, J. **Antología de la Poesía Erótica Española de Nuestro Tiempo**. París. Ed. Ruedo Ibérico. 1973.

rición de la preposición “en” y la adjetivación de carácter metafórico y sinestésico consagran a “África” como el símbolo de la Palabra arabecheana. En el uso preposicional de “en” no se expresa una mera relación vacía de contenido, sino sustancia, porque es ser y estar en el ritual orgiástico de la supresión de los límites, en el deseo de morir y vivir a la vez. “África” es la poética de la exploración del deseo de continuidad, ¿deseo de fusión con otro, con otros o con Dios? “África” es/existe entre dos límites, lo místico y lo erótico, y sin embargo es difícil aseverar si el poema pertenece por completo a alguno de esos dos reinos. ¿Será que la contemporaneidad de la lectura impide considerar a *Ágape* poesía mística? Erotismo y religión siempre marcharon juntos; la vivencia erótica está marcada por las condicionantes históricas de quien escribe y de quien recepciona la obra. Tenemos un horizonte de expectativa frente a la poesía mística marcado por una lectura de autores como **San Juan de La Cruz**. En el poema hay un estado de acción de sinceridad perfecta, un estado de contemplación, ¿hay un estado de oración?

Cuando se crea un mito de carácter estético puede hacerse desde la heterosexualidad, la bisexualidad, la transexualidad o la homosexualidad... ¿Qué importancia tiene la orientación sexual desde la cual se construye la obra de arte? Puede tener la de la valentía de no incurrir en el pecado del silencio, pero por sobre todo el valor del beneficio del placer estético que genere en los otros. El impulso sexual y el impulso creador son muy próximos; la conciencia de nuestra mortalidad y la necesidad de trascender también lo son. Unidos por la voluntad estética erotizan la escritura, transfigurándola en un acto, casi religioso, de gozo y esperanza. En definitiva, es caridad para con uno mismo y para con lo demás, porque es también una invitación al lector a vivir el *Ágape*. Y *ágape*, significa etimológicamente: afecto, amor, del latín *agàpe* y este del griego *ἀγάπη* = amor de *ἀγαπάω* = amar. El sustantivo latino significa el amor, en sus formas de amistad y caridad. Quienes tradujeron la *Biblia* al latín, lo hicieron como “*charitas*” (caridad). Si seguimos a **Cirlot**¹⁰, el **Eros** sublimado da lugar a la “*caritas*” cristiana. La erotividad de *Ágape* es una mezcla armoniosa de instinto, sentimiento e ideal. Es la eterna lucha entre **Eros** y **Thánatos**, principio y fundamento de toda realización humana. Cuando el **Logos** copula con el **Mito**, **Eros** es la hierofanía del amor, y el amor es siempre «uno», aunque esta exótica tapicería pueda ser tejida con hilos diversos y diferentes miradas.

“*He saboreado las manzanas de oro/ del jardín de la Hespérides*”. En tan solo dos versos el poeta es capaz de enlazar epistemologías, teorías estéticas, géneros literarios y visiones del mundo porque El jardín de las Hespérides es una verdadera cuenca semántica del mito.

“*y al coloso de Rodas saludé/una mañana/desde el mar de Odiseo*”. Los mitos se entroncan. Odiseo es un motivo constante en su obra. Modelos paradigmáticos se advierten en el concepto de la literatura dentro de la literatura, los héroes traspasan el tiempo y se funden en lo cotidiano. Odiseo lleva consigo el **mitema** del viaje¹¹, itinerario que cada uno de nosotros recorre entre peripecias y peligros, para poder salvar nuestra condición humana.

“*Esa espalda es entonces/Como la lluvia-amplia/Como la tarde-suave/Como la pluma – tibia/Una espalda: ésta/Es llegar a una casa/Después de la intemperie*”. Odiseo y las Hespérides se abrieron como un paréntesis de espacio barroco que lleva a intensificar la identidad “África” = “*espalda*”. La comparación, sigue el ritmo paralelístico, se transforma en una metáfora desarrollada donde lo corporal y lo cósmico ya han copulado. La “*espalda*” es la “*lluvia amplia*”, es la “*tarde suave*” y es también “*pluma tibia*”. La combinación inesperada de adje-

10 Cirlot, J.E. **Diccionario de Ismos**. Madrid. Ed. Siruela. 2006.

11 El mito de Odiseo es un mito complejo, supone una constelación de mitemas.

tivos metafóricos marcan el paso del paroxismo (“*África en sus llanuras/en el murmullo de sus grutas*”...) hacia la placidez, la ternura que ha provocado el goce de haber vivido el éxtasis. El espacio (euclidiano) ha sido destruido, a través de un proceso de homologación de la casa en el cuerpo y el cuerpo en el cosmos. La “*espalda*” (“*África*”) es un punto fijo en el proceso erótico, un centro, un absoluto. El cuerpo que comenzó su hazaña en la cotidianeidad de lo profano (el portero, el cerrajero, el teléfono) no se separó del resto de su existencia. Alcanzó su vitalidad, su vibración rescatando la memoria de la/s voz/ces de los muertos. Pero la voz de la memoria se hizo razón de identidad con el Amor, vivido como fusión con lo absoluto.

“Esta noche compartirán la cena/las voces de los muertos/los ojos serenos de África/sus riscos/dialogaremos en la anchura compartida del tiempo”

Amigas, familia, Odiseo, todos, de alguna forma han sido invitados a este banquete, que se hace orgiástico cuando se resume en “*África*”= “*espalda*”. Se ha producido la aniquilación del tiempo y de las separaciones, provocadas la muerte... Y como dice **Odiseo Elytis**: “*La poesía comienza allí donde la muerte no tiene la última palabra*”.

Todo gran poeta está llamado a transformar en algo perfecto la parte del mundo que le ha sido revelada y a crear su propia mitología. La “*casa*”-“*palacio*”-“*espalda*”-“*África*” es la consagración de un territorio interior, una elección existencial del mundo que se ha decidido habitar. De alguna manera, el poeta al erotizar un **Logos** que es mítico ha realizado la tarea de los dioses: ha creado un mundo, ha construido una cosmogonía, en la que el tiempo es paradójico, reversible y recuperable y el espacio es una experiencia sagrada.

De la magia antigua de **Eros** y del ancestral miedo a **Thanatos** nació este **Ágape**, como “*el amor más amado (...) porque es(...) el que anhela culminar este día/ y enredarse los dedos/ en el aduraznado borde de la mañana nueva/. Su caricia /celebra las cosas de esta casa/ y de la vida*”¹².

12 Arbeleche, J. **Maravilla de Ejercicio de Amar** 1991. **El Bosque de las Cosas**. Montevideo. Linardi y Risso, 2006.