

HUGO FRANCISCO BAUZÁ  
Compilador

# EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

IV Jornada organizada por el  
"Centro de Estudios del Imaginario"



ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

2004



**HUGO FRANCISCO BAUZÁ**  
Compilador

# **EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO**

**IV Jornada organizada por el  
“Centro de Estudios del Imaginario”**



**Centro de Estudios del Imaginario**  
Buenos Aires - 2004

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. HUGO FRANCISCO BAUZÁ

ISBN 987-537-039-8

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES  
Avda. Alvear 1711, 3<sup>er</sup> Piso - 1014 Buenos Aires - República Argentina

Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723  
Impreso en la Argentina

---

Impreso en el mes de agosto de 2004 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,  
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad de Buenos Aires, Argentina  
e-mail: [rjpellegrini@fibertel.com.ar](mailto:rjpellegrini@fibertel.com.ar)

## ÍNDICE

<i>Presentación</i> .....	5
<i>Las figuras de Dioniso. Renovación y obstáculos hermenéuticos contemporáneos</i> , por Jean-Jacques Wunenburger .....	11
<i>Athanasius Kircher y su Oedipus Aegyptiacus. Recepción y alteridad del mito clásico</i> , por Francisco Marshall .....	23
<i>El mundo del mito</i> , por Hugo Francisco Bauzá .....	37
<i>El texto performativo en el Orestes de Omar Fantini. Un caso de apropiación del mito clásico en el teatro argentino</i> , por Graciela C. Sarti .....	57
<i>Reelaboración de un mito clásico: Orestes en la lectura de Gambartes y Vila</i> , por María E. Babino .....	65
<i>Eurídice y Orfeo "ohne Eigenschaften"</i> , por Alcira Bonilla .....	77
<i>Ambigüedad en la figura trágica de Prometeo. Interpretación de Paul Ricoeur</i> , por Silvia Chorroarín .....	99
<i>La inversión de la mirada: aproximaciones a la obra de Georges Bataille</i> , por Cristina Micieli .....	113
<i>Volviendo sobre la Esfinge</i> , por Graciela C. Sarti .....	127
<i>Reseñas bibliográficas</i> .....	139



## PRESENTACIÓN

El siglo XX, preocupado por la irrupción de fenómenos relacionados con lo irracional –no olvidemos los horrores de que fue testigo–, se ocupó de manera especial del análisis de la psiquis, al punto tal de articular y sistematizar el saber que entiende en esas cuestiones, así como dar forma a la palabra con que hoy se lo designa: psicoanálisis. Mediante este método se establecieron las bases de un modo particular de introspección de la interioridad –con fines básicamente terapéuticos–, y se fundó también, entre otras disciplinas, la psicocrítica que, en su andar, permite abordar la creación artística en sus diversas modalidades expresivas –literaria, plástica, musical– desde perspectivas más abarcadoras. En ese campo de ideas –innovadoras y sugerentes– hay que mencionar a un pensador singular, Gilbert Durand, quien –siguiendo la línea de E. Cassirer, G. Gusdorf y, fundamentalmente, la de Gaston Bachelard– ha incursionado con agudeza en el mundo de las imágenes, en el de los símbolos y, por tanto, en el de la psiquis.

En el año 1960 este estudioso publicó *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, un valioso ensayo filosófico-antropológico que forma parte de los “clásicos”. Con esta obra puso las ciencias humanas al servicio de lo imaginario y, así, abrió nuevas rutas de acceso al estudio de fenómenos referidos al terreno del espíritu, enriquecido este análisis por otros registros expresivos –literatura, arte, filosofía...–; de ese modo dio origen a un método hermenéutico al que bautizó con el nombre de *imaginaire*.

Merced a Durand, a fenomenólogos, a existencialistas y a otros estudiosos que lucubran sobre asuntos de la psiquis *l'imaginaire*, aunque ingresó poco ha en el terreno de los análisis filosófico y antropológico, día a día se abre camino de manera promisoria a juzgar por el número creciente de investigadores, centros universitarios e instituciones académicas que orientan sus estudios desde esa óptica.

Recientes corrientes de pensamiento conectadas con la antropología, la filosofía, la historia de las mentalidades y otras formas del conocimiento se han percatado del papel fundamental que compete al *imaginaire* a

la hora de considerar las creaciones vinculadas con el ámbito del espíritu. Hoy no colma las expectativas una exegesis unitaria de cada una de las ciencias, sino que es preciso una reflexión transdisciplinar que pueda brindar una mirada omniabarcante de los diversos aspectos que competen al saber. Frente a esas necesidades G. Durand explora el continente psíquico de un modo integrador a través del cual, en armonioso concierto de ciencias y disciplinas, despliega una mirada omniabarcante capaz de aprehender al hombre en su totalidad, sin separar su esfera emotiva de la intelectual, ya que la teoría del *imaginaire* es consciente del carácter polisémico del alma según lo ha puesto de relieve el psicoanalista James Hillman en páginas memorables<sup>1</sup>.

Aun cuando el *imaginaire* confiere prioridad a las imágenes, no desdén por ello el campo del pensamiento abstracto. En este sentido, el profesor Durand nos recuerda que en la civilización occidental –aunque parezca paradójico– ha predominado desde Descartes hasta nuestros días una postura iconoclasta: la misma ha despreciado un aspecto clave de las imágenes –su carácter *anagógico* ‘que eleva’–, básico y sustancial según lo entendieron las llamadas culturas tradicionales. Para éstas el valor esencial de la imagen radica en remitir a una realidad no-presente, circunstancia fundada en su carácter simbólico gracias al cual las imágenes tienen la capacidad de trasladar a quienes las contemplan a una realidad trascendente, vale decir, a una instancia situada más allá de nuestro mero marco histórico-existencial. Lo paradójico surge del hecho de que *on assiste en même temps à une énorme inflation de l'image et à un raboutissement sans précédent de l'imaginaire proprement dit*<sup>2</sup>, sobre cuyos riesgos deletéreos ya advirtió Marshall McLuhan en obras de sorprendente lucidez.

Frente a las conocidas nociones de signo, de alegoría o de símbolo, G. Durand –siguiendo a F. Creuzer, a C. Jung y a A. Lalande<sup>3</sup>– formula una nueva categoría –la de imaginación simbólica– referida a la consideración de una imagen que remite a un significado imposible de representar; así, por ejemplo, evoca el caso del mito escatológico con que culmina el *Fedón*, ya que este relato alude a un dominio vedado a toda experiencia humana: el más allá después de la muerte. “Al no poder representar la irrepresentable trascendencia –sostiene Durand–, la imagen simbólica es *transfiguración* de una representación concreta con un sentido total-

<sup>1</sup> Cf. *Polythéisme de l'âme*, cito por la versión francesa (París, Mercure de France, 1982).

<sup>2</sup> J. Thomas, *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan, N° 5 (1988), p. 22.

<sup>3</sup> *Vocabulaire critique et technique de la philosophie, s.u. symbole sens*.

mente abstracto”<sup>4</sup>. De ese modo –en su cosmovisión– el símbolo deviene la epifanía de un misterio.

*L'imaginaire* –que no debe ser confundido con *lo imaginario*, es decir, con lo que sólo tiene existencia en la imaginación– “representa el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre sí por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho, la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte”<sup>5</sup>. En ese sentido *l'imaginaire*, al igual que las formas simbólicas de Ernst Cassirer, se erige en categoría de análisis, en método hermenéutico, mediante el cual nos es posible inteligir los múltiples fenómenos de la realidad así como el conjunto de hechos que hacen a la cultura y, naturalmente, a los seres humanos.

*L'imaginaire* enlaza de manera conciliadora la doble lectura de lo humano que la tradición encaró desde la esfera del mito y, a un mismo tiempo, desde la del *logos*; con ello se propone evitar las limitaciones nacidas de esa dicotomía, ya que pretende aprehenderlo en forma unitaria. Su propósito es captar al hombre en plenitud y no desgarrado entre su razón –soberbia aunque declinante– y una región ignota “que siente como el verdadero móvil de sus actos, de sus pensamiento, de su vida, y que se le revela en el sueño al que consagra casi la mitad de su existencia. Conoce así seres extraños, se mueve entre paisajes nunca vistos y es arrastrado a exaltadas acciones”<sup>6</sup>.

Han sido los artistas los primeros en avizorar esa zona misteriosa que hoy explora el psicoanálisis; al respecto conviene recordar, por ejemplo, el caso de *Un chien andalou*, el extraño film donde se conjugan las obsesiones y el método paranoico crítico de Dalí con la lógica “poética” de Buñuel. Se ha destacado que su montaje imita el ritmo de los sueños, entendiéndose por tal *l'enchaînement irréaliste d'images réalistes*, aun cuando *Un chien andalou* no es ni un sueño, ni una pesadilla, sino una historia verdadera con un propósito bien definido: *l'affrontement dramatique du désir avec son objet, avec les obstacles innombrables qui tentent de lui barrer la rout, les tabous de la morale, de la pudeur, de l'égoïsme, du profit...*<sup>7</sup>.

A diferencia de la fantasía, cuyas creaciones no obedecen a ninguna

<sup>4</sup> *La imaginación simbólica*, versión española de M. Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 15.

<sup>5</sup> J.-J. Wunenburger, “Prólogo” a *Lo imaginario* de G. Durand, versión española de Carmen València, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, pp. 9-10.

<sup>6</sup> Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, edición de Carlos Gioiosa, Montevideo, Ensayos Caronte, 1993, pp. 19-20.

<sup>7</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, París, Seuil, 1996, s. u. Buñuel, Luis.

lógica asociativa, l'*imaginaire* responde, en cambio, a una dinámica articulada sobre pautas semánticas y sintácticas de los hechos del lenguaje, pero, a un mismo tiempo, "reforzada por raíces neurobiológicas y componentes afectivos, ya descritos por la psicología de las profundidades"<sup>8</sup> que escapan al dominio de lo racional. También Alfred Jarry y los cultores de la patafísica –tras el desconcierto y tragedia que supuso la posguerra– recurrieron a la imaginación como forma de sortear todo tipo de obstáculos y de imponerse sobre una razón que, en su terca obcecación por no aceptar otras vías de conocimiento y rectificar así algunos de sus errores y desaciertos, paradójicamente desembocó en lo irracional. Frente a ello, l'*imaginaire* –sin descuidar el plano de la razón lógica– se inclina, antes bien, hacia esa zona de lo inconsciente que determina la raíz más profunda de nuestros actos y que es la que, en consecuencia, condiciona nuestra mirada.

En esa lectura, el *Discóbolo* de Mirón, por ejemplo, visto *sub specie artis*, no representa sólo a un hombre, de determinadas dimensiones, agachado a punto de arrojar el disco, sino que es una figura tal como la vio su autor o, en otras palabras, la manera como Mirón captó a un atleta en un instante determinado –momento o *kairós* singular– impregnado por un sinnúmero de condicionantes que modelaron *el ojo* del escultor a la hora de dar forma a la pieza<sup>9</sup> (de igual modo como la Historia del arte no es propiamente la historia de las producciones artísticas, sino una Historia de las miradas, lo que fue magistralmente explanado por Aby Warburg cuando ideó su *Bilderatlas*<sup>10</sup>). De ese modo l'*imaginaire* desliza su visión –omniabarcadora y profunda a un mismo tiempo– y, traspasando el plano de la representación apariencial, intenta captar las esencias (no nos olvidemos de que Breton y los surrealistas entendían que lo real es una cosa distinta de lo que vemos, tocamos y sentimos).

G. Durand se ha detenido en *imaginaires* individuales, es decir, en imágenes mentales y visuales articuladas según un determinado discurso, con el propósito de esbozar luego una suerte de mapa o carta geográfica de *imaginaires* de mayores amplitud y diversidad –los que competen a comunidades, a pueblos, a culturas– para conectarlos más tarde con

<sup>8</sup> J.-J. Wunenburger, "Prólogo" cit., p. 10.

<sup>9</sup> P. Francastel explicando lo que es "un sistema de significación" refiere que "la configuración material de una pintura no refleja únicamente el recuerdo de las cosas vistas por el artista en función de un orden inmutable de la naturaleza, sino también de las estructuras imaginarias" (*La figura y el lugar. El orden visual del 'Quattrocento'*, versión esp. de A. Silva Estrada, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 11).

<sup>10</sup> El famoso *Atlas de imágenes* o *Atlas sobre temas y formas de la Antigüedad clásica* fue expuesto en forma reducida en la muestra-homenaje "Mnemosyne, l'Atlante di Aby Warburg" tributada al genial historiador del arte en la Fondazione Levi (Venecia, 2004) donde tuve ocasión de verla.

universales míticos y simbólicos. En ese orden, en su intento por esbozar una “arquetipología general” consideró las imágenes en una doble lectura –diurna y nocturna a un mismo tiempo– o, en su lenguaje, en *animus* y en *anima*, subrayando que cada una de estas lecturas no debe ser vista ni en forma excluyente ni contrapuesta, sino complementaria.

Es válido lo que asimila el hombre cuando razona, pero es también válido lo que intuye a través de los sueños, máxime que este último bagaje opera como un *background* que condiciona y fundamenta su accionar diurno. El psiquismo no actúa sólo en pleno día a través de los resultados de un razonamiento lógico, sino que opera también en la duermevela del inconsciente donde, en una suerte de atañor alquímico, se conforman las imágenes, los mitos y los símbolos a través de los cuales, en ocasiones, nos es posible recuperar nuestra realidad más profunda.

Ante un racionalismo científicista que día a día pretende imponer el monopolio de su accionar, románticos, simbolistas, surrealistas y otros pensadores privilegiaron el sueño, la imaginación y otras formas operativas de la psiquis como auténticas vías de conocimiento. En esa línea es forzoso recordar a Roger Caillois, el primero en usar la palabra *imaginaire* en el sentido con que hoy la utilizamos (cf. su *Approches de l'imaginaire*<sup>11</sup>) y, entre otros sagazmente intuitivos, al orientalista Henri Corbin autor de importantes trabajos sobre “la imaginación creadora”.

Conviene destacar que *l'imaginaire*, al operar también con una metodología racional, no descuida las líneas científicistas tradicionales; su novedad radica en que, apoyándose en el psicoanálisis, en la antropología, en ciertas líneas filosóficas y en postulados del estructuralismo –entre otras ciencias y métodos de los que se vale– ofrece claves exegéticas más abarcadoras en su propósito de aprehender la *physis* –y dentro de ésta al hombre– de manera unitaria. Para ello recurre a mitos y a símbolos los que proporcionan imágenes decisivas a la hora de configurar el perfil identitario de una cultura. El “durandismo” –son tales el prestigio e influjo del profesor Durand que su nombre ya ha dado un sustantivo con que identificar la escuela liderada por este *Maître à penser*– proporciona así un método de análisis que permite que culturas asaz dispares puedan ser estudiadas de una manera integral tratando de descubrir los lazos que las religan o bien poniendo de relieve los universales de los que participan.

Es bajo esa lente como pretendemos estudiar los resortes que dinamizan el mito clásico y que explican el porqué de su vigencia, especialmente en momentos de crisis en que este tipo de relatos se ofrece como un venero inagotable de acciones acaecidas en un tiempo prestigioso y muy lejano –el *illud tempus* de los orígenes– que puede iluminar nuestro

<sup>11</sup> París, Gallimard, 1974.

proceder. Sin el mito clásico sería difícil comprender la magnitud y densidad semánticas de la obra de creadores tales como Rainer M. Rilke, Thomas Mann, Cesare Pavese, Jean Anouilh, Albert Camus o tantos otros que se valieron de narraciones míticas como código simbólico a través del cual expresar determinadas situaciones del ser hombre. En ese sentido el mito griego es perpetuamente revivido y recreado y cada nueva semantización, lejos de anular la forma supuestamente original, no hace sino enriquecerla. También la literatura y el arte argentinos han abrevado en esta mitología que, en suma, es la base de la tradición occidental. Marechal, De Cecco, Borges, Cortázar y, entre otros, G. Gambaro en nuestros días, son algunos de los ejemplos más sobresalientes que han recurrido al mito clásico reviviéndolo según otras modalidades expresivas y cargándolos de contenidos nuevos.

Contemplados el pensamiento y la historia de la cultura desde esa lente mítica podemos decir que el relato sobre Prometeo con el que la humanidad simbolizó una etapa de supuesto progreso que caracterizó básicamente al siglo XIX, ha cedido su lugar a la historia de Hermes, el dios mediador. De entre las funciones de esta deidad, se destacaba el ser *psychagogós*, es decir, el que conduce las almas de los muertos a la otra ribera. Este carácter mediador es fundamental y se erige como clave de bóveda de la función del *imaginaire* en tanto que *régit des instances antagonistes, mais existe au surplus comme un tout indépendant d'elle*, tal como postula agudamente J. Thomas <sup>12</sup>.

Por último, este volumen recoge trabajos correspondientes a un Proyecto de investigación UBACYT (01/F136) sobre “El mito clásico en el teatro y el arte argentinos” por mí dirigido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; colecta también un conjunto de exposiciones vertidas en el marco de la IV Jornada sobre “El imaginario del mito clásico” –disertaciones concomitantes y complementarias del citado proyecto–, llevada a cabo en el Centro de Estudios del Imaginario (CEDELI) de esta Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires durante el mes de agosto del año 2003. Esta Jornada se vio enriquecida por el valioso aporte de dos invitados extranjeros: el del doctor Jean-Jacques Wunenburger, profesor de Filosofía de la Université Jean Moulin (Lyon), y el del doctor Francisco Marshall, profesor de Historia antigua en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A ellos nuestro agradecimiento.

El presente volumen ha sido editado con fondos del citado Proyecto UBACYT.

H. F. B.

<sup>12</sup> *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les latins*, ya cit., p. 13.

## LAS FIGURAS DE DIONISO

### Renovación y obstáculos hermenéuticos contemporáneos

Por JEAN-JACQUES WUNENBURGER

El mito griego de Dioniso es, sin duda, uno de los más complejos y misteriosos de la antigua Grecia y, paradójicamente, son las incertidumbres e indeterminaciones, tanto históricas cuanto simbólicas, las que han ayudado a valorarlo a lo largo de la historia. Su figura ha sido asumida por los romanos, los cristianos, los hombres del Renacimiento. Más recientemente se ha visto reactualizada por los trabajos de historia de las religiones —alemana en particular<sup>1</sup>— que han facilitado su entrada en la cultura en el siglo XX en los terrenos psicológico, sociológico y civilizador. Nos proponemos, pues, plantear algunos resurgimientos contemporáneos del dios, intentando desenredar diferentes niveles de interpretación de lo dionisíaco, antes de confrontarlos con los datos reconstruidos por los historiadores del mismo mito dionisíaco<sup>2</sup>. Las distorsiones previsibles entre hermenéutica y ciencia de las religiones podrían desde entonces permitirnos plantear algunos interrogantes nuevos que nos incitarán a deducir una lección ética y política del dionisismo en nuestros días. Se trata, pues, de pasar del dionisismo contemporáneo a una interpretación del dionisismo griego, que podría de manera imprevista llevar a desmitificar la nueva mitología de Dioniso.

La modernidad, en efecto, se ha ilustrado en cada uno de esos niveles: aproximaciones arqueológicas y mitológicas, para los saberes positivos; después, aproximaciones hermenéutico-simbólicas con fuertes referencias psicológicas; finalmente, interpretaciones culturales de lo dionisíaco asimi-

<sup>1</sup> Entre los autores de referencias se puede citar, entre otros: E. Rohde, *Psyche*, Payot; W. K. C. Guthrie, *Les Grecs et leurs dieux*, Payot, 1956; K. Kerényi, *Dionysos*; W. Otto, *Dionysos*, Frankfurt, 1933; H. Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Payot, 1951; M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Gallimard, 1977.

<sup>2</sup> Se designará antes bien por "dionisiano" los atributos mitológicos, históricamente actualizados por creencias y cultos antiguos, y por "dionisíaco" los valores simbólicos deducidos de interpretaciones que constituyen expresiones de la mitificación postmitológica.

lado a muchas formas de exceso y de frenesí. Se trata, pues, de preguntarse en qué medida Dioniso permite comprender los hechos sociales contemporáneos. ¿Cuál puede ser el valor de este uso, comparado con la reinterpretación en términos de procesos psíquicos y simbólicos? ¿A fin de cuentas, la historia real de los rituales y de las creencias dionisianas no debe conducirnos siempre a una complejidad desconcertante que, en cierta manera, limite o incluso invalide todas las hermenéuticas abiertas?

## I. Figuras alegóricas de Dioniso en la autocomprensión de la civilización contemporánea

Desde F. Nietzsche<sup>3</sup>, se sabe cómo la figura de Dioniso sirve para identificar un modo o un estilo de vida, caracterizado por una violencia salvaje, destructora del orden establecido, tanto en el dominio de las costumbres, de las instituciones, cuanto de las representaciones y de los valores. Porque Dioniso representa, ante todo, la irrupción —en la Ciudad racional de Penteo, tal como es evocado por Eurípides<sup>4</sup>— de una violencia descabellada, liberadora de emociones y pasiones. No es sorprendente, que tras su paso, las grandes formas de desorden o de transgresión de ese siglo hayan podido ser pensadas como signos de un retorno de Dioniso. Las interpretaciones más recientes acompañan, además, la crisis de las sociedades occidentales en los años 1968 y siguientes durante los cuales Dioniso ha servido para dar tema tanto a la efervescencia a menudo violenta de la contra-cultura, cuanto al conjunto de las ideologías del deseo que han atravesado las sociedades humanas y la cultura técnico-científica. También, y de manera significativa, la misma figura del dionisismo ha servido ya para comprender e incluso justificar el irracionalismo circundante, ya para denunciarlo.

### 1. *Sociologías de la orgía festiva*

Militantes y observadores de la contra-cultura se han valido, en primer lugar, del mito de Dioniso para describir y unificar su oposición al orden civilizador, burgués, represivo. Se puede ver allí la reactivación de una sociología de la transgresión, desarrollada antes de la guerra por el Colegio de sociología<sup>5</sup>. La sociología después del '68 va a comprender así

<sup>3</sup> *El nacimiento de la tragedia*.

<sup>4</sup> *Las bacantes*. Se sabe cómo Nietzsche veía en Eurípides un autor ya decadente en tanto que partidario de una racionalidad apolínea.

<sup>5</sup> El Colegio de sociología se componía, entre otros, de R. Caillois, G. Bataille, L. Meiris... Sobre esta historia, ver Denis-Hollier, *El Colegio de sociología*, Gallimard, Idées,

tanto la pronta valoración de la violencia, que no está más sometida a la dialéctica en nombre de la Revolución, cuanto estetizada a través de lo sagrado <sup>6</sup>. El culto contestatario del juego, de la fiesta, de la sexualidad liberada (iniciada por los situacionistas como Guy Debord y Raoul Vaneigem), confortado por los teóricos de la Escuela de Frankfurt (Marcuse), encuentra espontáneamente una emblemática dionisiaca. Así, R. Dufour, al proponer la lectura de la vida cotidiana de los años '70 a través del panteón de los dioses griegos, convoca la mirada de Dioniso para dar cuenta del gusto de la fiesta vivida como liberación de las prohibiciones <sup>7</sup>.

Más recientemente, Michel Maffesoli desarrolló, en los años '80, una sociología de la vida cotidiana en concordancia con las tendencias profundas del espíritu postmoderno. Maffesoli apunta a interpretar la socialización post '68 como una regeneración por la *reliance*, la circulación de la palabra y de la sexualidad, la necesidad de lo comunitario, la exaltación del presente, el gusto por las transgresiones. Esos signos nuevos marcarían el fin del *energismo* y del productivismo impuestos por la sociedad industrial, situada ella misma bajo el signo de Prometeo. La hipótesis de un retorno del dionisismo en las sociedades marcadas por la hipertrofia de lo político, del trabajo, de la ley, de la moral se encontraría corroborada por la orgía multiforme que lleva a los individuos a fusionarse en sus experiencias grupales, a intensificar sus emociones, en particular sexuales, a jugar con la vida y la muerte sobre el fondo de lo trágico estetizado <sup>8</sup>.

## 2. Los desmitificadores de la ilusión dionisiaca

En oposición a estas aproximaciones, y para la misma época, otras, inspiradas en una preocupación de desmitificación filosófica y moral, van a leer en ese retorno de Dioniso un signo, e incluso un síntoma, de una ilusión colectiva. La transgresión dionisiaca corresponde, por cierto, a una aspiración contemporánea de la sociedad y de la cultura a abolir los

---

1979. Un testimonio interesante igualmente en Antonin Artaud y la revista *Acéphale*, N° 3-4, *Dionysos*, julio 1937.

<sup>6</sup> Ver, por ejemplo, H. Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Editions de Minuit, 1968, que exalta el retorno de Orfeo sobre el modelo de Dioniso. Sobre esta sacralización de la violencia ver nuestros análisis en "La fête, le jeu et le sacré", Editions Universitaires, 1977; *Le sacré*, PUF, Que sais-je? 3<sup>e</sup> Edición, 1996; y "L'ordre de l'excès", en *Revue de l'Association des professeurs de philosophie*, 1981, N° 5.

<sup>7</sup> Roland Dufour, *Mythologie du week-end*, Cerf, 1980.

<sup>8</sup> Michel Maffesoli, *Le retour de Dionysos, pour une sociologie de l'orgie*, Méridiens/Anthropos, 1982; y *La conquête du présent*, PUF, 1979.

límites del Yo, a cultivar un frenesí de los sentidos y del espíritu, pero lejos de conducir a una suerte de regeneración social, esta transgresión no sería más que un factor de desestructuración psicológica, una locura social, que encuentra sus raíces ocultas en un deseo metafísico de cambiar la sociedad humana. Así Jean Brun<sup>9</sup> ve en el dios del éxtasis la figura del frenesí generalizado en la cultura contemporánea. Éste no inspira solamente los comportamientos cotidianos a través de las múltiples excitaciones engendradas por las técnicas (velocidad, ruido, etc.) o las fascinaciones ideológicas para los furores de la revolución política, sino también las prácticas intelectuales de los científicos y filósofos que atienden a las construcciones conceptuales (evolucionismo, estructuralismo, etc.) una verdadera salud metafísica. Dicho de otro modo, el deseo dionisiaco se expresaría no sólo en la sexualidad y en lo social, sino también en los vértigos especulativos o en las experimentaciones artísticas (aquéllas del *happening*, en particular). A través de Dioniso los hombres buscarían, bajo nuevas formas, una embriaguez de la transgresión, condición de una emancipación de su finitud.

### 3. *Los límites de una alegorización*

La misma figura alegórica de Dioniso, asimilada a la pulsión de transgresión y a la social de la desindividualización, linda pues con interpretaciones antagónicas del mundo contemporáneo<sup>10</sup>. Esas dos hermenéuticas, atentas a los mismos hechos empíricos tales como se encuentran objetivados y separados por los medios, están de acuerdo respecto de los signos del resurgimiento de Dioniso (los que pueden ser recogidos en la tendencia simultánea a la diseminación de las unidades-identidades-individualidades y a la reconstitución de una fusión cósmica), pero se oponen en cuanto a sus evaluaciones respectivas: discursos de comprensión simpatizante en nombre de una revaloración de un inmoralismo ético, que se justifica por la universalidad antropológica de la orgía, por un lado, discurso iconoclasta desgastante, del otro, que reivindica las lecciones de la sabiduría eterna para denunciar eso que no puede ser más que una patética ilusión de liberación de la finitud, de lo otro. En ese sentido nuestras hermenéuticas de hoy reaccionan bien ante los entusiasmos y temores ya experimentados por los mismos griegos, tales como los pone en escena precisamente Eurípides.

Más allá de esos signos de actualidad uno puede entretanto expresar

<sup>9</sup> Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, Desclée, 1969. Entre otras críticas contemporáneas, se puede atender a las de J. Ellul, G. Gusdorf, A. Klimov, etc.

<sup>10</sup> Esta oposición fue bien advertida por Gilbert Durand en *Sciences de l'homme et Tradition*, reedición Bordas, 1979.

respecto de esas aproximaciones dos series de reservas metodológicas: en primer lugar, situando toda la evolución socio-cultural de esos cuarenta últimos años bajo el signo de Dioniso, ¿esas aproximaciones no arriesgan disolverse en un campo semántico demasiado amplio? Desde ese punto de vista, G. Durand, en sus trabajos de mitoanálisis, se ha preocupado por limitar el retorno de Dioniso sólo al decadentismo de fines del siglo XIX (1860-1880)<sup>11</sup>, prefiriendo privilegiar la figura de Hermes para interpretar el siglo XX<sup>12</sup>. Luego, esas aproximaciones, por más sugestivas que ellas sean, ¿no se arriesgan a estar asidas a una divinidad demasiado alegorizada? Dicho de otro modo, ¿Dioniso no permanecería, como en toda alegoría, aprehendido según una lógica atributiva muy unilateral, que conduce a hacer del Dios un emblema, la hipóstasis de una sola idea, reproduciendo así el alegorismo del Renacimiento que asociaba a Baco sobre todo a la embriaguez del vino? ¿El mito no cae en el riesgo de evolucionar hacia un estereotipo que expresa e ilustra una sola idea, lo que hace de esto una categoría totalizadora que designa un conjunto homogéneo de comportamientos? ¿Es así como la mayor parte de esas hermenéuticas ven ante todo en Dioniso el Dios de la muerte y del renacimiento, conformando un mitema del desmembramiento y del remembramiento, que no parece sin embargo haberse impuesto más que tardíamente, ya que está citado por primera vez por Clemente de Alejandría?<sup>13</sup> ¿No haría falta superar esta primera referencia dionisiaca convocando a través de la figura de Dioniso una simbólica (y no más una alegoría) mucho más polifacética y sutil? Tal es, en todo caso, la empresa desarrollada a lo largo de todo este siglo por la psicología de las profundidades.

## II. Resurgimientos psico-simbólicos de Dioniso

Los mitos griegos, desde hace largo tiempo, han suscitado una aproximación menos civilizadora que psicológica, los dioses podían, en efecto, pasar por proyecciones de estructuras psíquicas profundas, que reflejan antes arquetipos del *homo symbolicus* que configuraciones culturales, históricas y transitorias. Además, tanto los historiadores de las religiones como los filósofos que se han inspirado en éstos (Nietzsche, por ejemplo) han notado a menudo cómo el estudio, incluso científico, de

<sup>11</sup> *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Berg International, 1979, p. 234 ss. En esas páginas está particularmente estudiada la figura intimista de Dioniso en "La ralea" de Zola.

<sup>12</sup> Ver S. Joubert, *La raison polythéiste*, L'Harmattan, 1991; M. Cazenave (dir.), *Sciences et symboles*, Albin Michel, 1986.

<sup>13</sup> Como lo sostiene W. K. C. Guthrie, *Les Grecs et leurs dieux*, cap. VI, Dionysos.

Dioniso era tributario de prejuicios psicológicos del intérprete <sup>14</sup> y cómo el dios podía permitir revelar a su turno una psicología y hasta una psicopatología del alma griega.

Pero mejor que inducir la psicología de los griegos a partir de sus mitos, ciertas corrientes analizan los dioses como realizaciones, como expresiones de fuerzas psíquicas del *ánthropos* <sup>15</sup>, lo que conlleva a actualizar a un Dioniso renovado. En esas perspectivas, el dios es abordado a través del conjunto de sus imágenes míticas, más tipificantes que los elementos ostentosos recogidos por arqueólogos y filólogos, pero también más complejos y matizados que el tipo ideal de las interpretaciones alegorizantes. La psicología de las profundidades ha de este modo reconstruido, a partir de los primeros trabajos de los historiadores de las religiones y de los mitos del siglo XIX, una nueva coherencia de los diferentes mitemas. Este resurgimiento de Dioniso en la psicología de las profundidades es tenido además generalmente por una crítica al psicoanálisis freudiano (juzgado muy edípicamente) y encuentra un terreno favorable en el conjunto de las corrientes de la *New Age*, que quieren brindar a los individuos una serie de métodos de reconstrucción psíquica, en los cuales las sabidurías tradicionales y en particular los mitos juegan un rol decisivo. Dioniso, de este modo, no está más ligado unilateralmente al arquetipo de la violencia, de la transgresión y de la desindividualización sino que se presenta como una figura que preside el renacimiento psíquico (*rebirth*) por la intermediación de la *coincidentia oppositorum*, vivida sobre un plano emocional.

A partir de aquí no sorprende que Dioniso haya sido valorado sobre todo por la psicología americana al permitir a los movimientos feministas pensar en nuevos lazos entre la violencia viril y la histeria femenina. De ese modo la psicóloga canadiense Ginette Paris <sup>16</sup> lo asimila al arquetipo masculino mayor, que integra una violencia formidable pero sabe también aparecer en la femineidad, en la diferencia de las divinidades patriarcales o falocráticas. J. Hillmann, fundador de la psicología de los arquetipos en los Estados Unidos, continuando las concepciones de Jung, se afana en mostrar también la función iniciática y terapéutica de Dioniso, al margen de otras figuras del panteón griego, en la medida en que su patología histérica aparente puede conducir a una restauración en cada uno de la totalidad psíquica. J. Hillmann <sup>17</sup> parte, en efecto, de la consta-

<sup>14</sup> Ver W. K. C. Guthrie, *op. cit.*

<sup>15</sup> Ver, entre otros, C. G. Jung y K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la Mythologie*, Payot, 1974.

<sup>16</sup> *Le réveil des dieux. La découverte de soi et des autres à travers les mythes*, Québec, Les Éditions de Mortagne, 1981.

<sup>17</sup> *Op. cit.*

tación de que el siglo, inaugurado por la histeria, tal como lo testimonia el psicoanálisis freudiano, no ha sabido poner fin a la dominación de valores masculinos y apolíneos, que se expresan a través del principio de la inferioridad fisiológica de la mujer y también a través de una terapia mediada por el solo conocimiento claro. El regreso de Dioniso permitiría, por el contrario, reconducir los síntomas histéricos hacia una reapropiación psíquica de fuerzas rechazadas.

En esta perspectiva, J. Hillmann quiere reintegrar a la figura del dios temas simbólicos muchas veces olvidados: en primer lugar Dioniso, en el mito griego, es a menudo asimilado a un niño, lo que lleva a ver en él una figura de *puer aeternus*, de niño divino, tal como lo ha hecho notar K. Kerényi<sup>18</sup>. Ahora bien, el infante dionisiaco expresa simbólicamente menos la inmadurez anterior al adulto barbado, que el estado original del psiquismo donde coexisten todavía los polos opuestos. Eso es porque la infancia es inseparable del mitema de un origen acuático, que reenvían ellos dos a la búsqueda de una madre nutricia (siendo la leche en su origen tan importante como el vino). Luego Dioniso está bien dotado de atributos hermafroditos que permiten unificar en él los atributos masculinos y femeninos. Él personifica estados no-disociados, totales, indistintos, de donde surge la apelación mitológica de dios "indiviso". No sorprende entonces que el imaginario de los romanos haya podido incorporarlo al mito dominante de la Edad de oro, al punto que a través del profetismo virgiliano Dioniso niño ha podido preparar el terreno a Cristo<sup>19</sup>.

Así pues Dioniso encarnaría un arquetipo capaz de acompañar la reorganización de las fuerzas psíquicas fragmentadas en función de un estado original de indistinción, donde desaparecerían las polaridades individuales opuestas. Pero, para J. Hillmann, ese proceso iniciático, ligado a Dioniso, de reconstrucción de eso que está fragmentado en el Yo, permanece cargado de peligros, ya que ocasiona fuertes descargas emocionales a las antípodas de la serenidad de los procesos cognitivos. Como testimonio de esto en el mito griego de Dioniso, la fusión-confusión de polaridades opera de manera brutal, imprevisible, por movimientos de ida y vuelta, que hacen de esto un ser múltiple e inestable; luego la transgresión debe ser pagada al precio de un castigo, la muerte, aun cuando ella no haga otra cosa que preludear una inmortalidad.

La aceptación o la búsqueda de una conciencia dionisiaca en ese contexto psico-terapéutico constituye entonces una vía, entre otras, de

<sup>18</sup> *Op. cit.*

<sup>19</sup> Ver Luc Racine, "L'archétype de l'enfant divin et la symbolique du renouveau", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, N<sup>os</sup> 45-47 (1984), p. 197 s. Ver también el artículo de L. Brisson en J. Poirier (dir.), *L'âge d'or*, Editions universitaires de Dijon, 1996.

reactivación de los aspectos plurales de la *psyche*, pero cuyos episodios histéricos sirven para compensar los caminos áridos de las metamorfosis interiores situadas bajo la sola égida de Apolo. En oposición a las potencias psíquicas que se expresan y abren sobre un plano diurno y esquizomórfico (versión heroica de la construcción del Yo), Dioniso representa una figura del imaginario psicológico llamada "mística" (en el sentido de G. Durand), es decir, que privilegia la regresión funcional, la que compete a la matriz, como lo atestiguan los lazos con el mito de la Gran Madre <sup>20</sup>.

La psicología de las profundidades, con sus prolongaciones en la *New Age*, encuentra pues a Dioniso ante todo a través de los valores que es preciso denominar simbólicos. Éstos permiten deducir las significaciones psíquicas del cuerpo dionisiaco por métodos que enlazan religión comparada, hermenéutica simbólica y psicología de las profundidades, como lo confirma ya un gran número de representaciones del mito a fines de los siglos XIX y comienzo del XX. Por lo general se atenderá en este contexto a los valores ambivalentes de los mitemas, a los componentes del personaje y de su historia, los que pueden dar lugar a polarizaciones opuestas. Ese cuadro invita desde entonces a aprehender un nudo simbólico más sutil y compuesto. Ciertamente él da también asidero a una suerte de identificación objetiva (la histeria), pero que no olvidaría la potencia activa de los valores opuestos que allí combaten en una *conjunctio oppositorum*. Es verdad que en los períodos de crisis o de desimbolización, como la nuestra, las fuerzas psicológicas de los individuos deshacen la ambivalencia y consagran a menudo la victoria de un polo sobre el otro. Eso es bueno porque uno asiste, en la historia, tanto a la valorización del éxtasis autodivinizador (polo místico), cuanto a aquél de la locura mortal redentora (polo milenarista). La aprehensión de la ambivalencia simbólica permite, en todo caso, profundizar o corregir las primeras utilidades de lo dionisiaco evitando caer en la reducción emblemática. Sobre el plano psicológico, el dionisismo no sabría constituir ni un modo de existencia permanente, ni una manifestación psicológica en sí. Como lo han visto los psicólogos jungianos, la histeria dionisiaca es un componente de la psique que no debe encontrar más que periódicamente una actualización. Convendría entonces confrontar nuevamente la simbólica dionisiaca contemporánea con las significaciones que los antiguos han podido, en efecto, prestar al dios, aun cuando la restitución histórica de los temas dionisiacos, por obra de la arqueología o de la literatura religiosa, no sabría poner fin a los múltiples aspectos de su figura.

<sup>20</sup> Sobre las categorías de lo esquizomórfico y de lo místico, ver G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11ª edición, Dunod, 1991.

### III. Mensaje dionisiano contra resurgimientos dionisiacos

#### 1. *Las lecciones de la mitografía*

Si la aproximación simbólica permite discernir de manera más matizada la significación del dios, ella permanece expuesta a los riesgos de una construcción psicológica circular y retroactiva, sin lazos rigurosos con los ritos y mitos históricamente constatados entre los griegos. Uno no sabría, pues, actualizar a Dioniso sin tener en cuenta el estado actual de nuestros conocimientos sobre la religión griega. La mitosimbólica debe convocar entonces a una aproximación mitográfica que restituya mediante métodos historicistas y positivos los rasgos constitutivos de un mito y de un rito antiguos. Hechos arqueológicos, testimonios literarios, modelos de antropología religiosa permiten así reconstruir la complejidad del culto religioso o místico del dios. Entre muchos rasgos de la religión dionisiaca, uno puede destacar algunos, generalmente olvidados o aminorados:

– En primer lugar, el mito y el culto de Dioniso, lejos de ser reducibles a una versión prototípica, aparecen como plurales y sincréticos. Como todos los otros dioses griegos, Dioniso da lugar a una gran variedad de versiones y de hibridaciones, porque los griegos, ellos mismos, lo han enriquecido, nutrido, cruzado con otras divinidades, ya por superposición, ya por vinculaciones con otras figuras (Dioniso y el Zeus cretense, Dioniso y Pan, Dioniso y Afrodita, etc.<sup>21</sup>).

– Cualquiera sea su genealogía, Dioniso se presenta a los griegos como un dios extranjero. Su salvajismo histórico no puede ser reconocido más que a través de un origen bárbaro. Como lo testimonia Eurípides, deja un manantial de amenazas para la Ciudad y la civilización griega<sup>22</sup>.

– Finalmente, las prácticas dionisiacas, que culminan con la violencia de las Ménades, no son hechos imaginarios sino, antes bien, parecen corresponder a hechos reales. En Grecia, como en otras civilizaciones, la patología histórica (hecha de accesos de furor destructivo y sexual) parece haber dado lugar a rituales catárticos o terapéuticos que consisten particularmente en fiestas menáicas nocturnas e invernales sobre el monte Parnaso<sup>23</sup>.

Algunos de esos índices reunidos sobre la base de trabajos históricos muestran cómo el mito de Dioniso se conecta con realidades complejas,

<sup>21</sup> Ver, por ej., Guthrie, *op. cit.*

<sup>22</sup> Ver E. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Aubier-Montaigne, 1965, p. 257 ss.

<sup>23</sup> Ver E. Dodds, *op. cit.*

estrepitosas, que no podrían ser vistas mediante una imagen genérica de divinidad de la violencia y de la transgresión. Por lo demás, los griegos han tratado a Dioniso con desconfianza y prudencia, señal de que las idealizaciones contemporáneas no corresponden, quizá, a la percepción socio-histórica griega.

## 2. *Nuevas lecciones de hermenéutica*

¿No convendría entonces bosquejar otra actualización de Dioniso? Porque lo esencial no es tanto identificar bajo qué formas el dios está analógicamente presente hoy, sino preguntarse por qué su figura –que, en efecto, no es más objeto de cultos vivientes desde la antigüedad, ya que no está más integrada a una mitología–, todavía puede decirnos algo sobre nosotros mismos. Porque a fuerza de invocarla familiarmente, para alabarla o denostarla, se termina por olvidar eso que los griegos tenían que decirnos dándole vida. Y, paradójicamente, la última lección no sería que si lo dionisiaco es, por cierto, necesario a los hombres, no podría estar integrado en la humanidad y en la Ciudad más que viéndose siempre en oposición a los otros dioses, de los que el primero, ya para Nietzsche, es Apolo. En efecto, el dionisismo histórico no ha llegado a ser una categoría histórica, es decir un estilo de vida, más que en ciertas condiciones y bajo ciertas formas. Y uno puede así deducir tres situaciones:

– la leyenda más divulgada se ocupa especialmente de entronizar a Dioniso en el orden interior de la Ciudad. Los cultos extáticos están reservados a las montañas, a los territorios marginales. Las celebraciones delirantes y violentas conciernen a comunidades efímeras de mujeres, unidas por un tribalismo fusional, que no tiene nada que ver con el orden estable de los estatutos y de los roles en la Ciudad. La autorregulación por la violencia y la suspensión de las transgresiones quedan pues canalizadas en los confines;

– Si Dioniso es ciertamente el fundador mítico de Tebas, no ha podido entrar en la Ciudad ateniense más que al precio de transformaciones que lo han expurgado. Las grandes fiestas dionisiacas en Atenas reposan, de hecho, sobre un mito filtrado, adaptado, que culmina en las representaciones del teatro que estetiza precisamente el vínculo mítico de la Ciudad con la violencia. El Dioniso de Eurípides surge en la ciudad no bajo forma de una fiesta violenta, sino sobre una escena pensada para purgar las pasiones. Como bien lo ha visto Nietzsche, lo dionisiaco, raíz del teatro, no ha podido aculturarse más que al contacto de la sublimación apolínea.

– Finalmente, la supervivencia primitiva, cultural, religiosa de Dioniso no está verdaderamente asegurada en la Antigüedad más que por el

orfismo, es decir, por una religión esotérica de Misterios<sup>24</sup>. Dicho de otro modo, Dioniso deviene progresivamente un Dios escatológico para cofradías de iniciados, para comunidades cerradas, en oposición a la sociedad abierta, regida por leyes y un culto cívico, compatible con la Razón<sup>25</sup>.

¿Qué lección podemos extraer de estas referencias? Quizá, en primer lugar, que para los mismos griegos la regeneración por la violencia transgresora y, de manera general, la búsqueda de la enajenación y de estados modificados de conciencia, no sabrían abolir todo orden cívico. La fiesta dionisiaca es, ante todo, un modo de ruptura periódica de lo social que se da en la montaña, es decir, en un espacio-tiempo limitado, separado pero que no sabría convertirse en un modo de vida cotidiano. Cualesquiera fueran los efectos del dios, permanecen encerrados en el cuadro de un ritual y de una festividad institucional. Además, el dionisismo conlleva ciertamente valores de violencia (en particular a través del mitema de la muerte y de la resurrección), pero destinados a permitir el acceso a la inmortalidad y a la Edad de oro, a las antípodas de la violencia. Su culto, en consecuencia, no inspira una violencia intestina y destructora de la sociedad, sino que invita a formar en el interior de la Ciudad una comunidad de iniciados y de *mystes* que buscan la inmortalidad.

Los múltiples rostros de Dioniso reactualizados por nuestros contemporáneos dan testimonio sin duda de la vivacidad de su figura, pero también de reinterpretaciones a menudo ambiguas, atrevidas y a veces hasta fantasiosas. Uno puede incluso preguntarse si el imaginario dionisiaco de intérpretes (escritores, psicólogos, sociólogos, etc.) no se proyecta a menudo en su ignorancia sobre el dios revistiéndolo así de atributos sacados de muchas piezas o más simplemente tomados en préstamo de otros dioses. Porque ¿por qué no podría ratificarse pasivamente todas las recreaciones contemporáneas de Dioniso como si uno no pudiera equivocarse al nombrar tal o cual transformación de un dios? Dioniso, ¿no hereda en ciertos casos la personalidad de otras divinidades, alterando así expresiones que estaban escrupulosamente diversificadas y diseminadas en el panteón original? Esos procesos de recubrimiento de un mito por otro constituyen por cierto una de los medios de transformación de todos los mitos, pero la plasticidad atestiguada por las hermenéuticas dionisiacas ¿no conduce a veces a sincretismos artificiales e inútiles? Al fin de

<sup>24</sup> Sobre el orfismo y las religiones místicas, en particular en Eleusis, ver L. Gernet et A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Albin Michel, 1970.

<sup>25</sup> Sobre esta oposición entre la Ciudad situada bajo el control de Prometeo y el orfismo, ver nuestro estudio: "Prométhée ou Dionysos, le dilemme de la communauté politique" en *L'imaginaire religieux gréco-latine* (bajo la dirección de J. Thomas), Presses Universitaires de Perpignan, 1984.

cuentas, la indeterminación contemporánea de Dioniso apuesta a hacernos creer y esperar que Dioniso todavía puede inspirar y regenerar nuestra sociedad o nuestra cultura, sin llevarnos a que nos preguntemos en primer lugar si nuestra civilización es todavía capaz de recibir al dios. Porque el antiguo mensaje dionisiaco ¿no consistía, acaso, en recordarnos que la violencia regeneradora del dios no puede llegar a ser una esperanza histórica más que para comunidades cerradas y estructuradas mediante rituales? La sombra de Dioniso planea seguramente sobre algunas experiencias comunitarias actuales, teatrales, terapéuticas o festivas. Pero, ¿puede acaso extenderse a las sociedades de masa ritmadas por el consumo y la superinformación?

Al término de este rápido recorrido, uno puede preguntarse, ¿estamos todavía en condiciones de hablar de una revivificación de Dioniso? El dionisismo no nos permite seguramente legitimar de manera global la categoría demasiado plástica y demasiado dialéctica de lo dionisiaco. Éste ha sido objeto en la modernidad, tanto por sus seguidores como por sus detractores, de una sobredeterminación y de una construcción sincrética cuyos efectos no pueden ser observados ni corroborados por la historia efectiva del mito de Dioniso. Porque el saber de los historiadores nos enseña cómo el dios aparece y evoluciona en un contexto civilizador muy alejado del nuestro. El Dios, el hijo de Zeus, el portador de la locura sagrada, había surgido en una sociedad, en la que ciertamente quebraba el orden apolíneo, pero que todavía era capaz de dar sentido a las señales numinosas. Dioniso no es sólo un rostro del desorden, sino un mensajero del Cielo y, por tanto, de niveles de ser superiores a la vida humana. Ahora bien, ¿poseemos aún las estructuras psíquicas para recoger a un Dios semejante <sup>26</sup>? Dicho de otro modo, el frenesí salvaje, privado de sus trasmundos, ¿no es en nuestros días un señuelo destructor que no puede orientarse más que a la barbarie? Sería pues saludable confrontar mejor nuestros sueños con los hechos antiguos, medir la extrañeza de los griegos o nuestra propia extrañeza, y preguntarnos si Dioniso no es demasiado a menudo un mito para nosotros, pero en el sentido trivial de eso que no es más que un relato perdido y reencontrado, pero que carece de sentido verdaderamente revelador?

(Versión española de H. F. B.)

<sup>26</sup> Uno reconocerá en esta cuestión el eco de aquella planteada ya por M. Heidegger.

## ATHANASIUS KIRCHER Y SU *OEDIPUS AEGYPTIACUS*

### Recepción y alteridad del mito clásico

POR FRANCISCO MARSHALL <sup>1</sup>

El imaginario de Edipo presenta seguramente una de las más extensas colecciones de episodios y variantes en toda la historia cultural de Occidente, con un recorrido histórico y geográfico de difícil superación; tal vez su concurrente más cercano sea Jesús Cristo, aunque la calidad y la cantidad de variantes cuenten a favor de Edipo. En la Grecia literaria, que comprende desde la épica de Homero hasta la erudición tardo-antigua, el mito de Edipo aparece como un tema sumamente experimental, expuesto a diversas variaciones en cada contexto poético, las cuales apuntan hacia diferentes conjuntos de valores y problemáticas históricas, reflejadas en las versiones del mito, en cada una de sus variaciones, en cada fenómeno de recepción; es en Grecia, además, donde el mito gana su nombre definitivo y su mejor documentación.

Todavía, por las manos y lentes de los modernos estudiosos del folclore, especialmente en las recensiones de Vladimir Propp <sup>2</sup>, Lowell Edmunds <sup>3</sup> y Alan Dundes <sup>4</sup>, han sido identificadas numerosas variantes del mito, en un arco histórico y geográfico vastísimo, que trasciende el mundo helénico y alcanza a eslavos, hebreos, árabes, africanos y orientales. En esos estudios están colectadas muchas variaciones de esa leyenda y sus semejanzas en episodios del cuento tradicional, incluyendo también registros etno-lingüísticos de bardos y sagas modernos. Los es-

<sup>1</sup> Profesor de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, autor de *Édipo Tirano, a Tragédia do Saber* (Brasília e Porto Alegre: EdUnB e EdUFRGS, 2000) – marshall@ufrgs.br. Agradezco al ilustre D. Hugo F. Bauzá la generosidad del convite, la amistad de su hospitalidad y su atención con el "parto" y revisión de este texto, así como a la tecno-demiurgia providencial de Constanza Bauzá.

<sup>2</sup> Propp, Vladimir. *Édipo à luz do folclore*. Lisboa: Editorial Veja, s/d.

<sup>3</sup> Edmunds, Lowell. *Oedipus – the ancient legend and its later analogues*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

<sup>4</sup> Dundes, Alan & Edmunds, Lowell. *Oedipus – a folklore casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

tudios de folclore, entretanto, suelen desdeñar la tradición literaria en provecho de fuentes orales o de otros registros de la cultura tradicional. Puede que sea por esto que se les escapen no solamente todas las variantes del mito griego en circunstancias de recepción, de Séneca y Racine a Voltaire y Jean Cocteau, sino también algunas lecturas sumamente interesantes del mito, como la de Athanasius Kircher, que aquí abordaremos como un espécimen muy original de recepción del mito de Edipo.

Athanasius Kircher fue un erudito hermético del Renacimiento pos-reformista y publicó, en 1652-1654, su *Oedipus Aegyptiacus*, en el que avanza en la decodificación de la escritura jeroglífica egipcia. Luego centraremos nuestro análisis en su obra, pero antes vamos a destacar las propiedades esenciales de versiones contrastantes del mito de Edipo, entre la antigüedad y la modernidad, es decir, entre *Oedipus Graecus* y *Oedipus Freudianus*, para que se perciba con mayor claridad el contenido original de Kircher y tanto sus imaginarios, cuanto los de su época, en un diálogo con la tradición, pero, sobre todo, como expresión de una época y contextos culturales extraordinarios, en el Renacimiento hermético.

### *Oedipus Graecus*

Los griegos más antiguos expresaban en este mito especialmente la imagen terrible de la potencia de lo divino sobre lo humano, en que se imbrican los destinos de héroes y hombres, en sus aspectos de saber e ignorancia. El mito antiguo preserva el horror hacia los hechos abominables del parricidio y la matrogamia, pero refleja también la historia del poder, en los accidentes de la infortunada casa real de Tebas. La fuerza de las maldiciones ancestrales (*arai*) y un sentido arcaico de justicia también están presentes, las que aparecen como preocupaciones fuertes aun en la prosa de Platón (*Leyes*, 931b; *Alc.* 2.138b).

El pasaje sobre Edipo en Homero es el punto de partida en la documentación griega de este mito. Está situado en la famosa *nekuya*, el canto XI de la *Odisea*, en que Odiseo desciende al Hades y visualiza las sombras de diversos héroes, dialogando con algunos. Entre estas sombras, Odiseo ve no a Edipo, sino a su madre, la bella Epicasta, a quien, dice Homero, Edipo desposara, tras haber asesinado a su padre. Homero pone su acento sobre la situación de ignorancia de Epicasta: *aidreiêisi nooio*, ignorante en los pensamientos (*Od.*, XI 272). El papel didáctico de los dioses, alertando a los hombres para los hechos terribles de Edipo, así como el suicidio de Epicasta y los dolores de Edipo, están muy bien subrayados, con el detalle intrigante de que Edipo, a pesar de sus errores, permanece en el poder, reinando sobre los Cadmeos. Es de notar que en

la versión homérica no hay ninguna referencia a la esfinge, ni a la llegada de Edipo a Tebas.

Las versiones trágicas aplican diferentes énfasis y agregan nuevos aspectos al mito ampliando lo que va a constituir el núcleo histórico del mito de Edipo. En Esquilo, en *Los Siete contra Tebas*, la maldición y la pelea fratricida son los componentes principales, que reaparecen en *Las Fenicias* de Eurípides, como la narración de la saga de los hijos de Edipo en su campañas, horrores y errores en Tebas. Estas versiones parecen reverberar algo de la *Oidipoidea*, el gran poema épico del pueblo cadmeo. Todavía, es en el *Edipo Tirano* de Sófocles donde el mito, con sus diferentes problemáticas, va a encontrar máxima expresión, en una obra maestra cuya riqueza polisémica celebra una conjunción de problemáticas e imaginarios, que concede a esta forma espectacular del mito edípico una riqueza inagotable y una grandeza difícil de superar.

A pesar de esta fecunda polisemia, los temas del saber y del poder están destacados sobre una textura temática donde comparecen también el papel de la profecía, el imaginario de la visión y la ceguera, cuestiones variadas de ley y derecho, el imaginario de la tiranía, las confrontaciones entre pasión y racionalidad, entre otros tópicos que la crítica ha percibido desde la antigüedad hasta nuestros días<sup>5</sup>. El saber, o mejor, el no-saber o el sin-saber, que era una propiedad y un límite de la condición humana en Homero, aparecen en el *Edipo* de Sófocles como el gran problema, que caracteriza la identidad heroica de Edipo: ¿sabio o ignorante? Al mismo tiempo que Edipo se ufana y conquista gloria por una inteligencia sobrenatural, es precisamente un estado de ignorancia exponencial el que se evidencia como su característica, al final del drama. Puede que se lea en esta versión una crítica trágica a las ambiciones del así llamado iluminismo ateniense<sup>6</sup>. Así, tenemos potencia y crítica, saber positivo y su negación irónica, mediante la paradoja trágica. La ironía trágica sofoclea nos invita a cuestionar la naturaleza de la identidad heroica de Edipo: ¿héroe del saber o paciente ejemplar de una maldición extraordinaria, sujeto de un destino epifánico, revelador de la ignorancia característica de la condición humana?

### *Oedipus Freudianus*

El Edipo contemporáneo es una mutación genética, producida a partir de la lectura de preocupaciones psicopatológicas de Freud, con

<sup>5</sup> Estas temáticas están exploradas, con el análisis semiológico del texto de Sófocles, en mi libro *Edipo Tirano, a Tragédia do Saber* (cf. supra).

<sup>6</sup> Sobre la relación entre el *Edipo* de Sófocles y el iluminismo ateniense, cf. B. M. W. Knox, *Oedipus at Thebes*. New York: Norton Library, 1971 [Yale U.P., 1956]

amplias consecuencias sobre la antropología y la cultura contemporánea. Las dos tesis freudianas centrales hablan respecto de la existencia de una compulsión parricida e incestuosa incrustada en la naturaleza humana, y a la fuerza de los sueños y de las potencias psíquicas interiores en la determinación de la identidad y acciones del sujeto. El tema de la patología erótica se sobrepone al político y al religioso, tan característicos de la versión helénica del mito. El tema del inconsciente, a su vez, presenta una diferente versión de la ignorancia humana, en este caso, ligada a la fuerza de potencias psíquicas profundas y a los bloqueos y limitaciones de la mente consciente. Freud encuentra el mito helénico en la visión de la condición humana: trágica, subyugada por potencias trascendentales.

Debe considerarse que la versión freudiana de Edipo es la más expresiva fabulación moderna del mito <sup>7</sup>, matriz de una apropiación cultural muy vasta, que contaminó a todo el planeta influido por la tradición académica y literaria europea, inclusive el mundo oriental –donde también hay psicoanalíticos freudianos. Esto ha generado consecuencias en la visión del mito y en sus posibilidades de transmisión. Caracteriza también el estado actual del imaginario de Edipo, la versión hoy hegemónica de la interpretación de un mito que, desde muy temprano, es un ejemplar excepcional en la historia de la cultura <sup>8</sup>.

### *Oedipus Kircherianus*

Antes de abordar la recepción del mito de Edipo en la obra de Athanasius Kircher, vamos a situar, con breves notas, quién fue y qué hizo este erudito. Expresión máxima de la inteligencia hermética en la Europa del siglo XVII, Athanasius Kircher, que nació en 1602 y murió en 1680, sobresalió por su obstinación en descifrarlo todo –el mundo natural y espiritual y sus fenomenologías, la historia y la cultura, el cuerpo y la naturaleza, la música y los números, los lenguajes y todo lo que pudiera desafiar su potencia intelectual. En sus investigaciones, un gran valor era dado a la búsqueda de los conocimientos perdidos, de los antiguos o de los orientales, así como a la identificación de padrones de orden inteligible conciliando las diferentes expresiones del mundo, a partir de una epistemología hermética y mediante el empleo cooperativo de numerosas herramientas

<sup>7</sup> Lévi-Strauss, Claude. *La Structure des Mythes*, in: *Antropologie Structurale*, Paris: Lib. Plon, 1958.

<sup>8</sup> Cf. Marshall, Francisco. Édipo Tirano, Édipo Freud. In *Revista de Filosofia Política* série III, n.1, – Filosofia e Literatura: o trágico, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 141-152.

interpretativas. Matemático, astrónomo, lingüista, publicó más de 40 tratados, de los cuales destacamos *De Arte Magnetica* (1643), *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), *Iter exstaticum* (1660), *Cabbala Haebraicae vetus et Christiana* (1663), *Musurgia Universalis* (1650), *Oedipus Aegyptiacus* (1652), *Mundus Subterraneus* (1664-5) y el *China Monumentis qua Sacris qua Prophanis* (también conocido como *China Illustrata*, 1667).

Es de notarse el alcance de su erudición científica. Tras su ocupación como profesor y padre jesuita y sus grandes realizaciones por la fe católica, Kircher conoció en profundidad las tradiciones de la cábala, de la alquimia y del hermetismo clásico, sistemas intelectuales de los cuales extrajo principios interpretativos, especialmente todo lo relativo a las concordancias entre los distintos fenómenos del mundo natural, con enlaces por analogías entre cuerpo, orden espiritual, lenguaje, número y sonido. La biografía de Kircher es un romance aparte, con varios hechos admirables de suerte y temeridad. Su apogeo creativo tuvo lugar en Roma, donde se estableció en el año de 1635 y donde organizó sus colecciones en una galería que se tornaría la matriz de una nueva preocupación museológica moderna, el *Museum Kircherianum* en el *Collegium Romanum*. Tendría en su círculo de amigos a algunos de los sabios más distintivos y de los aristócratas más poderosos de su tiempo<sup>9</sup>, quienes acudían a sus galerías y bibliotecas. Entre otras cosas, fue profesor de matemática de Leibniz y de perspectiva nada menos que de Nicolaá Poussin, quien, además, igualmente preservó un gran sentido de orden hermético en sus pinturas.

En su *Oedipus Aegyptiacus*, Kircher asume la meta de descifrar la escritura jeroglífica egipcia, a la cual se atribuía un sentido gnóstico. Kircher sobrepasa incluso el léxico iconográfico de Horapollo, muy famoso en el siglo XVI, y procura en los análisis comparativos de las escrituras antiguas las claves para comprender la mecánica de la escritura egipcia. Como los herméticos, Kircher creía que la escritura egipcia era continente de una gran sabiduría sobre el mundo, los cuerpos y la divinidad. Luminar de la egiptología hasta el advenimiento de Champollion, este padre y mago no poseía la piedra de la Rosetta, y tampoco intuyó con éxito la resolución del enigma jeroglífico, pero produjo una historia cultural del Egipto y una representación tan elaborada de los imaginarios en circulación en su siglo y en el precedente, que es digno de que se reconozca el valor monumental de su obra. El propio Champollion lo hizo, y lo consideraba como su principal precursor.

<sup>9</sup> Una muestra de sus epístolas y de su producción gráfica puede verse en la página del "Athanasius Kircher Project" en la University of Stanford: <http://kircher.stanford.edu/>

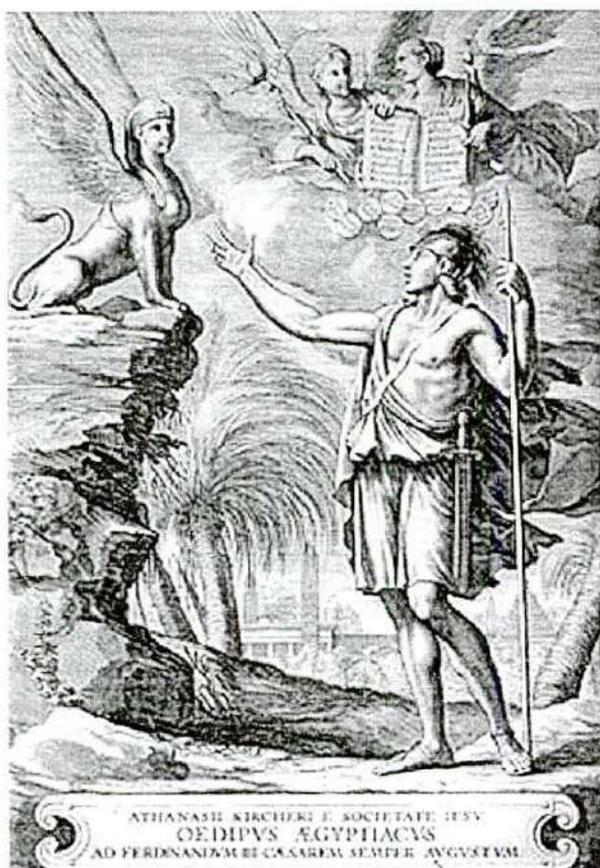
¿A que viene, entonces, el nombre de Edipo, en la pluma de Kircher? ¿Qué relación tiene con el mito antiguo y sus representaciones? Lo más admirable en este caso de recepción es la singular originalidad de la visión de Edipo presentada por Kircher. Para este estudioso, Edipo nada tiene de nefasto o maldito, no comparece como parricida ni como incestuoso, tampoco como víctima de una trama divina o personificación de la trágica ignorancia humana. Edipo es tomado aquí como símbolo de la inteligencia que todo descifra, y señalado al principio de la obra, como una referencia a la virtud intelectual que se invoca para la comprensión e interpretación de la misteriosa escritura egipcia. La esfinge tebana, por tanto, es aproximada a su homónima egipcia, la esfinge de Gizeh, en un tipo de concordancia entre Egipto y Europa que era muy característico del Renacimiento. Efectivamente, el interés de Kircher por el Egipto empezó cuando habitaba su Alemania natal, en 1628, y leyó sobre el Obelisco Sixtino de Roma, ocasión en que asumió la meta decodificadora que se consumó, unos 35 años después, en el *Oedipus Aegyptiacus* (1652-4), obra precedida por pequeños tratados preparatorios (*Prodromus coptus sive aegyptiacus*, 1636, *Obeliscus Pamphilicus*, 1650) y sucedida por un ensayo tardío (*Sphynx mysthagoga*, 1676).

El *Oedipus Aegyptiacus* fue publicado en cuatro volúmenes (1652-3-4); en ellos presenta la metodología, las tablas de concordancia y de correspondencia entre escrituras antiguas, misterio divino, mito, música, número y significado, así como diversas interpretaciones de nombres y textos egipcios, aproximados del hebreo bíblico y de la cábala, del griego y algo del latín. Su material de estudio era la llamada *Mensa Isiaca* (o *Tabula Bembina*), que el Cardinal Bembo obtuvo después del saqueo de Roma en 1527. Ésta no era una Piedra de Rosetta, trilingüe, sino una placa de bronce y plata, de unos 30 x 50 cms., con la descripción de dioses y diosas de Egipto y conteniendo una representación de Ísis en el centro<sup>10</sup>. Hoy sabemos que esta placa era una obra romana, ilustrativa del modo con que un devoto de Isis en Roma representaba al Egipto antiguo<sup>11</sup>. Como consecuencia de dichos accidentes y metodologías, el resultado del desciframiento del jeroglífico es sumamente imaginativo, pero tan cercano al egipcio como al español o al portugués; serían necesarios unos 120 años más para que un lingüista igualmente cualificado pero mejor documentado lograra este desciframiento (en 1822-4).

<sup>10</sup> Hay una reproducción en <http://www.innerx.net/personal/tsmith/BIGbtisis.gif>.

<sup>11</sup> Esta tabla es considerada también como una de las mejores fuentes didácticas del *Tarot*.





### *Oedipus Aegyptiacus*

Transliteración del título: Athanasii Kircheri / E Soc. Iesu / Oedipus Aegyptiacus hoc est Universalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae Instauratio. Opus ex omni Orientalium doctrina & sapientia conditum, nec non viginti diversarum linguarum autoritate stabilitum... Romae, Ex Typographia Vitalis Mascardi, 1652-1654.

Nótese en la ilustración agregada en esta página la fuerza heroica de la imagen de Edipo, presentado como un guerrero viril en el acto declamatorio de su supremacía intelectual. No hay señales de su deformidad en los pies, ni la caracterización de peregrino típica de la iconografía clásica, sino la apariencia y la indumentaria idealizada de un guerrero. Destácase la presencia de dos figuras aladas, inmediatamente sobre su cabeza, apoyadas en nubes: *Sensus et Experientia* y, a su izquierda (derecha de quien ve), *Ratio*. Ellas portan un cetro cada una, en las manos derecha (*Sensus*) e izquierda (*Ratio*), y sostienen en conjunto un

libro abierto, donde se lee el título *Authoritate* y 16 etónimos en una lista en dos hojas: *Latina, Graeca, Hebraica, Chaldaica, Syriaca, Arabica, Samaritana, Armenica* (sigue en la otra hoja que se ve a la derecha), *Copta Aegypt, Persica, Aethiopica, Italica, Germanica, Hispanica, Gallica, Lusitanica*. Del libro, penden líneas que llevan a 10 medallas circulares, en las cuales se lee (de la izquierda a la derecha) inscripciones abreviadas: *Sapia Aegypt, Theolog Phoenicia, Astrolog Chaldae, Cabala Hebraeor, Magia Persarû, Mathematica Pythag, Theosophia Graecorû, Mitología, Alchimia Arabum, Philologia Latina*<sup>12</sup>. La Esfinge, al canto superior izquierdo, sobre unas rocas, asume una apariencia muy femenina, y el escenario del fondo es egipcio, con pirámides, obeliscos y árboles de papiros, y la presencia sintomática de una fachada de templo griego, con columnata doria. En la base, la inscripción dedicatoria, a Ferdinando III, *Caesar semper Augustus*. Ingrid Rowland (2000) especula que esta representación de Edipo sea un doble de Kircher, revirtiendo como presencia heroica la imagen juvenil que había cultivado, a la defensiva, en su juventud.

El *Oedipus Aegyptiacus* se relaciona de igual forma con una percepción de identidad histórica presente en la cultura renacentista, que radica en Egipto no sólo una fuente de sabiduría sino también el origen más significativo de las tradiciones culturales formativas de la Europa cristiana, es decir, la hebrea y la griega clásica. Herederos de la admiración por el mundo egipcio que animó a Pitágoras, Heródoto y Platón, sensibles a la comprensión mágica y unitaria del mundo nacida en el saber hermético de la Antigüedad Tardía, estos sabios no conocían aún la rigurosa y excluyente caracterización etno-lingüística producida por la filología germana a partir del siglo XIX, con el proceso de poner en evidencia la gran nación lingüística indo-europea; por eso, se consideraban pertenecientes a la familia lingüística y cultural egipcia. Además, merced al saqueo de Egipto producido en época imperial romana, en muchas ciudades de Europa se veían monumentos egipcios, lo que animaba toda una mitología sobre su origen y fomentaba una vocación de lectura gnóstica en el trato con los jeroglíficos.

En este contexto, Kircher creía que la escritura egipcia representaba un grado de perfección originaria, como lengua adámica. Téngase presente que la búsqueda de la lengua universal estaba también asociada a un propósito político de los jesuitas, ocupados como lo estaban en asuntos que iban desde Asia hasta América. Conocer la fuente de todos los idiomas era el camino para conquistar una comprensión universal de las diversas lenguas con que negociaban.

<sup>12</sup> La transliteración sigue el carácter abreviado (o truncado) del original.

Además, era un consenso erudito el de que la escritura egipcia expresaba un conocimiento profundo, oculto y ambivalente, posible de ser descifrado mediante la comprensión de símbolos pictográficos. El concepto de símbolo adquiere aquí especial relevancia; en un tono bastante hermético, para Kircher el símbolo es:

*“una nota significativa de misterios, es decir, que es de la naturaleza de los símbolos conducir nuestra mente, por medio de ciertas similitudes, a la comprensión de cosas muy diferentes de las que son dadas a nuestros sentidos externos, y cuya propiedad es de aparecer oculta bajo el velo de una expresión obscura... los símbolos no pueden ser traducidos por palabras, sino expresados solamente por marcas, caracteres y figuras” (Obe-  
liscus Pamphilicus, Roma, Grigani, 1650, 117-8, apud Eco: 1999, p. 61).*

El carácter oculto y mágico del símbolo hace de su lectura no un simple acto de desciframiento sino, sobre todo, una experiencia mística, una comprensión de las esencias poderosas que presiden el mundo espiritual, y cuyo conocimiento permite transformar el mundo natural. El hipertexto de Kircher es plenamente hermético: pitagórico, platónico, mágico y simbólico; su expresión es preferentemente icónica, valiéndose de grabados que constituyen, sin duda, una de las excelsitudes de la tradición hermética erudita de los siglos XVI y XVII, y uno de los más bellos capítulos de la Historia del Arte. En este universo enciclopédico, Edipo no es sujeto de la ignorancia, sino de la máxima sabiduría, la del descifrador. Además de subrayar positivamente un aspecto de la identidad mítica de Edipo, el proyecto de Kircher es un magnífico caso de recepción, donde las presiones intelectuales, estéticas, sociales, ideológicas y epistemológicas del contexto presiden la composición de una imagen del pasado que esclarece aspectos de la tradición rememorada y, sobre todo, las circunstancias de su rememoración, evidentes en la forma y resultados de la manipulación del mito.

### **Exotismo e historia del imaginario**

Desde un punto de vista formalista y bajo una concepción de ciencia evolucionista, las especulaciones de Kircher y de su comunidad de lectores y autores herméticos pueden bien sonar como exotismos, más bien cercanos al esoterismo contemporáneo o quizás expresivas de una modalidad de fantasía engañosa. Sin embargo, al estudiarlo, no se rescatan o se evalúan los paradigmas científicos, sino que se hace promover la percepción de un monumento en la historia de la cultura. En este sentido, el estudio del imaginario se constituye también como la historia de las representaciones y epistemologías en la historia del conocimiento, y per-

cepción ilustrada de todos los condicionantes ideológicos presentes en la construcción de narrativas, a lo largo de una extensa estratigrafía de la memoria cultural.

Los efectos de Edipo sobre la cultura y el imaginario relacionando el mito de Edipo y Egipto no se agotan en las mitopoéticas científicas de Kircher en el XVII, sino que aparecen también en otro caso instigador, en la obra de Immanuel Velikovsky, *Oedipus and Akhenaton: Myth and History* (Garden City, Doubleday, 1960). En esta obra, este polémico científico propone un origen egipcio para el mito de Edipo, lo que identifica por medio de comparaciones entre las historias de las casas reales de Tebas en Egipto y de la Tebas griega, es decir, entre la XVIII dinastía egipcia (Amenophis III, Akhenaton y Tuthankamon) y la casa de Layo y Edipo. La historia egipcia es considerada como fuente del mito griego, debido a paralelismos en la estructura de parentesco y en sus accidentes históricos y trayectorias políticas, así como por una sugerencia de incesto en el caso egipcio. Pese al exotismo de sus tesis, este libro ha gozado (y goza aún) de considerable admiración, especialmente por representar la originalidad cuestionadora de Velikovsky, sostenida por una pesquisa muy profunda y erudita, y por asumir, en gran medida, una imagen diferente de la sistema oficial, atrayendo con esto a contestatarios e inconformistas de variadas cepas.

Sin suscribir absolutamente el contenido de la proposición, cabe considerar la inserción de Immanuel Velikovsky (1895-1980) en una vertiente historiográfica que, pese a su aceptación en el siglo XIX y su desarrollo en el XX, ha sufrido una considerable pérdida de prestigio académico, rondando la estigmatización: la escuela difusionista. Los difusionistas aceptan el valor explicativo de una red de contactos culturales amplios, como fuente y/o estímulo decisivo en la formación de culturas y etnias clásicas. Por tanto, sobrepasan con frecuencia los marcos de una historia política y cultural convencional, diagnosticando contactos entre Oriente y Occidente y cruzamientos intercontinentales, tocando diversos elementos de la cultura, especialmente las semiologías míticas y tecnológicas. Entre otros, esta escuela albergó (y derribó) al eminente orientalista Cyrus Gordon (1908-2001), quien asumió un notable desprestigio cuando defendió la tesis de un contacto cultural amplio y de base entre las culturas del Mediterráneo antiguo y la América precolombina<sup>13</sup>. En otro caso reciente, la estrepitosa oposición al difusionista Martín Bernal por contrariar la tesis tradicional de un origen septentrional e indo-europeo para la civilización griega, y destacar su

<sup>13</sup> Gordon, Cyrus, *Before Columbus; links between the Old World and ancient America*. New York: Dumbarton Oaks, 1971.

deuda con los mundos asiático y nordafricano (en medio de una traumática denuncia del carácter eurocentrista de la historiografía tradicional), ilustra muy bien la persistencia de una sensibilidad restrictiva hacia las tesis difusionistas<sup>14</sup>. Las relaciones de contacto entre Egipto (así como el Oriente) y Grecia antiguos eran defendidas incluso por griegos como Heródoto y Platón, y hay variadas maneras de explorarlas explicativamente, sin perturbar el té de las cinco de la academia. A la presente lectura del mito y de la cultura, interesa sobre todo diagnosticar los contextos culturales que sostienen diferentes versiones del mito y de la memoria histórica, evidenciando las relaciones entre tradición, ideología y cultura. Los estudios de recepción son por naturaleza estudios de la duplicidad (o mejor, de la multiplicidad) cultural del mito y de sus memorias, una cualidad que el mito de Edipo representa de modo siempre extraordinario.

### **Conclusión: Edipo, Kircher y el otro**

Entre las figuraciones antiguas y contemporáneas del mito que sitúan a Edipo como sujeto de conocimientos e ignorancias trágicas o patológicas, se encuentra una percepción renacentista hermética, que lo percibe en su doble sentido de avatar de la inteligencia descifratoria y símbolo de la genealogía de la sabiduría egipcia. Nótese en este caso la fenomenología histórica de la subordinación del mito al contexto, donde el imaginario histórico actúa no sólo como didáctica preferencial, sino, especialmente, como epistemología del mito, determinando la modalidad de lectura y la caracterización del contenido.

Como última nota sobre lectores y lecturas, míticos, herméticos y modernos, es de subrayar que la Universidad de Ginebra haya celebrado el centenario de Jorge Luis Borges precisamente con una exhibición de un tomo del *Oedipus Aegyptiacus* de Kircher, en el año 1999. En el enciclopedismo de Borges, Kircher aparece directamente conectado con su contemporáneo Thomas Browne (1605-1682), autor del celebre *Museum Clausum* (1684), también conocido como la *Biblioteca Abscondita*.

Puede, por fin, que dentro de unos cuatrocientos años, cuando nuevas generaciones de estudiosos revisen los *Anales* de la augusta Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, que se encuentre entonces nueva materia para comprender cómo, leyendo el mito de Edipo y su tra-

<sup>14</sup> Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Volume 1: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

dición histórica, expresamos nuestras propias mitologías. Y éste es un óptimo alerta para que no cometamos el parricidio cultural de asesinar la tradición y evitemos el horror incestuoso de desposarnos solamente con nuestras representaciones narcisistas.

### **Bibliografía complementaria**

Casciato, M.; Ianniello, M.; Vitale, M., (eds.). *Enciclopedismo in Roma barocca: Athanasius Kircher e il museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*. Venice: Marsilio, 1986.

Eco, Umberto. *Serendipities*. New York: Harcourt Brace & Co, 1999.

Godwin, Joscelyn. *Athanasius Kircher: A Renaissance man and the quest for lost knowledge*. London: Thames and Hudson, 1979.

Liaño, Ignacio Gómez de. *Athanasius Kircher (1602-1680), Itinerario del éxtasis, o Las imágenes de un saber universal*. Madrid: Ediciones Siruela, 1986.

McCracken, George E. *Athanasius Kircher's universal polygraphy*. *Isis*. 1948; 39: 215-228.

Reilly, Conor. *Athanasius Kircher: a master of a hundred arts, 1602-1680*, *Studia Kircheriana*. Wiesbaden: Edizioni del Mondo, 1974.

Rivosecchi, Valerio. *Esotismo in Roma Barocca: Studi sul Padre Kircher*. Rome: Bulzoni, 1982.

Rowland, Ingrid D. *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*. Chicago: University of Chicago Library, 2000.

Sardo, Eugenio Lo, ed. *Athanasius Kircher: il museo del mondo* (catalogue of the exhibition on Kircher's museum held at the Palazzo Venezia, Rome, 28 febbraio-22 aprile 2001). Roma: De Luca, 2001.

Sardo, Eugenio Lo. *Iconismi & Mirabilia da Athanasius Kircher*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1999.

Stolzenberg, Daniel, ed. *The great art of knowing: the baroque encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford: Stanford University Libraries, 2001.

En la web:

The correspondence of Athanasius Kircher - The world of a seventeenth century Jesuit - <http://193.206.220.68/kircher/>

Athanasius Kircher Project - University of Stanford: <http://kircher.stanford.edu/>



## EL MUNDO DEL MITO

Por HUGO FRANCISCO BAUZÁ

### 1. Hacia un intento de definición

Es muy complejo definir con exactitud qué es un mito; estamos frente a una palabra polisémica, de naturaleza lábil, de difícil aprehensión y cuyo significado varía de modo sustancial según a qué cultura esté referido. Si atendemos a lo que apunta el *Diccionario de la lengua española*<sup>1</sup>, en su primera acepción registra “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad”; en anteriores ediciones sólo consignaba: “fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa”.

Según su etimología la voz mito, que procede del término griego *mythos*, alude a las nociones de palabra, discurso, narración, pero ocurre que la voz *logos* remite también a esos mismos significados, con todo entre los términos *mythos* y *logos* se aprecian diferencias sustanciales que luego explicaremos. Además, si pretendemos comprender qué fue el mito griego, es preciso que previamente renunciemos a la manera como nuestra lente divide las esferas de lo real y lo ideal, ya que no coinciden de manera idéntica con la forma como las imaginó la cultura helénica.

Roger Caillois, al analizar el papel del mito en diferentes culturas, subraya que en la mayor parte de los casos, las presentaciones colectivas de carácter mítico son una de las manifestaciones más singulares y privilegiadas del ámbito de la imaginación<sup>2</sup>.

G. S. Kirk advierte, con razón, que no existe ninguna definición omniabarcante, ninguna fórmula universal, que pueda explicar qué es un mito; sostiene también que por su propia naturaleza los mitos son difíciles de asir y, por cierto, no abordables desde el lado de lo racional; con todo, fundándonos en razones didáctico-metodológicas, podemos

<sup>1</sup> Madrid, Real Academia Española, 2001, s.u. “mito”.

<sup>2</sup> *Le mythe et l'homme*, París, Gallimard, 1938, p. 7.

valernos de la definición que propone C. García Gual para quien el mito "es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano"<sup>3</sup>.

Tampoco esta definición tiene valor absoluto ya que quedarían fuera de ella los relatos referidos a dioses, los cosmogónicos, los escatológicos, los que pretenden explicar los fenómenos atmosféricos o tantos otros que la cultura antigua expresó mediante narraciones legendarias. Las definiciones son muchas, a veces contrastan entre sí, a veces se complementan pero ninguna de ellas alcanza validez universal.

En lo que sí están de acuerdo los estudiosos es que el mito es un determinado tipo de relato o, en la interpretación semiótica de Roland Barthes<sup>4</sup>, un *metalenguaje* conformado por signos cuyo significante corresponde al signo del "lenguaje objeto", en tanto que su significado remite a una semántica diferente: la mítica. Otros exegetas pretenden ver tras la realidad del mito algo más que la mera palabra, dado que estiman que esta forma de expresión parece querer abrirse a "una contemplación mística de la realidad que expresa", según explica Pierre Grimal<sup>5</sup>, para quien lo de narración, "no es más que un punto de apoyo accesorio y, como tal, un revestimiento carnal" (*ibid.*, p. XVI); en ese sentido P. Grimal parece sugerir que el mito es una realidad con existencia autónoma. En ese orden de ideas Furio Jesi<sup>6</sup>, a través de la comparación crítica de datos y doctrinas vinculados con el saber mítico, encara el problema de una posible ciencia del mito y así, en las diversas interpretaciones míticas, este pensador recoge un fluctuar entre la aceptación o el rechazo de la existencia de una "substancia" mítica, problema que, desde hace siglos, constituye una *disputata quaestio*.

Para el historiador de las religiones M. Eliade la función del mito es la de desarrollar modelos ejemplares para los principales ritos y actividades humanas. Advierte que este tipo de lenguaje realza y fundamenta los principios morales, garantiza la autenticidad de un ritual, a la par que ofrece reglas de conducta que hacen al vivir cotidiano. De ese modo el mito, lejos de ser una fábula inane, encierra un *corpus* de nociones fundantes de la civilización y de la organización social entre los hombres.

Los mitos han pasado de generación en generación, por lo que han llegado a ser tradicionales; en su forma genuina, la manera de transmi-

<sup>3</sup> *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 12.

<sup>4</sup> Para este semiólogo el mito se transforma en un lenguaje *segundo* respecto de un lenguaje *primero* que denomina "lenguaje objeto" (cfr. sus *Mitologías*).

<sup>5</sup> En "Introducción" a su *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. F. Payarols, Barcelona, s.d., p. XVI.

<sup>6</sup> *Mito*, versión española de J. M. García de la Mora, Barcelona, Labor, 1976.

sión fue la oral; la forma escrita se presenta como un sucedáneo ancilar que no es, por cierto, su modo originario de expresión y difusión. La escritura los desnaturaliza ya que los aparta de la oralidad connatural a su esencia; al fijarlos, los encapsula en una suerte de memoria artificial que no sólo los opaca y desvirtúa sino que, en ocasiones, hasta los asfixia ya que para las culturas tradicionales el *logos* vivo, vertido a la forma escrita, deviene letra muerta.

El mito, al igual que la poesía o el teatro antiguo –expresado siempre mediante poesía– al ser vertido a la escritura pierde el aliento vivificante de la *performance*, ya que ésta se manifiesta genuina en la oralidad. La forma mítica, encerrada en el registro escrito, no permite apreciar los matices de la voz, las pausas, las cadencias u otras notas que atañen a la recitación de tales formas de lenguaje; sucede con ello algo análogo a lo que ocurre con las plegarias de ciertas religiones o con algunos ritos en los que la omisión de una palabra o el quiebre o ruptura del ritmo invalidan el efecto que se pretende lograr.

## 2. *Mythos* y *logos*

Frente al término *logos* cuyo ámbito semántico se orienta hacia el aspecto racional del discurso, la voz *mythos*, sin aludir propiamente a lo irracional, parece inclinarse, antes bien, por la referencia a personas y sucesos situados en una transhistoria en la que, en ocasiones, no faltan ni elementos sagrados, ni sucesos fantásticos; esta circunstancia exige que los oyentes de tales relatos no sólo deben compartir los mismos códigos, sino también idéntica actitud fiduciaria. El mito da cuenta del mundo a través de una explicación dramática, el *logos*, en cambio, lo hace de un modo abstracto. El mito capta la realidad sin someterla a proceso de análisis, ya que la aprehende de manera viviente; el *logos*, al racionalizarla, la anatomiza en sus elementos constitutivos. Para la teoría del *imaginaire* el *mythos* parece priorizar la esfera afectiva, en tanto que el *logos*, la que compete al intelecto; empero, no hay que olvidar que ambas aproximaciones se interconectan y complementan, de la misma manera como también en la psiquis se interconectan y complementan ambas esferas. En esa misma línea Lluís Duch, sostiene que el ser humano “se expresa al mismo tiempo y de forma inseparable, a través del *mythos* y del *logos*, de la imagen y del concepto, de procesos imaginativos y de procesos abstractivos”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> *Mito, interpretación y cultura*, versión esp. de F. Babí i Poca y D. Cía Lamana, Barcelona, Herder, 1998, p. 13.

*Mythos* y *logos* no son dos conceptos radicalmente opuestos, sino complementarios, según una vertiente de análisis que se remonta a Nietzsche y que tiene a F. M. Cornford entre sus más fervientes defensores. En ese orden, si bien la filosofía griega se desarrolla en el terreno del *logos*, éste no surgió *ex nihilo*, sino que se formó contrastándose con la idea de *mythos*; de igual modo, las preguntas clave que se formula la filosofía helénica surgen de la herencia mítica de este pueblo, según ha demostrado el citado Cornford en páginas de asombrosa lucidez<sup>8</sup>. Hay que destacar que la filosofía griega parece nacer del propósito de Hesíodo por formular en su *Teogonía* una explicación teocosmogónica del mundo. Y Hesíodo era un poeta y, como tal, se valía de mitos –también lo harían, con variada fortuna, algunos de los filósofos presocráticos, por ejemplo, Parménides–, pero el poeta beocio los ordena y sistematiza *racionalmente* con el propósito de ofrecer la referida explicación de la *physis* que, para él, es de naturaleza teológica.

Cabe también referir que los vínculos entre *mythos* y *logos* ya habían sido estudiados por Nietzsche<sup>9</sup> y por E. Rohde<sup>10</sup>, circunstancia que provocó una controversia pues esta nueva lectura chocaba con el clasicismo a ultranza que J. Winckelmann expresara en su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) –la que sólo atendía a lo apolíneo en desmedro de lo dionisiaco–, y con el conservadurismo de los helenistas –representado principalmente por U. von Wilamowitz-Möllendorf– que, al privilegiar en lo griego el aspecto racional, desatendía las notas irracionales por considerarlas en la mayor parte de los casos, foráneas; *contrario sensu* se alzó modernamente la voz del helenista irlandés Eric R. Dodds quien ha recogido restos de rituales “irracionales” en la primitiva cultura griega según puede verse en su luminoso ensayo *The Greeks and the Irrational*<sup>11</sup>.

Ha sido mérito de F. Nietzsche hacernos observar, detrás de la aparente armonía de lo griego –condensada en el término *sophrosyne*–, el aspecto

<sup>8</sup> *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*, 1980; cito por la versión española *De la religión a la filosofía*, traducción de A. Pérez Ramos, Barcelona, Ariel, 1984, p. 148.

<sup>9</sup> Cf. entre otros trabajos *Die Geburt der Tragödie* (1872) –obra de la que en español contamos con numerosas traducciones–; en este trabajo el filósofo ve en la tragedia la victoria de los griegos sobre el pesimismo merced a la síntesis entre el espíritu apolíneo de la forma (representado por el arte plástico) y el entusiasmo dionisiaco (representado por la música).

<sup>10</sup> Cf. *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*; contamos, en español, con la versión de W. Roces: *Psique. El culto del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México, FCE, 1983.

<sup>11</sup> Contamos con la versión española de M. Araujo, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980.

irracional y tenebroso de la natura humana que se aprecia en muchos de los mitos griegos. A través del complejo tramado de estas historias nos percatamos de que la armonía no es un logro para siempre, sino un equilibrio transitorio –las más de las veces indeciso– entre fuerzas y valores contrastantes y en perpetuo *agon*, como la vida misma; en ese sentido el mito es consciente del operar de esas fuerzas oscuras y, en ocasiones, ominosas, tal como lo deja traslucir en la mayoría de los casos.

Frente al parecer de Lévy-Strauss para quien el mito es un código, en ocasiones inconsciente, con el cual se resuelven de manera dialéctica ciertas dificultades lógicas, K. Hübner, en cambio, ve en el mito “un abierto y franco reconocimiento del carácter alógico de una realidad que no se entrega a la *razón lógica*”<sup>12</sup>.

### 3. Tiempo y espacio míticos

El mito evoca sucesos acaecidos en un tiempo “lejano”, pero esa lejanía no debe ser medida con nuestros parámetros cronológicos, ya que este tipo de relatos no remite a hechos acaecidos en la historia, sino a los de un tiempo singular, el *illud tempus*<sup>13</sup> de los orígenes. Este tiempo –al que, bajo ciertas condiciones, la comunidad mítica o “primitiva” entiende que es posible recuperar en determinados momentos de la historia–, sentido como una *arjé* ‘principio’, se impone a los miembros de esa comunidad como un ámbito privilegiado, canon o arquetipo que fundamenta y legitima las acciones del grupo que en él se desenvuelve.

No es pertinente hablar de la repetición de la *arjé* –ya que ello implica una contradicción en sus términos–; la *arjé* se mantiene siempre idéntica en la esfera de un mundo eterno, lejos del alcance de los mortales, aun cuando en ocasiones irrumpe en el tiempo profano y vuelve a instaurar con su presencia una dimensión fundante; dicho de otro modo, en el tiempo profano existirían “grietas” –la fiesta, la celebración, el rito, la rememoración de ciertos mitos– por donde la *arjé* se filtra y se hace patente a los mortales. En ese sentido los mitos permiten reinstaurar el mundo primigenio de las esencias o, en otras palabras, el del ser. En lenguaje religioso esa circunstancia se da, por ejemplo, mediante la *theoxenia*, circunstancia en que los dioses se dignan visitar a los mortales y hasta, algunas veces, como simples huéspedes, no desdeñan compartir sus mesas; en ese aspecto la tradición griega sugiere que el mendigo ha-

<sup>12</sup> *La verdad del mito*, versión esp. de H. Rubio y J. Anaya, México, Siglo XXI, p. 275.

<sup>13</sup> M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, versión española de R. Anaya, Buenos Aires, Emecé, 1968, p. 130.

rapiento que golpea tu puerta puede ser un dios travestido que viene a poner a prueba tu sentido de la hospitalidad.

Ha sido Mircea Eliade quien ha explicado con agudeza la configuración de ese tiempo fontal y paradigmático de los mitos y la manera como es revivido por el ritual, por la recitación de determinadas composiciones sacras o, entre otras posibilidades, por la vivencia de situaciones extraordinarias sentidas como hierofánicas por los miembros de tales comunidades. “No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo. Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial, el Tiempo en el que el acontecimiento *tuvo lugar por primera vez*”<sup>14</sup>. Los mitos, en su forma sustancial, “revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenatural, y que esta historia es significativa, preciosa y ejemplar”<sup>15</sup>.

Los sucesos míticos deben ser situados en un tiempo y un espacio singulares que, obviamente, no coinciden con nuestras categorías ordinarias de espacio y tiempo. Se habla así de edades míticas (oro, plata, bronce, hierro), de sitios míticos (el Olimpo donde moran los dioses —que no debe ser confundido con el monte Olimpo—, la tierra de los hiperbóreos o la isla de Nisos, comarcas fantásticas a las que, por cierto, es inútil buscarlas en una carta geográfica). Esa circunstancia no significa necesariamente una irracionalidad en la mentalidad de quienes poseen una cosmovisión mítica, sino *la obediencia a una lógica que debe ser enmarcada bajo otras categorías*. En tal sentido Claude Lévi-Strauss advierte también una lógica —aunque *sui generis*— en la mentalidad primitiva de pueblos que aún hoy se mueven en una dimensión mítica y en esa línea este antropólogo ha estudiado con atención diversas culturas del Amazonas. En *La pensée sauvage*<sup>16</sup>, al analizar las estructuras mentales de quienes componen las sociedades iletradas, aclara Lévi-Strauss que el pensamiento “salvaje” es lógico del mismo modo y en la misma manera como lo es nuestro pensamiento.

En la confrontación de las formas de pensar del salvaje con las del hombre civilizado o, en otros términos, del hombre mítico con el hombre “lógico” de nuestra cultura occidental, no se trata de dos clases de procesos mentales cualitativamente diferentes sino, antes bien, de dos modos diversos en el operar de esos procesos, vale decir, algo que atañe al método o a la forma, pero no al fondo de la cuestión.

<sup>14</sup> *Mito y realidad*, versión española de L. Gil, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>16</sup> París, Librairie Plon, 1962, p. 355.

De entre las diversas exégesis esgrimidas en pro de desentrañar la naturaleza de los mitos, los antropólogos, apoyándose en B. Malinowski, ven en ellos no una narración que se cuenta, sino una narración que se vive, lo que exige volver a considerar el vínculo que enlaza el mito con el ritual. En ese aspecto quienes intentan aprehenderlos desde la esfera de lo social –tal, por ejemplo, la vertiente sociológica de E. Durkheim y M. Mauss–, subrayan que tales relatos cumplen la función de dar coherencia a un determinado grupo, y así advierten que su comportamiento es semejante al de los ritos que son “los medios por los cuales el grupo social se reafirma periódicamente”<sup>17</sup>.

En cuanto a la prioridad cronológica de mito o rito, las opiniones son controvertidas: los filólogos dan prioridad al mito, en tanto que los antropólogos al rito; se trata, en nuestra opinión, de una cuestión bizantina que no hace al fondo del asunto. Una postura conciliadora es la del fenomenólogo de las religiones Van der Leeuw quien entiende al mito como una celebración en palabra, en tanto que al rito como una declaración en acto. Cabe destacar que en muchas fiestas de carácter religioso mito y rito se ofrecen ensambladas como dos vías de acceso a lo sagrado.

El mito no es un asunto privativo de los griegos, sino una forma de pensamiento o lenguaje del que participan todos los pueblos y al que registran bajo nombres diversos; con todo, la mayor parte de las veces que aludimos al término “mito” –quizá a causa de la procedencia griega de su nombre– casi por antonomasia pensamos en los mitos griegos, conformados éstos por los micenios en el II milenio antes de Cristo, según ha demostrado el estudioso de la religión griega M. O. Nilsson en una obra celeberrima: *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*<sup>18</sup>. Si bien este autor explica que los mitos griegos nacieron en torno de acontecimientos de casas reales<sup>19</sup> donde –entre otros motivos dominantes– está el de la sucesión de la realeza, el mito adquiere luego una vida autónoma de la circunstancia precisa que le dio origen, apartándolo de la historia para adscribirlo a la esfera de ese ámbito transhistórico que llamamos mito.

#### 4. Temas y motivos míticos

Los mitos griegos son “extrañamente limitados en sus temas” –apun-

<sup>17</sup> J. C. Bermejo Barrera, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Akal, 1979, p. 76.

<sup>18</sup> Berkeley, 1932.

<sup>19</sup> Agamenón, Orestes, Clitemnestra, Layo, Edipo... se trata, en todos los casos, de seres vinculados con la nobleza y el poder. Salvo excepciones, por lo general explicables, inútil buscar en la mitología griega relatos referidos a siervos o esclavos.

ta G. S. Kirk<sup>20</sup> – a causa del dilatado proceso de desarrollo y organización por el que atravesó el pueblo griego; esa parquedad de temas contrasta, en cambio, con la obsesión por la organización social que se aprecia con frecuencia en la mitología de las culturas “salvajes”, tal como destaca Lévi-Strauss.

La soberanía, el poder, la genealogía, las relaciones familiares son los temas clave a la hora de buscar el hilo conductor que hilvana la mayor parte de estos legendarios relatos. Los mitos griegos forman un sistema, del mismo modo como sus dioses no son figuras aisladas o independientes, sino que constituyen un cuerpo orgánico que parece repetir la misma estructura de la sociedad de la que proceden. En ese sentido uno puede hacerse eco de aquella fórmula según la cual los pueblos pintan a sus dioses tal como son ellos; para los negros, negros; para los blancos, blancos. Ha sido mérito del comparatista G. Dumézil el haber puesto de relieve –en la gran familia indoeuropea motivo de su estudio– que su mitología recoge y asume la ideología de la cultura que le dio origen<sup>21</sup>.

Los mitos han sido la base sobre la que se constituyó el mundo homérico y, a través de éste, la fuente en la que, desde sus inicios, abrevó la cultura occidental, según destaca Platón en un conocido pasaje de su *República* (606e) cuando explica que Homero educó a la Hélade. Mediante los mitos –dice Heródoto (II 53)– “Hesíodo y Homero dispusieron para los griegos el árbol genealógico de los dioses, les dieron sus nombres, les distribuyeron honores y habilidades y clarificaron sus figuras”. También la tragedia clásica, cuyo contenido versa fundamentalmente sobre mitos, puede ser entendida como el acontecimiento mítico sin duda más importante para las diversas *poleis*.

Sus mitos nos son conocidos a través de diversas fuentes –literarias, plásticas, arqueológicas, filosóficas, históricas...–, sin embargo, es la literatura la que nos proporciona mayores aportes a la hora de penetrar en ese abigarrado *corpus* de conceptos que conocemos con el nombre de mitología helénica, lo que es, por sí misma, una circunstancia no natural ya que la literatura corresponde al dominio de la letra escrita y el mito, en cambio, en sus orígenes pertenece al terreno de la oralidad. Por lo demás, sucede con el mito griego otra circunstancia falaz: lejos de conocerlo como una realidad vital, lo conocemos fragmentariamente y a través de la mitología.

Lo de fragmentariamente se explica en la medida en que en la mayor parte de los casos se los ve y estudia de manera aislada sin advertir que

<sup>20</sup> *La naturaleza de los mitos griegos*, versión española de B. M. de Maragall y P. Carranza, Barcelona, Ed. Labor, 1992, p. 22.

<sup>21</sup> Cf. especialmente *Mito y epopeya*, versión española, Barcelona, Seix Barral, 1977.

constituyen un tramado abigarrado que les da sentido y fundamento. Un mito no puede ser separado de otro sin que se desnaturalice y pierda algunos rasgos semánticos –e incluso funcionalidad– al ser aislado del sistema al que pertenece. No se puede abordar la historia de Prometeo, sin hacer referencia a la de Zeus ni, por cierto, a la de Heracles. Todas ellas forman parte de una vasta red que constituye el mundo mítico –éste es orgánico y con un determinado tipo de vida–. Desgajarlos de ese tramado que los enlaza y vivifica implica escindirlos de manera artificial. Si vale lo atrevido de la metáfora sería como querer aprehender al hombre estudiando aisladamente cada uno de sus elementos compositivos –brazos, piernas, cabeza–. Seccionar su figura con el fin de investigarla significa no el estudio del hombre, sino el de un cadáver ya que al anatomizarlo no contamos con el *élan* que proporciona el fundamento vital al ser que llamamos hombre.

Así como en la religión griega la pluralidad de dioses responde a los diferentes rostros o apariciones de lo divino –Walter Otto argumenta que esa pluralidad se debe a que representan a un “ser múltiple”–, la pluralidad de mitos obedece a una pluralidad de hechos, situaciones e historias que conforman una unidad: una representación de la vida misma en sus múltiples manifestaciones.

En cuanto al hecho de que los mitos nos son conocidos a través de la mitología, ocurre allí una segunda falacia ya que el término mitología –como lo expresa su raíz constitutiva– es una palabra en la que se advierte una amalgama espuria ya que combina a un mismo tiempo los conceptos de *mythos* y *logos*.

## 5. Mitología y mitografía

Conviene distinguir mitología de mitografía. La primera apunta a un *corpus* orgánico que atiende a los mitos considerándolos parte de un sistema unitivo en el que cada uno de estos relatos se contrasta o complementa con otro semejante, según hemos señalado. La mitología nos ilustra acerca del carácter dinámico –y en cierto modo vital– de ese abigarrado conjunto de narraciones que da fundamento a un determinado pueblo –se habla así de mitología griega, romana, germana, escandinava...– en aras de captar el espíritu que alimenta cada una de sus creaciones; la mitología es una suerte de entelequia que, en su forma prístina, se desenvuelve en el plano de la oralidad, así como la mitografía lo hace en el de la escritura.

La mitografía, en cambio, es un acopio de mitos sólo con afán de anticuario o coleccionista; esta variante del saber desgaja cada uno de estos relatos del medio singular al que pertenecen y los estudia en forma

aislada o, a lo sumo, en ocasiones los enlaza en su intento por ver cómo estaba formado un determinado linaje o de qué manera se vincula una comarca mítica con otra. La mitografía deviene así una suerte de enciclopedia a la que recurrir cada vez que deseamos conocer tal o cual relato mítico. Un caso emblemático sería la de Apolodoro, llegada hasta nosotros con el nombre de *Biblioteca*.

Otro hecho que se presta a confusión es la ambigüedad con que utilizamos el término mitología. Se lo usa ya para referirnos a esa vasta red de leyendas tal como hemos comentado, ya para aludir a una hermenéutica de esos relatos; ésta los somete al arbitrio de una racionalización que los substrahe de su ámbito natural que no es precisamente el racional, sino el de la imaginación; tal lo que sucede, por ejemplo, con la *Biblioteca* de Apolodoro, con las *Metamorfosis* de Ovidio e incluso hasta con la *Teogonía* de Hesíodo. Estos registros mitográficos proporcionan una explicación "racional" de esas historias fabulosas las que, por imperio de su carácter "mítico", no admiten ser aprehendidas desde lo racional ya que el proceso de abstracción desvirtúa su naturaleza. El término mitología queda confinado en el mayor parte de los casos a ser una *hermenéutica* de los relatos míticos.

El mito, por lo demás, no debe ser visto ni como historia de un pasado remoto, ni como símbolo de una determinada realidad, tampoco como indicio de una forma religiosa, sino simplemente como mito. Al explicar lo que constituye la mentalidad mítica E. Cassirer ha subrayado que para el receptor de mitos éstos comportan una historial real y sagrada; por tal circunstancia, la actitud que corresponde a esa forma de pensamiento implica una suerte de adhesión sentimental, un acto de fe que no condice con la intención exegética de la mentalidad meramente racional. Esta voluntad hermenéutica es la que opaca el acto fiduciario al que hemos hecho referencia y la que, en consecuencia, desnaturaliza el mito; en ese sentido, explica Cassirer, "todos los intentos de intelectualizar el mito, de explicarlo como expresión alegórica de una verdad teórica o moral, han fracasado por completo"<sup>22</sup>.

Escojo al azar un mito —el de Cadmo— para mostrar cómo a través de un relato legendario los griegos expresaron la manera según la cual ese pueblo —tras armoniosa alianza originaria de hombres y potencias superiores y merced a "las artimañas de la inteligencia"<sup>23</sup>— fue ingresando en el ámbito de la cultura.

<sup>22</sup> *Antropología filosófica*, trad. E. Imaz, México, FCE, 1975, p. 126.

<sup>23</sup> Tomo, por lo gráfico, el título de la obra de M. Detienne y J.-P. Vernant, *Les sources de l'intelligence* (París, Flammarion, 1974); contamos en español con la versión de A. Piñero: *Las artimañas de la inteligencia. La méti en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1988.

Cadmo es hijo de Telefasa y de Agenor, el legendario rey de Siria. Es, por tanto, hermano de Europa. Cuando esta doncella fue raptada por Zeus, Agenor envió a sus hijos en busca de la joven con el compromiso de que no regresaran si no era con ella.

Una de las variantes de este mito –que conocemos por Nono, *Dion.* I, 140– cuenta que Cadmo, ya en la Hélade, fue enrolado por Zeus en la lucha contra la serpiente Tifón y se incorpora precisamente en el momento en que el Olímpico acababa de ser encerrado por ese ser monstruoso en una caverna no sin antes haberle arrancado los tendones de sus pies para evitar que huyera. Cadmo, mediante su arte y su lira, encanta a Tifón y arguye que, para continuar con la melodía, necesita más cuerdas para su instrumento; Tifón, confiada, le entrega los tendones de su prisionero, los que de inmediato Cadmo restituye a su dueño. Zeus, munido de esas piezas, recupera fuerzas y vence al monstruo; en recompensa por esa acción, el padre de los dioses casa a Cadmo con la ninfa Harmonía<sup>24</sup>. Según una variante mítica esas bodas fueron la última ocasión en que dioses y hombres participaron de una misma mesa –la otra vertiente refiere, en cambio, que fueron las bodas de Tetis y Peleo–. Roberto Calasso, en un trabajo a mitad de camino entre la novela y el ensayo –*Las bodas de Cadmo y Harmonía*<sup>25</sup>–, evoca este momento singular de “estas cosas que jamás ocurrieron, pero que existieron siempre”.

Cadmo, que ha salido victorioso merced a su astucia, deviene el héroe civilizador por excelencia, incluso en un grado mayor que Prometeo. A Cadmo se deben, por un lado, la introducción en Grecia del alfabeto y del arte de los metales; por el otro, la fundación de Tebas.

Por haber liberado al Olímpico de una situación crítica este héroe tiene, en retribución, acceso al mundo de los dioses por lo cual llega a convertirse, de algún modo, en el primer “pontífice” ya que oficia de puente entre el mundo de los dioses y el de los hombres; añadamos que una de sus artes, el alfabeto, constituye la “piedra de un edificio armonioso que enlaza a hombres y a dioses”<sup>26</sup>. Detrás de este mito “civilizador” advertimos las fuerzas del orden que se imponen con decisión y mediante la astucia –la famosa *métis* de los griegos– sobre la naturaleza mostrenca, lo que abre las puertas a la organización social y al progreso. Pese al desenvolvimiento de la cultura y al paulatino desarrollo de la civilización los mitos no desaparecen totalmente sino que, transfigurados y en oca-

<sup>24</sup> *Ad hoc* remito a M. Rocchi, *Καδμος e Harmonia. Un matrimonio problematico*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 1989, espec. pp. 84-86.

<sup>25</sup> Versión española de J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1990.

<sup>26</sup> F. Monneyron y J. Thomas, *Mythes et littératures*, Paris, PUF, Que sais-je?, 2002, p. 9.

siones con otros ropajes, perviven en la cultura occidental sin alterar lo sustancial y simbólico de sus significados.

Estos relatos proporcionan al hombre la llave mediante la cual poder descifrar la realidad o, para decirlo con palabras de Kant, recordar que “el griego poseía con los dioses el alfabeto que le ayudaba a deletrear sus experiencias individuales”<sup>27</sup> y las primeras letras de ese alfabeto fueron sus mitos.

## 6. El *revival* de lo mítico

En el siglo XX el *revival* de los estudios míticos obedeció principalmente a tres circunstancias: 1. los incipientes estudios de antropología; 2. los planteos de la “Escuela de Cambridge” y 3. las dos guerras mundiales.

En el primer caso conviene tener presente la resonancia que provocó la publicación, a fines del siglo XIX, de *The Golden Bough* de sir J. G. Frazer, obra pionera en lo que atañe a estudios antropológicos<sup>28</sup>. La misma no sólo preludivió las bases de la ciencia antropológica, entonces en ciernes, sino que despertó un llamado de atención respecto de numerosos pueblos primitivos hasta entonces no tenidos culturalmente en cuenta por la política colonialista de los europeos. Son numerosos los antropólogos, tanto europeos como estadounidenses, que realizaron trabajos de campo en aras de inteligir la visión de mundo de diversos pueblos ágrafos muchos de los cuales aún hoy sobreviven en ese estadio cultural. De ellos no puedo dejar de mencionar al antropólogo polaco –más tarde, naturalizado británico– B. Malinowski quien llevó a cabo importantes investigaciones con los aborígenes de las islas Trobriand. Este estudioso subrayó que el antropólogo, a diferencia del filólogo, “no está atado a los escasos restos de una cultura, como tablillas rotas, deslucidos textos o fragmentarias inscripciones. No precisa llenar inmensas lagunas con comentarios voluminosos, pero basados en conjeturas. El antropólogo tiene a mano al propio hacedor del mito”<sup>29</sup>.

En el segundo caso hay que recordar los aportes al estudio de la mitología proporcionados por la “Escuela de Cambridge”. Los miembros de este grupo –A. B. Cook, Fr. Cornford y J. Harrison, a los que luego se sumó G. Murray– intentaron conciliar las tesis tradicionales de los filólo-

<sup>27</sup> Cit. por K. Hübner, *op. cit.*, p. 133.

<sup>28</sup> *La rama dorada*. La primera edición, en dos volúmenes, es de 1890; la edición monumental –en doce tomos– apareció entre 1907 y 1914. De la primera edición existe la versión española de E. y T. Campuzano, México, FCE, 1944.

<sup>29</sup> *Magia, ciencia, religión*, trad. de A. Pérez Ramos, Barcelona, Ariel, 1974, p. 122.

gos clásicos con los logros de la entonces naciente ciencia antropológica; de ese modo privilegiaron el ritual por sobre el mito considerando a éste sólo como un mero recuerdo, mediante lenguaje, de un primitivo acto cultural nacido, la mayor parte de las veces, con el propósito de lograr la benevolencia de los dioses y con ello tener lluvias propicias, buenos cultivos, victoria frente a los enemigos, etc. Con posterioridad, J. Harrison –quien lideraba esta “Escuela”– influida por los estudios sociológicos de É. Durkheim, incorporó a sus investigaciones sobre la religión griega elementos procedentes de aquella ciencia, con lo que amplió su campo de visión; producto de esa nueva modalidad es su admirable *Themis. A Study of the social Origins of Greek Religion* <sup>30</sup>.

Al margen de la cuestión planteada por los estudiosos de Cambridge respecto de la prioridad entre mito y rito –lo que aún hoy constituye una *quaestio disputata*–, el logro más importante de este grupo radica en destacar que la tan señalada *sophrosyne* ‘serenidad’ del panteón olímpico era, en verdad, el término luminoso de un largo proceso –agónico y visceral– en el que se habían suavizado antiguas formas religiosas ctónicas y sombrías –lo que fue más tarde demostrado por E. R. Dodds, en la obra ya citada– lo que, por otra parte, reactualizaba en otros términos la tensión entre lo dionisiaco y lo apolíneo sustentada por Nietzsche, según hemos planteado.

Los miembros de la Escuela de Cambridge pusieron en evidencia cómo en diversos mitos y rituales griegos “pervivían durante mucho tiempo esos dioses ctónicos o místéricos –Dioniso, Adonis, Orfeo– que tienen características más arcaicas, comparables a divinidades y cultos salvajes estudiados por los antropólogos en otras latitudes” <sup>31</sup>, comparación no compartida por los filólogos clásicos que se resistían a medir con una misma vara a los antiguos griegos con pueblos coetáneos que desconocían la escritura y otras formas de vida civilizada. Los integrantes de esta Escuela, debajo de los mitos de la época clásica, buscaron formas arcaicas cuyos cultos, en ocasiones, rayaban en lo irracional; también pusieron de manifiesto la influencia de primitivos ritos procedentes del Oriente en el marco de la mitología griega, a la vez que señalaron la impronta oriental en diversos aspectos de la cultura helénica, hoy demostrada a través de análisis comparatistas <sup>32</sup>. El impulso que estos *scholars*

<sup>30</sup> Cambridge, 1927. En nuestra lengua, de J. Harrison contamos con su volumen *Mitología* (versión esp. de A. Costa Álvarez de Sapin, Buenos Aires, Nova, 1947).

<sup>31</sup> C. García Gual, “La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX”, en *El mito ante la antropología y la historia* (J. Alcina Franch, comp.), Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 28.

<sup>32</sup> Martin L. West, *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford, 1971, donde demuestra que el pensamiento jonio –particularmente entre el 550 y el 480– fue invadido y fertilizado por multitud de concepciones orientales, y P. Walcott, *Hesiod and the Near*

insuflaron a estos estudios dio origen a la mitología comparada que se desarrolló preferentemente en el período de entreguerras. Con todo se advierte en ellos cierta postura “victoriana” en tanto que no dejan de considerar el mundo del mito “como algo arcaico y primordial”<sup>33</sup>.

En el tercer caso, el resurgimiento de los estudios míticos se vio fortalecido en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. La conmoción que padeció Europa después de esta conflagración y, con ella, la desazón respecto de la creencia en un progreso supuestamente indefinido y la fe ciega en lo racional –olvidando que el hombre es racional en cuanto a la formulación de la ciencia; no lo es, en cambio, en su religión, en su ideología o en sus pasiones– determinaron una nueva cosmovisión. Se abandonó así el eurocentrismo y, en consecuencia, se valoró de manera diferente a esos pueblos primitivos hasta entonces tenidos por “salvajes” y que, desde la publicación de la obra de Lévy-Bruhl (*Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* <1910><sup>34</sup>), habían sido considerados, sin ningún fundamento, como inferiores, valoración falaz que permitió al europeo justificar su oprobiosa actitud colonialista.

Esta nueva visión respecto del mito nace también como resultado de la aparición de un conjunto de obras que marcaron una postura diferente ante la realidad, surgidas pocos años antes de la primera contienda, las que sustentan una actitud relativista respecto de los juicios, la atención a diferentes maneras de categorizar la realidad y, por tanto, una nueva cosmovisión que determina una mirada diferente ante pueblos coetáneos primitivos. En ese sentido 1912 es un año clave ya que en él, entre otras obras de valor, aparecieron cinco trabajos decisivos: *Formes élémentaires de la vie religieuse* de Émile Durkheim –que señala las bases de la sociología de la religión y con amplia influencia en la citada Escuela de Cambridge–, el primer volumen de *Der Ursprung der Gottes-idee* del padre Wilhelm Schmidt –en abierta oposición al animismo de Edward B. Tylor<sup>35</sup>–, *Wandlungen und Symbole der Libido* de Carl G. Jung –obra que

---

East, Cardiff, 1966; más modernament véase C. Dragonetti y F. Tola, *On the Myth of the Opposition between Indian Thought and Western Philosophy*, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms Verlag, 2004, espec. pp. 20-22.

<sup>33</sup> C. García Gual, art. cit., p. 28.

<sup>34</sup> Del mismo autor, véanse en esa línea *La Mentalité primitive* (1922) y *La Mythologie primitive* (1935), donde establece la oposición entre pensamiento racional y objetivo y mentalidad pre-lógica (a la que también llama mística) fundada sobre el principio de la participación e ignorante del de contradicción. Si bien en sus últimos años Lévy-Bruhl se retractó de esas ideas (cf. *Cahiers*, aparecidos póstumamente, en 1949, y –en comparación con las obras anteriores, poco conocidos–), el daño que sus ideas habían provocado fue significativo.

<sup>35</sup> E. B. Tylor inventa la noción de “animismo” según la cual el hombre está inmer-

marca su ruptura con Freud—, *Themis* de Jane Harrison y *Four stages of Greek religion* de Gilbert Murray; un año más tarde vería la luz otra obra clave: *Totem und Tabu* de Sigmund Freud.

También en esa década aparecen los doce tomos de la tercera edición de la monumental obra de Frazer que provocó honda resonancia <sup>36</sup>.

Al europeo “civilizado” —no repuesto entonces de la tragedia que le significó la Primera Guerra Mundial— la Segunda terminó por quebrantarle su moral alicaída, lo que lo obligó a abrirse a otros caminos del conocimiento; profundizó así el psicoanálisis, el surrealismo y otras formas de expresión que afectaron principalmente el dominio del arte. Tales formas privilegian el mundo de los sueños, el estado de vigilia, la introspección, el gusto por lo irracional, el absurdo y otras formas reñidas con la lógica aristotélica en pro de la búsqueda de paraísos artificiales; se da así un gusto por lo exótico y por un deseo de evasión, tanto en el espacio, como en el tiempo. Esa sensación de desprecio o, al menos, de insatisfacción frente a formas supuestamente racionales y civilizadas le hizo dirigir su mirada a modos de vida primitivos, lo que provocó naturalmente un *revival* de lo mítico.

Si bien son muchas las líneas exegéticas surgidas para la intelección del pensamiento mítico, cinco parecen ser las corrientes más difundidas en nuestros días: la psicoanalítica, la simbolista, la funcionalista, la estructural y la sociológica.

La corriente psicoanalítica nace con S. Freud. Este psiquiatra se valió de los datos transmitidos por diferentes mitos para estudiar el comportamiento de la psiquis. Su análisis se detiene especialmente en el de Edipo en el que está planteada la transgresión de dos tabúes: el asesinato del padre y el casamiento con la madre que el psicoanálisis explica como un “complejo” que anida inconscientemente en los varones. Al considerar este complejo Freud centra su mirada en la prohibición del incesto que entiende como lo que separa la naturaleza de la cultura y, por tanto, punto de partida de la organización social.

Para los simbolistas el mito es una forma de lenguaje que comprende, siente y expresa el mundo y los diversos fenómenos que le incumben de una manera diferente de la representación racional. Este tipo de percepción ya advertida por los románticos del siglo XIX, fue claramente

---

so en una naturaleza *animada* por fuerzas o seres sobrenaturales con los que los humanos deben conciliarse mediante prácticas apropiadas; estimamos que esta concepción religiosa presenta notoria relación con la noción de *numina* de la primitiva religión romana.

<sup>36</sup> Cf. J. Vickery, *The literary impact of “The golden bough”*, Princeton, 1973, trabajo que ya había sido publicado en el vol. col. ed. por N. Frye: *Myth and symbol*, Lincoln, 1962, “The golden bough: impact and archetype”, pp. 175-196 (extraigo este dato de C. García Gual, art. cit., p. 27 nota 6).

expresada por E. Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*, obra en la que subraya que la visión del hombre primitivo –a diferencia de la del “civilizado”– es *simpatética*, por lo que aprecia la naturaleza y la vida mediante una *solidaridad* que salta por encima de la multiplicidad de las formas singulares<sup>37</sup>. Estimamos que esta noción de *solidaridad* se vincula con el dionisismo<sup>38</sup> en el que las diversas formas de la materia –más allá del *principium individuationis* de lo apolíneo– forman parte por igual de un mismo fluido energético que las vitaliza.

Dentro de esta corriente de análisis el que tal vez ha expresado con mayor claridad lo que alienta detrás del mito y de los dioses griegos ha sido Walter Otto; para este pensador estas deidades son *imágenes simbólicas* de una intuición vital de la existencia, de lo sagrado, según lo expresa tanto en *Los dioses de Grecia*<sup>39</sup>, cuanto en su *Teofanía*<sup>40</sup>.

Profundizando esta línea simbolista otro pensador alemán –Rudolf Otto<sup>41</sup>–, refiere que en los mitos está presente una experiencia numinosa de la existencia que no se advierte en el lenguaje ordinario; por esa causa los mitos se manifiestan a través de un lenguaje pletórico de imágenes y símbolos con el que poder expresar esa realidad trascendente.

La línea funcionalista, en cambio, destaca la operatividad que los mitos cumplen en el seno de la vida comunitaria. Para los funcionalistas, el mito no debe ser visto como una mera narración, sino como un relato que desempeña un rol clave en el seno de la sociedad de la que emana y a la que va dirigido; el mito formularía así las normas de convivencia y pautas sociales en que se funda una comunidad.

Los funcionalistas, en cierto aspecto, se aproximan a la lectura pro-

<sup>37</sup> Cabe referir que en la Antigüedad clásica el poeta Ovidio en sus *Metamorfosis* plantea una noción semejante cuando, a la luz de ideas pitagóricas, sugiere que las diversas mutaciones o metamorfosis de las figuras míticas no son otra cosa que los diversos rostros con que lo divino o el espíritu se hace patente a los hombres.

<sup>38</sup> En la cosmovisión mitológica de los griegos, Dioniso es el dios “liberador” (*Iyaios* ‘liberador’ lo llaman Anacreonte –VI 8, 24– y Nonno de Panópolis –IX 18–) ya que libera no sólo de las formas, sino también de los temores que acucian a los seres humanos.

<sup>39</sup> Subtitulado *La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, versión esp. de R. Berge y A. Murguía, Buenos Aires, EUDEBA, 1973; en esa misma línea véase del mismo W. Otto, *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, versión esp. de H. F. Bauzá, Buenos Aires, EUDEBA, 1981.

<sup>40</sup> Subtitulada *El espíritu de la antigua religión griega*, versión esp. de J. J. Thomas, Buenos Aires, EUDEBA, 1968 donde explica que lo divino “sólo puede ser vivenciado” (pp. 7-8).

<sup>41</sup> *Das Heilige* ‘Lo sagrado’; conviene atender al subtítulo de este trabajo –*El elemento no racional en la idea de lo divino y su relación con lo racional*– (manejo la versión francesa de A. Jundt, *Le sacré*, París, Payot, s.d.). R. Otto define lo sagrado como algo *numinoso* poseedor de un *mysterium tremendum* no explicable desde el lado de lo racional; tales conceptos, por extensión, son también aplicables a los mitos greco-latinos vinculados con lo religioso.

pugnada por la vertiente sociológica de É. Durkheim respecto de la interpretación de los mitos. B. Malinowski, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard y J. Fontenrose son los principales expositores de esta corriente de pensamiento que pone énfasis en los vínculos que enlazan al mito con el ritual. Los funcionalistas, en su mayor parte antropólogos, lejos de ocuparse del mito en la letra muerta como hacen los filólogos, lo estudian en su forma viva, es decir, en el interior de la sociedad que los cultiva.

La tercera línea de análisis es la estructuralista. Ha sido mérito del antropólogo Claude Lévi-Strauss el haber aplicado a los estudios etnológicos un método —el estructural— procedente del campo de la fonología, fundado entre otras cosas en un juego de oposiciones. Aplicando esa *lectio* al estudio de los mitos Lévi-Strauss se percató de la existencia de una sintaxis y de una semántica míticas. Llega a ellas luego de descomponer estos relatos en sus unidades mínimas con significado —a las que llama *mitemas*—, las que considera no en forma aislada, sino insertas en el sistema semiológico al que pertenecen y en el que se definen mediante relaciones mutuas. El mito, en consecuencia, es analizado en una doble lectura —sintagmática y paradigmática, al mismo tiempo— lo que hace posible una exégesis en la que se advierte un contenido explícito o evidente y uno más profundo —el oculto—, al que se llega tras la adecuada combinación de esos mitemas; por lo demás su esquema se adensa en la medida en que ese conjunto de elementos es estudiado, a la vez, tanto sincrónica como diacrónicamente. Lévi-Strauss aplicó su teoría a la exégesis del mito de Edipo mediante lo cual proporcionó un nueva vertiente de análisis.

Su lectura, centrada preferentemente en el estudio *estructural* de la citada sintaxis mítica, se esfuerza por señalar que la función específica de los mitos es la de presentar los problemas clave de una sociedad, a la vez que poner de relieve que estas narraciones no son otra cosa que “variantes de una estructura profunda hartamente universal”<sup>42</sup>. La lectura de Lévi-Strauss —sin dejar de ser valiosa a la hora de analizar estas cuestiones— no atiende, en cambio, a la impronta mitopoiética de esos relatos ni al valor simbólico de los mismos.

La cuarta corriente de análisis es la sociológica. Si bien esta lectura tiene su génesis en A. Comte, quien en su visión positivista de la filosofía y la historia planteó la necesidad de fundar una ciencia que estudiase el hombre en el marco de lo social —a la que designaría con el nombre de sociología—, este tipo de estudio se consolida a partir de Émile Durkheim, el fundador de la prestigiosa revista *L'Année sociologique* (1896) en la que colaboraron M. Halbwachs, V. C. Bouglé, L. Lévy-Bruhl y, entre otros, M. Mauss.

<sup>42</sup> C. García Gual, art. cit., p. 42.

Durkheim concibe la sociología como una ciencia empírica destacando lo que llama las *représentations collectives*; para ello estima que los hechos sociales deben ser tratados como objetos del mismo valor que los correspondientes a otras ciencias o disciplinas. Aplicó ese método al estudio de las religiones, producto de lo cual surgió una obra pionera en estos asuntos: *Les formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie* (1912). En este trabajo llegó a la conclusión de que la función de la religión es la de “garantizar la cohesión del grupo social y de que es ese grupo el que modela y condiciona el funcionamiento del pensamiento y sus categorías, y, en consecuencia, los sentimientos y las vivencias”<sup>43</sup>. Empero, fue su discípulo M. Mauss quien amplió ese campo de análisis al plantear la idea de *hecho social total* en el que entran en juego otros condicionantes no tenidos en cuenta por E. Durkheim.

M. Mauss, en colaboración con H. Hubert, aplicó ese método al estudio de la sociología de la religión en su *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* (1897-1898), seguido luego de una *Esquisse d'une théorie générale de la magie* (1902). Con estos trabajos a la vez que sienta las bases para una lectura sociológica de la religión, establece también los fundamentos para una lectura sociológica del mito.

En esa línea se encuentra J. C. Bermejo Barrera quien, en su *Introducción a la sociología del mito griego*, elabora una teoría y una metodología capaces de encarar un análisis sociológico –y por tanto histórico– del mito griego. En una obra posterior –*Mito y parentesco en la Grecia arcaica*<sup>44</sup>– ahonda esas cuestiones al indagar cómo el sistema de parentesco y matrimonio de una determinada cultura aparece reflejado en su mitología. Luego de examinar dialécticamente las relaciones de condicionamiento entre pensamiento y sociedad –donde el mito determina normas de comportamiento social– Bermejo Barrera llega a la conclusión de que para esa sociedad primitiva “el mito posee una validez propia”. Otras exégesis no sociológicas del mito, como la de J. Campbell, reconocen también “que el mito tiene que ver con relacionar al hombre con su medio”<sup>45</sup>.

No obstante los méritos del análisis sociológico, más promisorias parecen resultar las aproximaciones al estudio del mito propuestas por otras corrientes de pensamiento que, sin abandonar la lectura estructural sugerida por Lévi-Strauss, ni la sociológica a la manera de M. Mauss o de Bermejo Barrera, lo abordan teniendo en cuenta al mismo tiempo

<sup>43</sup> J. C. Bermejo Barrera, *Grecia. El mito griego y sus interpretaciones*, Madrid, Akal, 1988, p. 48.

<sup>44</sup> Madrid, Akal, 1980.

<sup>45</sup> *Los mitos en el tiempo*, versión esp. de C. Aira, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 103.

una pluralidad de enfoques: sociológico, psicológico, simbolista, histórico... con lo que, en una mirada inter o pluridisciplinar –como la que pretende Gilbert Durand<sup>46</sup> desde la óptica del *imaginaire*– intentan aclarar el sentido de ese ámbito conceptual, lábil y de difícil aprehensión, que expresamos con el término mito.

Jean-Pierre Vernant<sup>47</sup>, Marcel Detienne<sup>48</sup>, Claude Calame<sup>49</sup>, Walter Burkert<sup>50</sup>, Charles Segal<sup>51</sup>, C. García Gual<sup>52</sup>, Michel Maffesoli<sup>53</sup>, Maurizio Ferraris<sup>54</sup>, Joël Thomas<sup>55</sup>, Daniel Dubuisson<sup>56</sup>, Jean-Jacques Wunenburger<sup>57</sup>, Evanghélia Stead<sup>58</sup> y Francisco Marshall<sup>59</sup> son algunos de los principales cultores de esa visión pluralista orientada al esclarecimiento de la naturaleza del mito.

<sup>46</sup> *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à une archétypologie générale*, París, P. Bordas, 1979 y *Science de l'homme et tradition. Le "nouvel esprit anthropologique"*, París, Lille Vert, 1979.

<sup>47</sup> De la ingente producción del prof. J.-P. Vernant, destaco principalmente *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 2 vols., 1965 (hay trad. esp. de J. D. López Bonillo: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1965).

<sup>48</sup> Cf. *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, versión esp. de J. C. Bermejo Barrera, Madrid, Akal, 1982.

<sup>49</sup> *Métamorphoses du mythe en Grèce antique (sous la direction de Claude Calame)*, Ginebra, Labor et Fides, 1988.

<sup>50</sup> *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, Univ. California Press, 1979.

<sup>51</sup> *Oedipus tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York-Oxford, Oxford Univ. Press, 2001.

<sup>52</sup> *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1979.

<sup>53</sup> *De la orgía. Una interpretación sociológica*, versión esp. de M. Mandianes, Barcelona, Ariel, 1996.

<sup>54</sup> *L'immaginazione*, Bolonia, Il Mulino, 1996.

<sup>55</sup> F. Monneyron y J. Thomas, *Mythes et littérature*, París, PUF, 2002.

<sup>56</sup> *Mythologies du XXe. Siècle (Dumézil, Lévi-Strauss-Eliade)*, Presses Universitaires de Lille, 1993.

<sup>57</sup> *L'utopie ou la crises de l'imaginaire*, París, J.-P. Delarge, 1979.

<sup>58</sup> *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Ginebra, Librairie Droz S.A., 2004.

<sup>59</sup> *Édipo Tirano. A tragédia do saber*, Porto Alegre, Editora da Universidade, 2000.



## **EL TEXTO PERFORMATIVO EN EL *ORESTES* DE OMAR FANTINI**

### **Un caso de apropiación del mito clásico en el teatro argentino**

Por GRACIELA C. SARTI

La cuestión de la apropiación del mito clásico en producciones de la cultura contemporánea plantea siempre nuevos problemas. Ante ciertos ejemplos, sobre todo de la cinematografía, se renueva la discusión respecto de la fidelidad a la fuente y la presencia de una relectura posible, o no, en cada caso. Dada una definición de mito que señala su carácter de relato surgido del ámbito de la oralidad, aparece una primera cuestión: la pertinencia del traspaso de una forma cultural enraizada en la oralidad, al de otras formas ligadas a lo literario. Este primer problema se entronca con una cuestión mayor: la de la conveniencia, en general, de la utilización de la palabra mito y del marco teórico que la acompaña para producciones culturales que parecen, en un primer momento, absolutamente alejadas de la mentalidad mítica. Al respecto, habría que señalar una distancia entre lo que podríamos llamar "mito genuino" y la utilización de historias surgidas del mito tradicional y, en particular, del mito clásico, en el teatro contemporáneo. Allí se recurre a estas viejas historias como a una voz de autoridad siempre presente pero que está desgajada del ámbito de fe en el que se gestó. Su transmisión ya no es oral sino literaria; ya no es anónima, sino que responde a creadores reconocidos. En este caso, podríamos hablar de una "secundariedad" del mito. Sin embargo, algunas notas lo emparentan con la definición antropológica del mismo: la seriedad que se le atribuye, toda vez que sentimos que el viejo relato mítico nos habla de problemas importantes ya que indaga sobre cuestiones esenciales del ser humano; una segunda forma de la oralidad, que es la que se vincula con lo audiovisual y con los medios de comunicación, y una actitud que desplaza la vieja fe en la verdad de lo que el relato mítico cuenta y la autoridad que se le atribuye como pregunta sobre nuestra condición en el mundo. Al respecto, vale recordar a M.

Detienne cuando señala como principal creación mítica la misma noción de mitología, a la vez que subraya el carácter literario de esta creación<sup>1</sup>.

Cine y teatro, con el tipo de recepción colectiva que implican, acercan a un contexto similar al que permitía la generación y circulación de los viejos mitos. Son hechos sociales y gran parte de su magia radica, justamente, en ese modo de recepción grupal. Se asientan en lo audiovisual, donde imagen, sonido y palabra confluyen, y resultan vehículo privilegiado tanto para la transmisión y desarrollo de nuevos mitos, cuanto para la cita y adaptación de mitos antiguos, resignificados desde una perspectiva actual.

Para los griegos no existió la noción de plagio y, por lo tanto, tampoco la de "obra original". En la cultura griega, sabemos, original se entendía como "volver al origen" y toda utilización de un material previo implicaba, en lo profundo, un recuerdo de una edad de oro pasada pero que al cabo de los tiempos volvería a resurgir. Pero también implicaba un homenaje, allí donde se retomaba o se citaba una obra anterior. Toda mención de una obra ajena, suponía un reconocimiento a su autor, como voz prestigiosa precedente. El propio Esquilo llamaba a sus obras "migajas de los grandes festines de Homero". Sin embargo, esta noción honrosa de la cita y la adaptación, propia del ámbito antiguo, se hace difícil de captar para nosotros, acostumbrados a esta "moderna referencia de masas que aniquila por hastío el valor honroso de la cita (su inscripción en la tradición, su valor de comentario)"<sup>2</sup>. La cita, según Sánchez Biosca, se ha vuelto parasitaria, puro guiño intelectual cuyo desciframiento no agrega nada estructural a la obra. Intertextualidad vacía donde se constata que "nuestra época vive con una desesperación sin precedentes la permeabilidad del texto a la voz de otros"<sup>3</sup>.

El caso de la *Orestíada* es paradigmático al respecto. Toma un mito surgido de la guerra de Troya y sirve de base para las reelaboraciones que poco tiempo después otros dos grandes trágicos, Sófocles y Eurípides, harán en sus respectivas *Electras*. Se constituye así un caso único, que nos permite comparar las diversas adaptaciones de un mismo mito ya en la Grecia clásica y determinar, por ejemplo, cómo en Sófocles se desarrolla más el conflicto psicológico, volviendo menos pregnante la reflexión sobre lo divino y la justicia; cómo en Eurípides, a su vez, gana terreno la realidad cotidiana a través de la introducción de personajes que ya no

<sup>1</sup> Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985, pp. 153 y ss.

<sup>2</sup> Vicente Sánchez Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Textos Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 25.

<sup>3</sup> V. Sánchez Biosca, *op. cit.*, p. 19.

pertenecen a la nobleza. Los espectadores griegos, entonces, asistían al festival conociendo perfectamente la historia que allí iba a desarrollarse. Se trataba de ver *cómo* sería nuevamente contada, qué sutiles cambios propondría el autor, para qué se agregarían nuevos personajes. O, dicho de otra manera, de qué modo el poeta trágico adaptaba el viejo material mítico a los problemas y necesidades del tiempo presente. Porque, tal como ocurrirá en el caso de ejemplos de apropiación del mito en el teatro argentino, también la tragedia griega supuso en sus orígenes una actualización a su tiempo, que hace insoslayable una ubicación histórica para su debida comprensión –mal se puede comprender, por ejemplo, el acento patriótico ateniense de *Edipo en Colono* de Sófocles, desgajado de las contradicciones de su tiempo que llevaron a las guerras del Peloponeso–.

Para el caso del teatro, esta reactualización del mito, la gestación de nuevos sentidos, no descansa solamente en el texto literario. En un trabajo publicado en Buenos Aires en la revista *Itinerarios*, en el número dedicado a literatura y teatro, la investigadora Josette Féral desarrolla el concepto de texto performativo, diferenciándolo de otras dos instancias, el texto literario, y el texto espectacular<sup>4</sup>. Dichos señalamientos se revelan particularmente fecundos para aplicar al análisis del *Orestes* que Omar Fantini estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1998, dado que apuntan a un aspecto central de esta pieza: el interés, más allá de las palabras, en la *performance* del actor en la escena.

Para hacer estas distinciones teóricas, J. Féral se apoya en Eugenio Barba y Nicola Savarese (en su *Anatomía del actor*) y dentro de este trabajo, en particular, en Richard Schechner, en su delimitación del concepto de *performance text*. Este último estaría vinculado con un concepto oriental del teatro, sería un texto indisociable de la representación escénica, materializado sólo en la escena, “se trata de un texto horadado, a veces abierto, múltiple, deslumbrante, que pudiera revelarse incoherente si se lo quisiera publicar como tal”<sup>5</sup> y, añade más adelante, citando a Schechner, “los *performances texts* (...) son, ante todo, sistemas de comportamiento antes que comunicaciones verbales” (p. 231). Féral considera que estos textos performativos representan un polo respecto del texto y que, entre ambos, oscilan las puestas en escena, entre uno y otro extremos. Finalmente, para Féral, texto espectacular sería el término que los engloba a ambos. En definitiva, todo texto llevado a escena deviene performativo, con una mayor o menor carga puesta en este término, con una mayor o menor fidelidad al texto literario. Dependerá de “las moda-

<sup>4</sup> Josette Féral, “El texto espectacular: la escena y su texto”, en *Itinerarios, Revista de Literatura y Artes*, N° 2 (1999), Buenos Aires, EUDEBA.

<sup>5</sup> J. Féral, art. cit., p. 29.

lidades de integración del texto junto a los restantes elementos de la representación lo que permite decir qué categoría establece la puesta en escena”<sup>6</sup>. El trabajo del director descansaría entonces en la vinculación entre estos términos. La autora también señala que no es el caso de incluir en esta noción de *performance text* todos los elementos visuales y sonoros. Está más bien vinculada a la “*simultaneidad e imprevisibilidad* que dejan libertad al director y al actor” y, más adelante añade que “la narración impone elementos de rigidez, de previsibilidad, de lógica narrativa a la escena allí donde el personaje, en tanto que entidad múltiple que puede escapar a la narración, introduce un elemento de imprevisibilidad y, por lo tanto, de escape”<sup>7</sup>. Ese elemento de imprevisibilidad surge no del encadenamiento de las acciones, sino de la simultaneidad de las mismas, de lo que llama “la escena del texto”. Se toman aquí estas consideraciones de Féral, porque resultan esclarecedoras a la hora de analizar un texto rico y múltiple como es el *Orestes* (1998) del argentino Omar Fantini. La pieza trabaja sobre las relaciones de poder dentro del ámbito claustrofóbico del palacio, la presencia de los “alcahuetes” cercanos al trono, la imposibilidad de acallar lo que la conciencia reclama. Elegiremos para este trabajo, las consideraciones que surgen a partir de la *performance* del actor.

Fantini arma su *Orestes* dándole a la pieza características singulares. Según me refiriera en una entrevista, su interés inicial era trabajar sobre *Hamlet*, pero, al enterarse de que Shakespeare habría compuesto esta pieza luego de ver la *Orestíada* de Esquilo, decidió ir a las fuentes y escribir una obra basada en esta última, pero tomando también elementos de las *Electras* de Sófocles y de Eurípides: el tema de la narración pormenorizada de la carrera de caballos donde supuestamente ha muerto Orestes y el tema de la búsqueda de un esposo que no pertenece a la nobleza para Electra, serían algunos de ellos. Fantini elige contextualizar su obra en el ámbito original, un palacio de Micenas ambientado por espejos turbios, polvorientos y ajados, que metaforizan la decadencia de esta casa reinante. Mantiene los nombres griegos de sus personajes pero enriquece las caracterizaciones con nuevas facetas. Esta Clitemnestra vive atormentada, vaga como enajenada por el palacio, ridículamente ataviada con unos senos de goma, elementos que aparecen al comienzo sobre el cadáver de Casandra y que luego retomará el personaje del aya. En realidad, la reina aún no ha olvidado a Agamenón, lo que despierta los celos de Egisto. Este último, siempre al borde del estallido, actúa su congestionado personaje desde el juego constante con un pañuelo con el que se seca la frente.

<sup>6</sup> J. Féral, art. cit., p. 34.

<sup>7</sup> J. Féral, op. cit., pp. 36-37.

Fantini también trabajó sobre los mitos griegos a partir del libro de Robert Graves, y allí encontró un personaje que le interesó incluir: se trata de Nauplio. Para el mito griego, éste era el padre de Palamedes, injustamente muerto por los griegos en Troya. En venganza, recorre las cortes griegas incitando a las esposas de los combatientes al adulterio. Pero aquí es una mujer, una suerte de aya, marcadamente andrógina y que encarna un rol clave en la lectura de la obra: "Alcahueta", la acusa Electra en la Escena II. Y "Alcahuetes" dirán Electra y Orestes en la escena última al cumplir la venganza. Este personaje —que fue magníficamente interpretado por María Oneto—, juega un papel clave en la pieza, ofreciendo una clave de análisis particularmente apta para la aplicación de la noción de texto performativo de la que se hablaba más arriba. Para tal fin elijo la escena cuarta, donde, a la relación ambigua establecida por el texto literario entre el aya y su señor, se sobrepone otro texto que aquel primero no podía siquiera hacernos sospechar.

Fantini, autor y director de su propia obra al modo del dramaturgo griego, casi no hace indicaciones escénicas. Éstas son breves, escuetas, y rara vez indican las acciones de los personajes<sup>8</sup>. La escena elegida, se juega entre Egisto y Nauplio, luego que Erígone<sup>9</sup>, único hijo de Egisto y Clitemnestra, abandone la escena, alabado por su padre. Acaba de cantar y Egisto, emocionado hasta la tontería, compara los distintos hijos de su mujer con éste que le resulta "una insinuación de la existencia divina". Nauplio responde: "Es el cuerpo, señor. El cuerpo hace pensar en Dios". Egisto contesta que es al revés, que a Nauplio le place negar las evidencias. Ella replica: "Nadie más alejada que yo de ese propósito señor. Reconozco a fuer de sincera el mérito implícito en toda creencia. Pero donde hay cuerpo, no hay más que cuerpo y por eso el hermanito saciado difiere a todas luces de la hambrienta. Digo que la hambrienta Electra sólo tiene su dentellada, y lanzando al aire tarascones como un perro, intenta paliar sin éxito la necesidad que la motiva: no muere nada, no traga nada, por mucho que se afane en conseguirlo. El estómago de la desgraciada, con el correr del tiempo, termina reduciéndose a un tamaño ridículamente pequeño, debido al mismo forzoso ayuno y, para qué negarlo, a la acumulación permanente de fracasos.

—Egisto: No he dicho que te fueras. Continúa, llorona.

—Nauplio: Al cabo de un tiempo, resignada y desdentada se tranquiliza.

—Egisto: ¿Quién, Electra?

<sup>8</sup> La obra no ha sido publicada aún. Contamos con la versión mimeográfica del propio autor.

<sup>9</sup> Aquí estamos ante una inversión de sexo comparable a la del personaje de Nauplio. En la mítica griega, Erígone es personaje femenino y no es hija de Clitemnestra y Egisto.

—Nauplio: *Electra*.

—Egisto: *Dime que se le pasa el hambre, llorona*.

—Nauplio: *Se le torna recuerdo y luego olvido*.

—Egisto: *Bien, tiempo entonces. Mientras tanto, ordena*. (Nauplio obedece y luego se va).

—Egisto: *¡Nauplio! Mujeres me quitan la alegría. Tanto peor para ustedes si no consiguen olvidar, que de eso se trata y ustedes lo saben* (Entra Clitemnestra.) *Yo mismo siento aun las sacudidas de su padre Agamenón cuando le abrí la carne, subiendo la hoja de mi espada hasta hacer cimbrar la empuñadura. Fueron cuatro o cinco acometidas que pasaron de mi mano al brazo y del brazo, sigilosamente, hasta donde la memoria retiene los hechos para siempre. Y no me acuerdo... ¿Y ustedes? ... ¡No escucho!*

Nauplio y Electra: (En off): *Tampoco*.

Hasta aquí, la escena. Como surge del texto, se habla de Electra, se la compara con su hermano, uno saciado, la otra hambrienta, se habla del cuerpo y de la creencia en Dios, se habla de un olvido que es desmentido por la precisa descripción que el homicida tiene del asesinato. Pero ¿por qué Egisto llama, dos veces a Nauplio, “llorona”? Al hablar de esta hambre, esta necesidad insatisfecha, ¿se habla sólo de Electra? Nada permite suponer, en las meras palabras, el juego perverso de seducción, el tironeo de dominante - dominante que se actúa entre Nauplio y Egisto a lo largo de la escena. Nauplio es mujer pero, lo dijimos, está caracterizada de un modo marcadamente andrógino, habla de modo pausado y circunspecto, con algo de institutriz inglesa. Según dijera el propio autor, pensó en una suerte de *Miss Mary* perversa —confieso que la primera vez que vi la pieza, pensé en una *Mary Poppins* de igual catadura—. Todo el tiempo trabaja haciendo patente la emoción contenida. A lo largo de la obra, actúa la devoción hacia sus amos en el constante arreglo de los pliegues de los mantos, por ejemplo. En la escena elegida, luego de la salida de Erigone, Egisto la besa, lo que causa en ella un gesto de sorpresa y dolor. El juego perverso de Egisto continúa en el parlamento siguiente, mientras se habla del hambre de Electra: Egisto entrega una moneda a Nauplio (por el entusiasmo de ella debemos deducir que tiene un alto valor), para luego quitársela. Nauplio se recompone, al llegar a la frase “*un tamaño ridículamente pequeño*”, que en el texto se aplica al estómago de Electra, ella, por detrás de su señor, estira el brazo y le toca el sexo. La frase, que termina con “*acumulación permanente de fracasos*” va acompañada por un sonoro cachetazo que Egisto le propina. Sigue el llanto quedo de Nauplio, que justifica el epíteto “llorona”, pero que no encierra la derrota del singular personaje. Durante las cortas frases que

siguen, Nauplio hace un juego de magia absorta en sus propias manos: la moneda con que Egisto la había humillado, aparece ahora en sus manos. Nauplio tiene la superioridad de la magia. Y si para afirmar ese poder que viene del trono, finalmente, él le manda ordenar, como para dejar en claro quién es el amo, es obvio que se encuentra desconcertado. Inmediatamente, y mientras, ya solo, describe el asesinato de Agamenón fingiendo haberlo olvidado, mima la acción en el cuerpo de la propia Clitemnestra que ha entrado a escena, silenciosa. Las voces en *off* de Electra y Nauplio afirmando ese olvido no son otras que las de la aquiescencia pública de aquello que bien se sabe en privado.

Estamos aquí ante un despliegue de situaciones "no dichas": la relación de sometimiento entre amo y esclava, pero, también el relativo dominio que da al sometido la intimidad con el señor: la presencia en acto del crimen que no debe nombrarse.

El *Orestes* de Fantini es una pieza rica en la ambigüedad de lecturas que propone, y, sobre todo, rica por este trabajo que pasa por la *performance* del actor. Creo que las nociones citadas al comienzo encuentran plena aplicación en este otro texto que la escena eleva por sobre lo literario. Y creo también que el texto "horadado" es justamente el literario, al que se ha profundizado en busca de esta pluralidad de sentidos que enriquecen la propuesta.



## REELABORACIÓN DE UN MITO CLÁSICO: ORESTES EN LA LECTURA DE GAMBARTES Y VILA

Por MARÍA ELENA BABINO

### Introducción

En este trabajo presentamos un análisis de *Orestes, ópera tango*, espectáculo dirigido por Betty Gambartes, con dirección musical de Diego Vila y coreografía de Oscar Aráiz, estrenado en Buenos Aires, en el Teatro Avenida, en el contexto de “Buenos Aires lírica”, temporada 2003. Para ello proponemos trabajar en el marco de los estudios de trasvasamiento entre expresiones artísticas de diverso sistema lingüístico y concentrarnos en las formas en que se manifiesta la vigencia de paradigmas míticos clásicos en nuestro tiempo presente. En este orden, sabiendo que la experiencia mítica fue, en sus orígenes, una experiencia de orden colectivo –en el mundo homérico los rapsodas épicos y en el mundo griego clásico con el desarrollo de las representaciones trágicas–, concentraremos nuestra atención en las formas como esta nueva cita del mito de Orestes propone una producción y recepción desde el concepto de espectacularidad de la puesta en escena dado que la recepción colectiva es inherente a esta específica forma de representación de ópera tango. Así, los elementos constitutivos del lenguaje audiovisual –música, danza, gestualidad, canto, planteamiento del espacio escénico– serán el fundamento de esta nueva circulación del mito y del traspaso de una materia que recibimos en forma de texto literario a otra que valora los lenguajes no verbales y que permite, tomando como base la perspectiva de Florence Dupont en torno al fenómeno de la oralidad del mundo griego<sup>1</sup>, liberar la cultura *in vitro* hacia el dominio de una cultura *in vivo*.

Tomamos el caso de este nuevo *Orestes* porteño también como una oportunidad para analizar el problema de la cita o adaptación de estruc-

<sup>1</sup> *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, París, Éd. la Découverte, 1994.

turas míticas al mundo contemporáneo, partiendo de la premisa de que esta práctica era, no sólo habitual, sino hasta necesaria en el marco de la cultura griega clásica, cultura en donde la vuelta a toda forma previa era un ineludible homenaje a la voz autoral.

## I. El mito de Orestes

La figura de Orestes se inscribe en el marco de la mitología griega. Hijo de Agamenón y Clitemnestra el joven Orestes se ve impelido, por instigación de su hermana Electra, a vengar a su padre –asesinado por Clitemnestra en connivencia con Egisto, amante de ésta–, pero para ello debe matar a su progenitora con lo que se ve inmerso en una dialéctica irresoluble como es el *topos* de la justicia injusta que Esquilo delinea en la única de sus trilogías conservadas: la *Orestíada*.

A través de esta leyenda tres veces milenaria la mitología griega expone numerosos conflictos como lo son la culpa heredada<sup>2</sup>, la soberbia o la venganza que coronan en el tema de la justicia tal como se ve con claridad en la última de las tres piezas –las *Euménides*– en la que Atenea establece el Areópago, el máximo tribunal de justicia. En otro registro, se advierte también la relación entre tragedia y política, como explica W. Jaeger<sup>3</sup>, y la insistencia en la presencia de un *daimon*, vale decir, de una fuerza sobrenatural, “que para cada hombre determina su destino”, según explica A.-J. Festugière<sup>4</sup>.

La figura de Orestes fue tratada también por otros dramaturgos del mundo griego –pienso principalmente en Sófocles y su *Electra*–; fue, de igual modo, motivo de reflexión y análisis por parte de diversos autores de las más variadas épocas y culturas. En nuestro medio este conflicto trágico fue reelaborado por Sergio De Cecco en *El reñidero*, pieza que ha adquirido importante resonancia; al respecto Elena Huber recuerda la inclusión de esta obra en una colección de textos literarios para uso de colegios secundarios<sup>5</sup> lo que permite ver el modo de circulación que la obra tuvo en el contexto local.

<sup>2</sup> Sobre el problema de la culpa se puede consultar el lúcido análisis de E. Dodds en “La culpa de Agamenón”, en *Los griegos y lo irracional*, versión esp. de M. Araujo, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>3</sup> “El drama de Esquilo”, en *Paideia*, versión española de J. Xirau, México, FCE, 1962, espec. p. 236.

<sup>4</sup> *La esencia de la tragedia griega*, versión esp. de M. Morey, Barcelona, Ariel, 1986, p. 18.

<sup>5</sup> “El espacio sociocultural del género en *El reñidero* de Sergio De Cecco”, en *Escena y realidad* (O. Pelletieri Editor), Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 261.

## II. El conflicto de Orestes y *El reñidero* de Sergio De Cecco

Este drama en dos actos, seleccionado en 1962 por el Fondo Nacional de las Artes y Premio Municipal al año siguiente, fue estrenado al aire libre en la temporada estival de 1964 en el Jardín Botánico de la ciudad de Buenos Aires en lograda puesta de Santangelo.

Años más tarde fue representado en Gran Bretaña con el título *The Cockpit* en el teatro Sherman de Cardieff en una puesta montada por el *Theatre of the University College* donde alcanzó un éxito significativo.

Si bien *El reñidero* condensa las dos primeras partes de la *Orestíada* de Esquilo y la *Electra* sofoclea<sup>6</sup>, añade también elementos del sainete rioplatense con lo que amplía su universo semántico. Está ambientado en el Palermo de 1905, ámbito entonces marginal y escenario de conflictos sociales en el que los *orilleros* hacían gala de coraje y valentía. Tierra de cuchillo y de sangre, donde la Muerte merodeaba cotidianamente hasta convertirse en una presencia casi habitual.

Por lo demás, hay en la obra reflexiones de corte existencialista, frecuentes en el teatro de esa década, en consonancia con lo que O. Pelletieri denomina "realismo reflexivo"<sup>7</sup>, como superación del llamado realismo ingenuo o trascendental; hay también concesiones a cierto tipo de teatro psicológico, en especial respecto de la figura de Orestes.

La trama de la pieza recrea la venganza llevada a cabo por el hijo de Agamenón por instigación de su hermana. Estamos ante un drama inquietante, claustrofóbico, y cuya tragicidad se acrecienta de manera sostenida hasta alcanzar un desenlace atroz.

Entre otras originalidades de la obra de De Cecco sobresale la descripción del arrabal porteño habitado por seres marginales –los guapos, compadritos o malevos– que actúan según las pautas de un particular "código de honor".

En 1965 *El reñidero* fue llevado al cine en una realización dirigida por René Mugica y el citado De Cecco, con la producción de M. Rodríguez Mentasti; en ese mismo año este film representó a la Argentina en el Festival Internacional de Cannes.

Se trata de una interesante trasposición que transmite la atmósfera asfixiante que De Cecco pretendió dar a su versión teatral. El trabajo en blanco y negro y una adecuada iluminación acentúan los contrastes y

<sup>6</sup> Cf. Hugo F. Bauzá, "*El reñidero* de Sergio De Cecco y la recreación de un dilema trágico", en *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), I (nov. 1999), año 1, p. 36.

<sup>7</sup> *Teatro argentino de los '60 - Polémica, continuidad y ruptura* -, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 77.

ponen de relieve determinados rasgos psicológicos de los personajes aun cuando disminuyen algunas posibilidades expresivas del vestuario sugeridas en la puesta escenográfica.

### III. El *Orestes* de Gambartes y Vila

*Orestes, último tango*, ópera tango según lo definen Betty Gambartes y Diego Vila, sus autores, fue presentado con éxito en el teatro Schouwburg (Rotterdam) en el marco del *World Music Theatre Festival 2002*, evento de carácter internacional que cada tres años se celebra en Holanda. Este original espectáculo nació por la invitación que dos bailarines europeos –Ricardo Klapwijk y Nicole Nau-Klapwijk– cursaron a Betty Gambartes y a Diego Vila para crear una ópera tango que pudiera ser estrenada en el citado festival.

Con posterioridad, en septiembre del año 2003, fue ofrecido en Buenos Aires, bajo el nombre de *Orestes, ópera tango*, en el teatro Avenida; en nuestra capital, en cambio, pasó casi inadvertidamente (pese a las excelentes críticas de *La Nación*, *Clarín* y otros matutinos) debido a que sus representaciones coincidieron con las correspondientes al Festival internacional de teatro que se celebraban en la capital argentina.

El texto de Betty Gambartes está basado fundamentalmente en *El reñidero* de Sergio De Cecco al que ha modificado en vistas a realzar los aspectos musicales. En cuanto al espectáculo, como puntualizamos al comienzo de este trabajo, corresponde a B. Gambartes la dirección general, la coreografía a Oscar Araújo y la dirección musical a Diego Vila.

En este espectáculo es interesante observar la manera como se recrea un mito clásico, resemantizándolo a la luz de nuevos conflictos y cruzándolo estéticamente con otros sistemas teatrales como puede serlo el sainete.

En este proceso de apropiación nos interesa poner el acento en el problema de la transposición, dado que consideramos que este tema adquiere una importancia central en los cambios operados dentro del campo de la expresión artística contemporánea, en cualquiera de sus transmisiones. Efectivamente, la ópera tango que nos ocupa constituye un buen objeto de análisis para determinar las posibilidades de trasvasamiento de lenguajes. En ésta se dan cita, por un lado, códigos lingüísticos y de representación provenientes del teatro griego clásico y de la ópera y, por el otro, el cruce entre música, danza y canto procedentes de otros registros y donde cada uno de ellos se ofrece enriquecido a través de las diversas variantes que se despliegan a lo largo de la pieza. De esta manera, Gambartes opera en un marco de acción determinado por el

encuentro de formas artísticas de especificidad expresiva diversas para hacerlas dialogar, borrando los límites entre cada una e integrándolas en una nueva forma mixta donde la idea de “todo” está dada por relaciones de horizontalidad, sin sumisión de un lenguaje a otro, ni de una forma artística por sobre las demás. No parece estar lejos de la definición de “teatro jeroglífico” defendida por A. Artaud y que J. Dubatti explica de la siguiente manera:

“La idea del teatro jeroglífico implica multiplicidad (...) El teatro como un macro-objeto que varía según la focalización: una realidad que se aparece de diferentes maneras según el ángulo. Objeto polivalente en permanente mutación. Encierra además una temporalización del teatro en su ancestralidad: las raíces están en las culturas premodernas y en la no-occidentales, pero también en el futuro”<sup>8</sup>.

De todas maneras, cabe insistir en que la intención que rige la concepción de la obra es la de hacer un espectáculo en el que la música guíe el desarrollo de la estructura trágica de la historia. En este aspecto la denominación de ópera tango define ya un punto de partida que es esencialmente musical<sup>9</sup> y que, por otra parte, anuncia desde el comienzo el mestizaje sobre el que se va a trabajar. Gambartes consigue dejar bien en claro que se puede trabajar un texto clásico como punto de partida para una nueva forma en la que música, palabra, canto, gestualidad, espacio escénico y baile, determinado por los inquietantes juegos corporales marcados por la coreografía de Oscar Aráiz, son los elementos que permiten liberar la energía potencial de la palabra impresa –tal como lo entiende Florence Dupont<sup>10</sup>–, en un espectáculo intencionalmente auditivo y visual. En nuestro medio, esta valoración de los estudios de Dupont aplicados al campo del acontecimiento teatral está proponiendo nuevos marcos de análisis para el teatro argentino<sup>11</sup>.

Un recorrido por la crítica permite vislumbrar la valoración que la misma dispensa a la dimensión visual y sonora de la pieza<sup>12</sup>, al tiempo que focaliza la obra en una perspectiva que acentúa lo *interartístico*

<sup>8</sup> Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de una poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002, p. 32.

<sup>9</sup> Betty Gambartes afirmó, en entrevista a *Página 12*, del 7-2-02, que, en tanto que la ópera es esencialmente cantada, era necesario traspasar las características de los personaje a los registros específicos de cada código musical.

<sup>10</sup> Florence Dupont, en *op. cit.*

<sup>11</sup> Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

<sup>12</sup> Cfr. Eduardo Kimel, “‘Orestes, último Tango’ en gateras”, en *Tiempos del Mundo*, 12-09-01, [www.opera-tango.com](http://www.opera-tango.com). Susana Lammers, “‘Orestes, último Tango’: impresionante teatro-total”, en *Leidsch-Dagblad*, 4-4-02, [www.opera-tango.com](http://www.opera-tango.com).

como el espacio de convergencia simbiótica entre teatro, canto, danza y música <sup>13</sup>.

Como el mito de Orestes somete a análisis un conflicto inherente a la condición humana, ese hecho permite abstraerlo de una cronología determinada –como puede serlo la época de la guerra greco-troyana o la Atenas del siglo V– y adscribirlo al Palermo de 1905 tal como hace De Cecco y, tras sus pasos, Gambartes-Vila. Así, aquella producción, circulación y recepción de orden épico primero y dramático, después, sostenida en la puesta *in vivo*, ya con los rapsodas, ya con los actores de la escena clásica, renueva la polisemia del mito en la nueva forma de representación escénica que nos propone *Orestes, último tango*.

Hombres y mujeres de tango y milonga, malevos y otros personajes marginales sirven de marco a este desfile trágico en el que la Muerte nunca abandona la escena. No obstante, si tuviéramos que definir los ejes del nudo dramático, no podríamos eludir el cruce de perspectivas de índole psicoanalítica –el vínculo entre Elena y Pancho Morales, su padre, y el de Orestes y Nélide, su madre–, sociológica –el tránsito entre el viejo orden decimonónico a nuevos emergentes sociales de una modernidad en ciernes– y cultural –la desmitificación del malevaje y la vigencia de paradigmas clásicos en el mundo contemporáneo a través de nuevas formas de representación y apropiación–.

Hay que destacar en esta pieza la lograda conjunción de tragedia griega –a través de la mencionada recreación de De Cecco–, de ópera italiana y de música popular.

La referida presentación en Buenos Aires contó con las voces de los actores-cantantes J. Zenko en el papel de Elena, C. Vittori en el de Orestes, S. Moncayo en el de Nélide, R. Valss en el de Soriano, C. Rivarola en el de Morales, J. Nolasco en el de Vicente y de G. Rosetti representando la “Mujer de la Milonga”; en cuanto a la música, estuvo ejecutada por el sexteto de tango formado por un piano (D. Vila), bandoneón (H. Romo), violín (D. Bolotin), vientos (F. Fazio), percusión (J. Pemoff) y bajo (E. Guerra).

La pieza gira en torno del asesinato del caudillo Pancho Morales narrado desde la óptica de su hija Elena; ésta enaltece el coraje de su padre quien no es sino un *guapo* que, como todos los malevos, impone siempre su autoridad por la violencia y por el miedo. La joven lo idealiza al extremo de no aceptar otras razones más que las que le dicta su sentimiento, pero nadie respeta la memoria de este personaje cuyo accionar fue sombrío y rayano, en ocasiones, con el crimen. Al igual que el

<sup>13</sup> Cfr. Maja Landeweer, “‘Orestes’ Tango como Tango debería ser”. en Haagsche Courant, 25-3-02, [www.opera-tango.com](http://www.opera-tango.com).

Agamenón del mito quien bajo los efectos de una *hybris* desmesurada sacrifica a su propia hija, Ifigenia, por una exigencia divina, Pancho Morales, entrega a su hijo frente a las presiones del poder político, por un crimen perpetrado por inducción; a partir de este hecho infame la figura del caudillo se desmorona de su cima de poder.

Frente a ese mundo siniestro —una imagen especular del *reñidero* que habitualmente montan en el patio de la casa de los Morales— se erigen las figuras de Nélide (la Clitemnestra del mito griego) y Soriano (Egisto) quienes, tras haber perpetrado “justicia” por mano propia (son ellos los que han instigado la muerte de Morales) aspiran poder convivir en un nuevo orden en el que se diluya el imperativo de sangre que pide más sangre.

Durante en velatorio del *guapo*, llega Orestes pues le han permitido salir un día de la prisión para despedir a su padre. Su presencia funciona como un “disparador” que anima a Electra a consumir la venganza, mas ésta no ocurre de manera lineal ya que su madre, tras desnudar la verdadera naturaleza del caudillo muerto y de explicar a Orestes que su padre lo entregó en lugar de salvarlo, pretende disuadir a su hijo de que la lleve a cabo.

En ese orden también es significativo el rol de Vicente (el Píldes esquiliano), una figura contrastante con la de Orestes y puesta para delinear dos formas de vida: una fundada en el amor; la otra, en el odio. Vicente explica a su amigo que frente al mundo sórdido, de malevaje, de falso coraje y de valores sombríos que Orestes asume sin someter a análisis crítico, se alza otro luminoso en el que la pulsión de vida domina las venganzas ancestrales. Los argumentos evidencian un nuevo imperativo racional, de nada vale seguir matando; es preciso poner fin a una serie insensata de crimen y castigo, mirar hacia adelante ya que lo contrario supone aferrarse *ciegamente* a un pasado de muertes y delaciones que no lleva más que a lo trágico. No obstante Orestes, aun sin convicción personal, sigue atado a los códigos de su progenitor.

Al igual que la pieza de De Cecco, esta ópera tango está articulada en dos actos; cada uno de ellos consta de quince escenas; su amplio número de cuadros lejos de producir dispersión confiere al espectáculo concentración y dinamismo.

### *Primer acto:*

En la *obertura* de esta coreografía dramática asistimos al *duelo* entre Morales y un hombre no identificado: uno muere y el otro huye no sin antes acomodarse el sombrero en señal de que ha cumplido con su cometido y, por tanto, se aparta satisfecho de su labor. El gesto señalado com-

promete claramente la importancia de lo corporal como código lingüístico en donde la materialidad de los cuerpos converge en la construcción de una nueva dimensión aurática.

El segundo cuadro –“El velorio”– ofrece un contraste entre bailarines y deudos que velan al difunto en su casa; en este cuadro se destacan dos hechos significativos: por un lado, Elena desconsolada; por el otro, la llegada del delegado del partido que viene a dar sus condolencias. Se sugiere también la relación entre Nélide, la viuda, y Soriano, el ladero y hombre de confianza de Pancho Morales.

En el tercer cuadro –“Llamándote”– Elena se luce con un aria en la que, dolida por la muerte de su progenitor, canta: “No sé cómo puedo vivir todavía, perdida te busco, te llamo y no estás”.

Un cuadro de “Milonga” interrumpe la escena del “velorio” y se escucha el *racconto* de Elena que delinea el “mito del *guapo*”. Este canto se cierra con las palabras iniciales: “Perdida te busco, te llamo... y no estás”. En la coreografía de este cuadro el malevaje da cuenta de su destreza y coraje. El canto, la danza y la música, revelan códigos de lenguajes no verbales que definen una nueva poética que organiza sus sistemas de representación en beneficio del “acontecimiento” escénico como nueva instancia de espectacularidad.

Diálogos cortantes en el velatorio entre Elena, Nélide y Soriano; en un aparte, Nélide entona un aria: “Qué desolación, soy una extraña aquí, ya no escuchan mi voz. Qué desolación, soy esta tierra seca donde no creció el amor. Quiero soñar lo que no fue”. Su canto es interrumpido por una vieja que se ha entrometido en la escena para acusarla (recordemos que la presencia de esta figura es un aporte de De Cecco que asume el papel del coro en la tragedia clásica) amenazando con el presagio del retorno de Orestes.

Se anuncia la inminente llegada de éste lo que moviliza en Elena, Nélide y Soriano diferentes expectativas, extrovirtiéndolo líricamente lo que cada uno espera para sí.

Dúo Elena y Vicente. Escena de vals. Vicente canta “Afuera hay otro mundo, sin duelo, sin estrilo, afuera hay otra vida...”.

*Racconto* de Elena evocando momentos felices con su padre.

Elena, atraída por Morales, parece participar de un juego de “seducción y abandono”. Se ingresa así en “El mundo de Elena y sus fantasmas” con lo que se acrecienta el enfrentamiento de la joven con su madre; la atmósfera deviene agobiante.

La llegada de Teresa descomprime ese ámbito claustrofóbico. Minutos después, la escena del baile en el club social donde conviven coreografía, canto y diálogos.

Todo se orienta hacia la llegada de Orestes. Su arribo genera descon-

cierto, Elena, tras abrazarlo, canta: "Otra vez hay un hombre en casa". Se escucha luego el aria de Orestes: "Ahora estoy yo".

El primer acto concluye con una escena de "malevaje" en la que la Mujer de la Milonga luego de homenajear al difunto Morales pone en manos de Orestes el cuchillo que perteneció al guapo. Orestes contempla el arma que perteneció a su padre, lo que nos hace imaginar el trágico desenlace de la pieza.

Posiblemente sea este final, denominado "tango ritual", el momento de mayor concentración de *pathos* de este primer acto. La danza adquiere una dimensión iniciática en tanto los movimientos corporales de la "Mujer de la Milonga" transportan al espectador al plano de lo metafísico dado que, con sus movimientos alegóricos, se asiste a un juego inquietante entre erotismo y muerte; el cuerpo de Pancho Morales yace tendido en el escenario a la espera del último abrazo femenino; *Eros* (pulsión de vida) y *Thanatos* (pulsión de muerte) rinden un último homenaje al malevo cuya presencia en escena trasciende la espacialidad de su forma y deviene imagen simbólica del vacío.

#### *Segundo acto:*

El segundo acto se abre con un aria de Nélide en la que recuerda su vida junto a Morales, concluye diciéndole: "Me robaste la ilusión de amarte".

El segundo cuadro, con coreografía de arrabal, es un tango en boca de Soriano y, tras él, una milonga que exalta los valores del coraje.

Un doble dúo –por un lado, Elena y Orestes; por el otro, Nélide y Soriano– entrelaza la trágica historia del muerto. Elena sugiere que el asesino podría ser Soriano; el aire se enrarece. "Es hora de envainar el corazón y de enfrentar a la suerte", refiere Soriano, a lo que Elena le espeta: "La venganza debe ser hoy".

Una coreografía muestra a los hombres de Morales compitiendo entre sí, lo que permite establecer un paralelo con la idea de un reñidero: para ellos pelear es una costumbre atávica, un rito, una fiesta. La tensión trágica se interrumpe con un aria de Orestes en la que resalta el sino trágico de los Morales: "es inútil cuerpear al destino" –sostiene– al tiempo que va fatalmente tras él.

Tras un *racconto* en el que se revive el diálogo de Morales y el Delegado, Nélide revela a su hijo: "Te entregó". Orestes se derrumba ante esa confesión que al principio se resiste a admitir.

El enfrentamiento de Orestes y Soriano es inevitable; como gallos de riña, se miden antes de la pelea, pero intervienen Nélide apartando al hijo de la venganza y Vicente amonestando al amigo. "Fuiste un guacho" –Vicente le enrostra sin miramientos y con el solo propósito de abrirle los

ojos-, “los guapos como él ya no meten miedo”. Ante la angustiada pregunta de Orestes, “pero... ¿quién lo mató?”. Soriano le responde: “Se mató solo, cuando te entregó.”

Elena, esperanzada y ansiosa, cree que su hermano perpetró la venganza, lo que en verdad no ha sucedido.

Dúo de Elena y Orestes en el que declaran su orfandad. Cuando Orestes le refiere que no lo ha matado, ésta entra en delirio.

El último cuadro es un *candome* a cargo de toda la compañía que prelude la venganza. Entremezclando el presente con el pasado Orestes realiza un postrer intento por ganarse el favor de su padre cuya imagen, a causa de la intensidad del *racconto*, se impone en la escena, pero Morales ignora a su hijo. Éste, desesperado porque su padre lo desprecia y en un nuevo esfuerzo por ganar su reconocimiento, mata a Soriano y Elena, al correr hacia su hijo, se clava el cuchillo que Orestes sostenía en su mano.

El malevaje canta: “Aquí se da muestra de coraje. Matar o dejarse matar. Matar, matar”.

En el último cuadro, en una interesante mezcla de realidad y fantasía, la imagen de Morales se alza sobre los cadáveres, a la vez que Elena, arrojada fuera del grupo, se queda sola con sus recuerdos y sus muertos.

#### IV. Conclusión

En esta puesta podemos analizar, una vez más, las posibilidades de reactualización de los clásicos en el teatro contemporáneo. Se trata de ver las formas en que las estrategias de pasajes interligüísticos facilitan la mutación de un mito pensado en determinado contexto político y cultural a otros contextos: el de la adaptación efectuada por Sergio de Cecco, por un lado, y, en el caso que nos ocupa, la realizada por Betty Gambartes que, para llegar a los trágicos griegos pasa por De Cecco. Se trata de un proceso crítico de mutación orgánica y de cambio de estrategias de representación y, al mismo tiempo, de visitar a los clásicos para hablar de nosotros. Para ello es necesario volver a los textos tradicionales y revisar su montaje e interpretación escénica, llevar adelante un proceso hermenéutico que permita entenderlos en función de la originalidad que plantearon en su propia época y, a partir de aquí, hacerlos revivir en una nueva significación acorde con nuestro tiempo y en sintonía con nuestras específicas marcas culturales.

A diferencia de otros lenguajes artísticos, en el texto teatral nos encontramos con una gran ventaja que incide directamente sobre las producciones y las correspondientes recepciones que de éstas se hagan. Nos referimos al hecho de que el texto teatral existe siempre en función de su

representación escénica y esta representación nunca va a acontecer de la misma manera. En este sentido y, siguiendo a Roland Barthes en su clásico trabajo "Cómo representar lo antiguo"<sup>14</sup>, debemos atender al hecho de que si abordamos la tarea de volver a los trágicos griegos sabremos ya de antemano que debemos operar de modo diferente a como lo hicieron Esquilo, Sófocles o Eurípides y que siempre se tratará de una de las tantas puestas posibles entre otras infinitas opciones, cada una de ellas marcada por una impronta aurática irrepetible y singular. Estas operaciones pondrán en el centro del debate preguntas del orden de ¿qué nos vincula al texto clásico? y ¿cómo debemos representar ese vínculo? Los teatristas y realizadores saben que el texto teatral –siendo un texto para la escena– es un conjunto de signos "espectaculares", esto es, visuales, auditivos, gestuales, espaciales, retóricos, etc., armonizados en conjunto, es decir que saben que la puesta permite renovar permanentemente el texto canónico. "Toda 'puesta' en escena es así una 'respuesta' escenificada 'al' texto, y no sólo 'del' texto; es decir, no su duplicación ni su repetición"<sup>15</sup>.

Betty Gambartes supo, desde el inicio, que para reactualizar a Esquilo y Sófocles a nuestro contexto argentino no existía un filtro más adecuado que la lente de Sergio de Cecco, donde, por otra parte, la impronta psicoanalítica es ineludible. Su visión de una Buenos Aires que mudaba los fundamentos de los antiguos valores del coraje confundido con la violencia y de la tradición confundida con lo inmóvil, hacia otros de apertura y cambio, de inclusión de la mujer y también donde lo urbano y lo suburbano se confrontan en un juego de oposiciones que adquiere valor como categoría estética<sup>16</sup>, queda al descubierto con la apuesta de Gambartes por traspasar los límites del propio De Cecco e ir más allá en el camino del pasaje. Volvemos, entonces, hacia el campo de lo visual (coreografía y danza) y lo auditivo (canto y música) ya que es en estos lenguajes –que supeditan el valor del *logos* a otros sistemas no-verbales– donde Gambartes define esta apuesta. En este aspecto, *Orestes, ópera tango* despliega, en un juego de asociaciones constantes, todos los ejes de transposición que podemos advertir en su representación y que le permiten llevar la tragedia griega al drama porteño de De Cecco y de allí a nuestra contemporaneidad.

Una frenética milonga arrabalera inserta, en el primer acto de la obra, la figura de Pancho Morales como mito que cristaliza el malevaje, al tiempo que el aria que entona Elena deja al descubierto su pasión enfermiza por el padre. Al cierre de este acto, la disolución del mito del

<sup>14</sup> En *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, s.d., pp. 87-96.

<sup>15</sup> Francisco Ruis Ramón, "Calderón, ¿clásico y/o contemporáneo?", en *Saber leer. Revista crítica de libros*, Madrid, Fundación Juan March, N° 158 (octubre 2002), p. 7.

<sup>16</sup> Cfr. E. Huber, en art. cit.

malevo se traduce en expresión puramente corporal con la danza sensual de la "Mujer de la Milonga"; por su parte, el cuchillo que la mujer pone en mano de Orestes configura un objeto escénico de alta significación dado que allí se expresa el problema de la transición del pasado al futuro.

En el acto segundo, la coreografía de la milonga establece el nexo con el contexto suburbano arrabalero. Más adelante, en "El reñidero", una percusión ensordecedora invade la escena para incorporar al conflicto el ritual en el que se funden fiesta y muerte. Un bailarín evoca a un gallo de riña; la escena crece en concentración de violencia y la Fatalidad sobrevuela la ceremonia atávica, mientras que la circularidad del reñidero recuerda al espectador el Destino ineluctable: Orestes será condenado por una muerte sin razón. Abandonado a la inminencia del derrumbe, el canto expresa su desolación y pone en evidencia su condición de víctima trágica entre dos mundos en oposición. Elena muda su vestimenta por otra de rojo intenso.

Los hermanos se enlazan en un dúo que ensalza una falsa liberación ante un malentendido que aumentará el *pathos* trágico: Orestes se asume incapaz de hacerse cargo y Elena devaría ante la imposibilidad de tomar venganza. Gambartes opta aquí, una vez más, por el baile y la música. Un candombe envuelve a todos en un desmoronamiento inevitable. Estas intromisiones de personajes secundarios, mediante los ritmos de la danza, ya en forma de milonga, ya en forma de candombe, intensifican la experiencia interna que cada uno de los personajes atraviesa y expresan sus perturbaciones mediante lo que J. Duvignaud entiende como "proyección de un grupo"<sup>17</sup>. Estos personajes secundarios son fácilmente asimilables a la función del coro en las tragedias griegas. El estudioso francés lo explica con claridad:

"La conciencia común inventa el tormento y presta al solitario una conciencia y un sufrimiento. Los griegos, por medio de la invención del coro habían formulado acertadamente este movimiento de interpretación colectiva de hechos privilegiados. El coro rodea al rey, lo espía, interroga, excita, tranquiliza, aprueba o compadece (...) es la mirada de la sociedad que trata de interpretar una desgracia previamente proyectada en el individuo"<sup>18</sup>.

Todos los elementos visuales y sonoros amplían en sentido metafórico cada parte de la obra y asignan a la pieza un carácter verdaderamente espectacular. Al mismo tiempo, mediante estos mismos elementos, Gambartes plantea trabajar un texto previo desde la potencialidad que éste tiene a partir de su puesta en escena.

<sup>17</sup> *Espectáculo y sociedad*, versión esp. de C. M. Nones de Guillet, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 33.

## EURÍDICE Y ORFEO "OHNE EIGENSCHAFTEN"

Por ALCIRA B. BONILLA

"...*ceu fumus in auras  
commixtus tenuis...*"  
(Virg., *Georgicon* IV 499-500)

### Introducción

En algunas versiones del mito de Orfeo de la tradición antigua clásica se encuentra el episodio de su amor conyugal con Eurídice, cuya intensidad lleva al héroe a emprender el rescate de la amada muerta en las regiones infernales, con el conocido fracaso como resultado. El epígrafe elegido recoge la concentrada objetivación poética de este mitema, tal como aparece en los versos 499 y 500 del largo pasaje de la *Geórgica* IV (454-527) en donde Virgilio pone en palabras de Proteo a Aristeo esta historia de amor, muerte y fracaso: "...*ceu fumus in auras / commixtus tenuis*"<sup>1</sup> ["... como el humo mezclado con brisas tenues"]. Para proveer el contexto y la densidad significativa adecuadas bastan los versos 485-502:

*Iamque pedem referens casus euaserat omnis  
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras  
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),  
cum subita incautum dementia cepit amantem,  
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:  
restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa  
immemor heu! uictusque animi respexit. Ibi omnis  
effusus labor atque immitis rupta tyranni  
foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni.  
Illa: "Quis et me" inquit "miseram et te perdidit, Orfeu,  
quis tantus furor? En iterum crudelia retro  
fata uocant conditque natantia lumina somnus.*

<sup>1</sup> "... como el humo mezclado con brisas tenues". Las traducciones de los textos de Virgilio citados se toman de la edición bilingüe de las *Geórgicas*, realizada por H. Bauzá (Bauzá 1989).

*Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte  
 inualidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas."  
 Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras  
 commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum  
 prensantem nequiquam umbras et multa uolentem  
 dicere praeterea uidit...<sup>2</sup>*

Mediante las seis palabras citadas por mí como epígrafe, Virgilio logra un efecto casi impresionista en torno a la desaparición de Eurídice en las moradas infernales. Las dos expresiones sustantivas *fumus* y *auras tenuis*, se ven referidas una a otra; la inclusión de la forma verbal adjetiva *commixtus* refuerza esta referencia. *Commixtus*, si bien concuerda con *fumus*, no deja de afectar también al otro sustantivo (que denota otras entidades diferentes: *auras tenuis*), y, además, se encuentra en una posición que quiebra el paralelismo de las construcciones de sustantivo + adjetivo. Al esfumarse, Eurídice produce dos efectos: sale de la escena poética y causa la ruina del héroe. Esto es índice de la ambivalencia y del carácter trágico del *incantamentum* fracasado. Si, por un lado, habiendo regresado vivo del Hades, Orfeo se transforma en un conocedor de misterios vedados a los mortales, por otra parte, puede enjuiciarse negativamente, como un exceso, su pretensión de retornar con una Eurídice resucitada, con el agravante de que pone en juego sus cualidades heroicas sólo por el rescate de una mujer, aunque ésta sea su más preciada posesión. Al revés del héroe triunfador Eneas, que abandona a Dido para cumplir los designios de los dioses como antepasado mítico de Roma y es por ello causa mediata del suicidio de ésta<sup>3</sup>, Orfeo realiza su último trabajo heroico para rescatar a Eurídice y después se abandona a la desesperación, vale decir, que se encamina hacia el desgarramiento

<sup>2</sup> "Y ya retornaba Orfeo, esquivando todos los contratiempos, / y ya su recobrada Eurídice alcanzaba las auras superiores / siguiendo tras él (pues Proserpina le había impuesto esta ley), / cuando arrebató al incauto enamorado una súbita locura, / perdonable, es cierto, si es que los Manes supieran perdonar: / se detuvo y ya en el límite de la luz ¡ay! desmemoriado / y vencido por el amor, miró a su Eurídice. Entonces se malgastó / todo su esfuerzo y, rotos los pactos del cruel tirano, / tres veces se oyó un fragor en los pantanos del Averno. / ¿Qué locura, Orfeo mío, qué locura tan grande –exclamó Eurídice– te perdí / y me perdí a mí, infeliz? He aquí que de nuevo los crueles hados / me hacen volver y el sueño cierra mis ojos, que vagan. / Y ahora, adiós: me arrastran, rodeada de ingente noche / tendiendo hacia ti ¡ay! sin ser tuya, mis manos impotentes. / Así dijo y súbitamente huyó de su vista, alejándose como el humo / cuando se mezcla con las tenues brisas y además, en su huida, no vio / a aquél que en vano quería abrazar a las sombras y decirle / muchas cosas ..." (vv. 485 -502) (Bauzá 1989: 205).

<sup>3</sup> Al respecto, resulta sugerente el estudio de C. Gilligan (1984) quien, a propósito del tratamiento poético de Eneas por Virgilio, destaca dos formas del sí mismo y de la responsabilidad presentes en la *Eneida* y encarnadas en diversas facetas de la personalidad Eneas y acciones del héroe.

ritual que le aguarda en manos de las mujeres de los Cicones, instrumentos vengativos de Baco, desdeñado por el héroe.

Dejando de lado la discusión acerca de si los testimonios disponibles prueban fehacientemente una iniciación órfico-pitagórica de Virgilio, lo cierto es que el mito órfico, al decir de H. Bauzá, “sirve de prólogo y epílogo poéticos a todo su *corpus*” (Bauzá 2002: 75). En el pasaje que retoma el mitema aludido desde el comienzo la originalidad de Virgilio se hace patente en la presentación de los dos personajes heroicos en el momento de su caída definitiva: la evanescente Eurídice y el fracaso total de Orfeo en su último trabajo heroico. Mediante este lugar concedido al aspecto más trágico del mito, en el texto virgiliano parecerían darse cita las dos vocaciones que la tradición atribuye a Orfeo: la del canto mágico o adivinatorio y la del viajero en la tercera de psicopompo, cuya tarea ambigua de conductor de almas puede ser interpretada como la del imposible “dar muerte a la muerte” (cayendo en este sentido en un exceso, puesto que su amor heroico pretende borrar el límite entre los mortales y los inmortales), pero también la del “dar muerte a la vida”, como algunas de las líneas que recorre la tradición órfica parecerían señalar (Brunel 2003), si bien la adhesión virgiliana al epicureísmo parece algo contradictoria con esta interpretación.

Este trabajo, empero, no transita por la vía del erudito intento de H. Bauzá (2003), que ha sintetizado los orígenes y avatares del mito, concentrándose en sus apariciones en la poética virgiliana<sup>4</sup>. Más bien se agrupa con otros estudios referidos al mismo mito publicados en los dos volúmenes anteriores de esta serie: en efecto en ellos se muestran las errancias literarias del mito de Orfeo en obras de diversos géneros y épocas, como paráfrasis en acto de la referencia hecha por M. Blanchot a la “mirada de Orfeo” como origen de la escritura (la mirada hacia atrás, en la distancia, hacia una Eurídice perdida, reencontrada y nuevamente perdida). La extraordinaria “juventud de los mitos”, aun de los antiguos, se hace patente en ellos; en efecto, en palabras de J.-C. Carrière (2003), dicha juventud implica su vitalidad y su perenne carácter fundacional.

A diferencia de estas colaboraciones, sin embargo, mi incursión por la posteridad del mito no se vale del utillaje de la literatura comparada. Sobre la base metodológica de un abordaje posible a un texto literario desde la filosofía, pretendo realizar una lectura filosófica crítica<sup>5</sup> de la

<sup>4</sup> Además del estudio que precede a la traducción citada y del artículo, hay que destacar otros textos de su autoría indicados en las “Referencias bibliográficas” (Bauzá 1997, 1998).

<sup>5</sup> En diversos trabajos anteriores he tratado el tema complejo de las relaciones entre filosofía y literatura y la posibilidad de lecturas filosóficas creativas de obras literarias (Bonilla 1994, 2000, 2002, 2003). Con respecto a esto último, baste recordar posiciones

versión contemporánea de este mitema implícito en la novela *Todos os nomes* (1997) de José Saramago <sup>6</sup>, cuyo “don José” también elige, junto con el autor, la “mirada de Orfeo”. Este distanciamiento de lo real introducido por la ficción torna particularmente valiosos muchos pasajes de obras literarias cuya finura de matices nunca podría ser expuesta en el lenguaje de la prosa filosófica convencional. A partir de la modernidad, precisamente, tal vez sea la novela una de las formas privilegiadas para ello. Señala M. Nussbaum atinadamente al respecto: “En su estructura interna y en la estructura de sus relaciones con el lector, queda confiada a la novela la ocupación con las incertidumbres y las vulnerabilidades, la particularidad y la riqueza emocional de la forma humana de vida” (1990: 390).

Mis análisis no han de señalar las múltiples temáticas de cuño o tratamiento filosófico y las abundantes referencias filosóficas implícitas en la obra. Más bien, tienen por objeto dirigir la atención hacia la contribución original de J. Saramago al tratamiento de la identidad personal (y, por consiguiente, de la identidad moral <sup>7</sup>) como relación inescindible entre el sí mismo y el otro. Extraído de un imaginario *Livro das Evidências*, el epígrafe de la novela se refiere específicamente a la cuestión de la identidad personal –problemática insistente del autor <sup>8</sup>, por otra parte–: *Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens*. Esto no es nuevo en el autor; cada personaje de las obras de Saramago, en efecto, en algún momento se hace patente “algo”, único e irrepetible, que lo diferencia de otros sometidos a análogas circunstancias y que aflora a la superficie mediante un activo esfuerzo de reencuentro consi-

---

afines como las de M. Zambrano (1944, 1945, 1967, 1971, 1977, 1986a, 1986b, 1987, 1989a, 1989b, 1991, 1992), P. Ricoeur (1985, 1990), M. Nussbaum (1990), M. Lasala (1992), G. Gabriel (1994), etc.

<sup>6</sup> Si bien se ha trabajado con el original en portugués, las referencias y citas de la novela se harán a partir de la traducción al español realizada por Pilar del Río, esposa del autor (Saramago 1998a).

<sup>7</sup> Defino “identidad moral” como aquello de nosotros mismos que da testimonio de nosotros mismos como seres responsables en cada caso por la humanidad en nosotros y se expresa en un conjunto de normas y valores que regulan la convivencia y las relaciones de todo tipo con los otros. Los debates filosóficos recientes acerca del significado y las condiciones de la autonomía moral y de la autorrealización han conferido nuevas dimensiones a este tema. Por ejemplo, se está trabajando sobre la relación entre sentimientos, emociones y razón en la vida moral, el papel de los ensueños en ella, el par autonomía-vulnerabilidad (en este caso se investigan el grado de autonomía moral y de posibilidades de autorrealización que habitualmente son conferidas a los enfermos, discapacitados, ancianos, mujeres, niños, grupos marginados por razones étnicas y sociales, etc.).

<sup>8</sup> En particular, en *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), en el *Ensaio sobre a cegueira* (1995) y en *O Homem duplicado* (2002).

go mismo que sólo se da en y con los demás. Con este trabajo busca justamente enriquecer tal tema característico del ámbito de la antropología filosófica y de la ética contemporáneas mediante la reconstrucción del esquema básico trazado por el autor de los momentos de la construcción narrativa del sí mismo a través de la construcción narrativa de la memoria del otro (otra) con el recurso no confesado al mitema aludido. Con respecto a la recreación de este mitema, su carácter fundacional se refiere al hallazgo de una forma creativa y generadora de subjetividad plena para un tipo de vínculo amoroso estable y de elevado compromiso moral mutuo entre un varón y una mujer, vínculo destacado por el mitema, tanto en la versión virgiliana como en la de Saramago, quien dispone magistralmente, además, los recursos brindados por la filosofía y la literatura contemporáneas para su tratamiento ficcional.

Este “uso” filosófico –no instrumentalizador– de la novela no parece ajeno a las intenciones de Saramago, al menos explícitas desde la aparición del provocativo *Ensaio sobre a cegueira* (1995). En efecto, el título de esta novela y su epígrafe (“*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara*”) indudablemente hacen referencia a la cuestión del nexo entre el género literario elegido y la responsabilidad del escritor. En “Cuaderno de Lanzarote II”, de 1994 (1998b), situado temporalmente Saramago en el tramo final de la escritura del *Ensaio...*, alude al carácter *sui generis* de este libro: “ensayo que no es ensayo, novela que quizá no lo sea, una alegoría, un cuento ‘filosófico’, si este fin de siglo necesita tales cosas” (1998b: 283). Más allá de la elucidación del acertijo propuesto por el título (“ensayo” que es “novela”, en definitiva), el carácter filosófico puede extenderse a casi todas sus novelas posteriores<sup>9</sup> y quizá no esté del todo desencaminado leer en la misma clave *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) y el magnífico *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997). Además hay que tomar en cuenta la escritura de Saramago, que escribe con una puntuación propia, en la que reproduce la modulación de las “conselhas”<sup>10</sup> contadas por los campesinos alrededor del fuego con la cadencia calma proveniente de su respiración y por medio de las cuales, en el cansancio nocturno, éstos recreaban la sabiduría de la tierra, del pan y de los sueños para sus descendientes. Como precipitado de todo ello, la prosa de Saramago se construye en una confluencia de espacio poético, reflexión filosófica y leyenda, en general en torno de “conceptos-metáforas” de gran potencia evocadora y dinámica, tales como “ceguera”, “insularidad”, “caverna”, “registro”, “doble”, etc. (Salgado 1999: 54).

<sup>9</sup> Hago referencia particular a *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

<sup>10</sup> “Conselha” (en español, “conseja”) designa un relato moral popular.

## *Todos os Nomes*

La trama argumental de la obra es bastante simple. *Todos os Nomes* relata las aventuras (externas e interiores) de un anodino "don José", a secas, cuya insignificancia queda subrayada por el hecho de que nadie da importancia a sus apellidos corrientes y, por consiguiente, "nunca le sirve de nada pronunciar el nombre completo" (19). A propósito de la "insignificancia" del tal José, cabe aquí señalar que la referencia del título de esta colaboración a la gran obra inconclusa de Robert von Musil (1880-1942) es de carácter algo retórico<sup>11</sup>. Se la emplea en el contexto del trabajo para subrayar el carácter casi hueco de numerosos seres humanos que pertenecen a la civilización urbana occidental contemporánea, aunque, si bien de modo más intuitivo, esperanzado e ingenuo que al Ulrich de Musil, a don José le presenta la búsqueda del sentido de sí y de su mundo como aventura única y, como Ulrich, acepta el desafío.

En un primer momento José, cobarde cincuentón escribiente de la Conservaduría General del Registro Civil, que vive en una casita adosada al edificio de la institución, parece encarnar el arquetipo de tales hombres grises. El hobby de recopilar datos de gente famosa mediante la recolección de recortes de periódicos y revistas, lo conduce a completarlos en incursiones nocturnas a la Conservaduría que realiza al amparo de una puerta de comunicación interna cuya llave posee. El azar de una ficha correspondiente a una mujer que se ha mezclado con otras que adrede ha separado para certificar los datos de nacimiento de las personas famosas, desencadena la aventura amorosa *sui generis* que conmueve la existencia del protagonista y le otorga la densidad humana ausente en el comienzo.

Con este argumento sencillo se hace posible pensar a los fines del esquema narrativo de la novela un enfoque desde la noción de "instalación", magistralmente empleada por Julio Cortázar en sus textos<sup>12</sup>, al modo de un tránsito o camino peligroso y laberíntico de retorno y salida del mundo de los muertos que parte de la "instalación cerrada" de una existencia anodina y llega a una "instalación abierta", si bien riesgosa, final. Conforme a esta perspectiva se estructuran seis instancias narrativas: I) la "instalación cerrada" del protagonista en la rutina; II) la prime-

<sup>11</sup> No es éste el lugar para trazar algunas líneas de comparación detalladas entre ambos textos, puesto que el objetivo del trabajo remite a preocupaciones de pensamiento diferentes.

<sup>12</sup> La apropiación filosófica de los textos de Julio Cortázar, en particular de *Los Reyes* y del capítulo 84 de *Rayuela*, sigue los pasos de uno de los primeros libros de N. García Canclini (1968). Agradezco en especial al Prof. Gregorio F. Romero la sugerencia de este enfoque a través de lecturas compartidas de las obras de Saramago.

ra transgresión formal; III) la aceptación de la propuesta del azar y la primera ruptura de la "instalación rutinaria"; IV) la primera búsqueda: fracaso, amor, tentación y esperanza; V) la segunda búsqueda: intentos, fracaso y tentación; VI) la tercera búsqueda y el cambio de sentido (posibilidad de una "instalación abierta"). Las seis instancias señaladas servirán igualmente de hilo conductor para el análisis filosófico-crítico que se pretende.

*Instancia I: La "instalación cerrada" del protagonista en la rutina*

La categoría cortazariana de "instalación" hace referencia a que el ser humano, en su vivir, tiende a instalarse en una manera fija de ser hombre y de concebir el mundo, la vida y su obrar en ellos. La instalación proporciona seguridad, pues ubica al ser humano en estructuras que juzga verdaderas y que las siente sólidamente consolidadas. En principio, se trata de una "instalación cerrada", un vivir meramente repetitivo que impide: a) la apertura al mundo, considerándose real sólo aquello que ha sido aceptado como tal, siendo todo lo demás ignorado o repudiado; b) la apertura al hombre, puesto que se piensa que "ser-hombre" es lo que se ha llegado a ser en una determinada altura y circunstancia histórica tomada como ejemplar; ser de otra manera, entonces, se vuelve sinónimo de "no-ser-hombre" o "serlo-de-manera-imperfecta", con la consecuencia de que quienes son calificados de este modo negativo pueden llegar a ser víctimas de la indiferencia, el desprecio y/o la marginación y la eliminación; c) la apertura a uno mismo, negando para sí toda posibilidad de crecimiento y cambio. Empero, la situación de instalación en abstracto no queda considerada como totalmente negativa, si es que se reconoce su límite ("una" situación) y, en consecuencia, se mantiene abierta. Desde la seguridad de la instalación, así, el ser humano podría mantenerse vigilante para un ahondamiento en sí mismo, con la consecuencia del posible cambio y su propio incremento humano.

Sin embargo, en general, esa misma aparente seguridad confina al hombre en una actitud peligrosa de negación de lo diferente: sólo aspira a la repetición de lo mismo (la rutina) y elimina de sí (o fuera de sí) a lo distinto. Todo lo que no entra en tal esquema ha de ser juzgado como malo o inexistente, quedando abierta la puerta para absolutismos de cualquier especie. En *Los Reyes*, obra temprana y de lenguaje estetizante, Cortázar muestra el poder negativo y excluyente de la "instalación" también mediante el recurso al mito. Se trata esta vez del Minotauro, ser único e irrepetible, que los reyes Minos y Teseo, negadores de la inagotable riqueza del misterio y motivados por su "horror a lo distinto, a lo que no es inmediato y posible y sancionado" (1970: 50), deciden matar.

En el capítulo citado de *Rayuela* se expresa la ambivalencia y ambigüedad de la "instalación":

"Imagino al hombre como una ameba que tira pseudópodos para alcanzar y envolver su alimento. Hay pseudópodos largos y cortos, movimientos, rodeos. Un día eso *se fija* (lo que llaman la madurez, el hombre hecho y derecho). Por un lado alcanza lejos, por otro no ve una lámpara a dos pasos. Y ya no hay nada que hacer, como dicen los reos, uno es favorito de esto o de aquello. En esa forma el tipo va viviendo bastante convencido de que no se le escapa nada interesante, hasta que un instantáneo corrimiento a un costado le muestra por un segundo, sin por desgracia darle tiempo a *saber qué*, le muestra su parcelado ser, sus pseudópodos irregulares, la sospecha de que más allá, donde ahora veo el aire limpio, o en esa indecisión, en la encrucijada de la opción, yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro me estoy esperando inútilmente".

A diferencia de "los Reyes" y del Minotauro cortazarianos, el protagonista de esta novela hará real el mito a partir de lo no excepcional. Don José no aparece construido por el narrador como un héroe sino como un verdadero "antihéroe". Atendiendo las acepciones que brinda el *Diccionario de la Lengua Española* entendemos por héroe: el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, un varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes, alguien que lleva a cabo una acción heroica, el personaje principal de los poemas épicos y, por último, cualquier personaje épico de carácter elevado. Las tres primeras acepciones se refieren al ámbito de la realidad o de la tradición, con una extensión del concepto en la tercera, ya que posiblemente ésta exceda la limitación a las virtudes guerreras. Al respecto señala H. Bauzá (1998: 5) que el mundo antiguo y el moderno han valorado en los héroes por sobre todo "el móvil ético de la acción". Las dos últimas acepciones, en cambio, entran en el ámbito literario de la narración. La cuarta implica igualmente una amplitud del concepto (lograda a través del tiempo); en este último sentido el concepto de "héroe literario" coincide con el de "protagonista".

Como señalé más arriba, el don José de Saramago es alguien "insignificante", carente de todo *signum*, marca o rasgo que lo diferencie y, en consecuencia, de algún modo socialmente merecedor de la "indiferencia" con que es considerado. En efecto, no sólo se lo ve caracterizado con "el nombre-que-le-dieron", sino que tal nombre no es sentido como personal, sino perteneciente a una categoría colectiva; es decir, reemplazable por otros (en la primera presentación, por lo menos por los otros siete escribientes de la Conservaduría): "Es entonces cuando el jefe de la Conservaduría General dice a uno de los escribientes, Don José, sustitúyame aquellas carpetas" (18). A él se dirigen los demás en tono "de desdén, o

de ironía, o de irritación, o de condescendencia" (20), en medio de la indiferencia de todos.

Por esto mismo se señala su aceptación voluntaria de una compulsiva (por no elegida) instalación que le ofrece seguridad: "... su espíritu metódico se siente libre obedeciendo a un principios de igualdad, incluso yendo, como en este caso, en su contra" (22-23). Como otras personas tan desleídas como él, tiene un *hobby*: "Personas así, como este don José, se encuentran en todas partes, ocupan el tiempo que creen que les sobra de la vida juntando sellos, monedas..." (24). Ese *hobby* aparece como un intento efímero de poner algún orden en el mundo y calmar la angustia secreta: "... tal vez porque no consiguen soportar la idea del caos como regidor único del universo, por eso, con sus débiles fuerzas y sin ayuda divina, van intentando poner algún orden en el mundo, durante un tiempo lo consiguen, pero sólo mientras pueden defender su colección..." (24-25). El ámbito de su trabajo, tanto el físico de la Conservaduría como las jerarquías rígidas del personal y la separación de los expedientes que corresponden a vivos y muertos (con amenaza de caos siempre latente), y de su *hobby* privado constituyen todo su mundo para don José, el de una instalación cerrada.

### *Instancia II: La primera transgresión formal*

Surgiendo de un aspecto de la instalación rutinaria del antihéroe, su *hobby*, se produce la primera transgresión formal, ruptura, aunque tímida, del orden establecido en la Conservaduría y en la existencia de don José. Para completar las biografías de las personas famosas, un obispo para el caso, resuelve hacer uso de la llave prohibida y entrar al edificio principal por la noche, a fin de encontrar "todos los nombres" de esta historia efímera. La minúscula hazaña le proporciona emociones en pugna: por un lado nervios, excitación, escalofrío por haber "cometido una infracción contra la disciplina y la ética, tal vez contra la legalidad" y "quebrado la cadena jerárquica procediendo sin la necesaria orden o autorización de un superior" (29); por otro, vive "minutos sublimes" y se despierta en él "un sentimiento de confianza en sí mismo que no había experimentado en toda su vida" (30).

Ignorándolo todavía, a partir de la trasgresión que le brindara un primer encuentro consigo mismo a través de la satisfacción de su deseo más íntimo se ha abierto a la posibilidad de un cambio: "Ninguno de los colegas se apercibió de quién había venido, respondieron como de costumbre al saludo, dijeron, Buenos días, don José, y no sabían con quién estaban hablando" (31).

*Instancia III: La aceptación de la propuesta del azar y la primera ruptura de la "instalación rutinaria"*

Ya bajo la presión de que se ha sido descubierto un gasto poco habitual de fichas y de carpetas de expedientes, pero exento de sospecha, cede nuevamente a su deseo y vuelve a entrar en el edificio principal para buscar cinco fichas de celebridades de segundo orden. En su nerviosismo extremo, recoge seis. Antes de retornarlas a sus estantes, ya a medio camino, acepta la intrusión del azar: "*Es curioso, no me he fijado si es de hombre o de mujer la ficha que vino pegada*" (42). Mira la ficha con expresión atenta (tiende voluntariamente su entendimiento hacia la ficha), vaga (oscuramente todavía no se entrega) e inquieta (en tanto la ficha representa lo insólito, lo que viene a romper la quietud de la esperada rutina) (42).

La aceptación del azar se va convirtiendo en aceptación y búsqueda de sí mismo a través de la aparición del otro (otra)<sup>13</sup>. En primer lugar constata que la ficha es de una mujer de treinta y seis años de edad, cuyo nombre se silencia en toda la novela, que no pertenece a las celebridades que colecciona, sino tan insignificante como él: "como una nube que pasó sin dejar señal de su paso, si llovió no llegó para mojar la tierra" (43). A pesar de ello, considera la ficha más importante que las de todas las celebridades juntas y que todas las de los desconocidos que pueblan el fichero en tanto mientras las demás siguen en el fichero hasta que él las mueva, esta ficha ha llegado a su vida por causas oscuras.

El cambio esencial da comienzo. Copia la ficha y a partir de entonces ya es otro, tranquilo, firme: "... sorprendido consigo mismo, entró tranquilamente en la Conservaduría General llevando la linterna con mano firme, sin nerviosismo, sin ansiedad" (44). El reconocimiento<sup>14</sup> (de la mujer y de sí mismo), aun difuso, genera actitudes de acercamiento y confianza; duerme con la mano posada sobre "esa" ficha inesperada, que desplaza a todas las otras buscadas. Aceptando con naturalidad la nueva

<sup>13</sup> Parece reproducirse en la novela, con un diseño muy fino, casi en filigrana, la dialéctica *ipse-alter* que destaca P. Ricoeur como paso formativo inescindible del sí mismo (Ricoeur, 1990). Aún más que Ricoeur, Saramago enfatiza, con acentos casi levinasianos, el papel suscitador del "llamado" del otro. Podría pensarse también el agente moral de Saramago (en este caso, el antihéroe/héroe don José) como un ser que, partiendo de condiciones y situaciones de fragilidad notables, en la búsqueda de sí va conquistando espacios de autonomía cada vez mayores, pero como sujeto situado y atravesado por el lenguaje de los otros, sus acciones y el azar (para una distinción sistemática de los diversos grados de "autonomía-vulnerabilidad", cf. Ricoeur, 1995).

<sup>14</sup> A partir de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel y particularmente en nuestro tiempo se ha desarrollado una vasta discusión en torno a la categoría fundamental de "reconocimiento".

situación (“*sin deseo ni renuncia*”), se empieza a producir el cambio que va sacando a don José de la seguridad rutinaria y que lo sumirá en la aventura mayor y única de su existencia: “... se va soltando de algo y todavía no ve dónde poner la mano para volver a sujetarse” (42); la “instalación abierta”, creativa, que será su instalación en el amor, aún no se anuncia.

*Instancia IV: La primera búsqueda: fracaso, amor,  
tentación y esperanza*

Nuevo Orfeo, don José da comienzo a una primera búsqueda: decide ir, de noche, hasta la casa donde nació la mujer desconocida. Signo del cambio es su desvío de la “conducta profesional” adecuada, puesto que por primera vez en su vida no usa corbata para salir. Lo insólito de su actuación actual (“fui tomado por la decisión”; 49) se refleja en un diálogo con un sí mismo desdoblado, una de cuyas partes, que contiene desde la vieja instalación cerrada, se niega a aceptar el peso de la nueva realidad; si lo hizo así fue un sueño (“sólo en estado de sueño sería admisible”; *ib.*): “Porque lo que afirma que ha hecho no entra en mi realidad, y lo que no entra en mi realidad no existe” (50). La disputa entre las dos partes (“Entonces soñó, No soñé.”) termina con la victoria del nuevo don José sobre su imaginario interlocutor, aunque también con el fracaso de la búsqueda que culmina ante la puerta del piso donde la desconocida había nacido según la ficha. Los sonidos del llanto de un infante, “un susurro dulce de acune femenino” (51) y las palabras de fastidio del marido son índice de que si la mujer que busca es la que oyó a través de la puerta y está casada, su búsqueda había terminado.

Aquí asoma por primera vez, en forma implícita, el tema del amor, tema que se hará explícito más adelante en el diálogo con el techo: “Que no tenías ningún motivo para buscar a esa mujer, a no ser, a no ser, qué, a no ser el amor” (285); y se refuerza en la página siguiente: “Repito que no podía querer a una mujer que no conozco, a la que nunca he visto, salvo en retratos antiguos. Querías verla, querías conocerla, y eso, concuerdes o no, ya es amar” (286). La angustia, otro índice del amor, se apodera de él durante el sueño y lo despierta, interrumpiendo el reposo: “Una angustia repentina le apretó la garganta, mientras la razón afligida intentaba resistir, quería que él mostrase indiferencia, que dijese, Mejor así” (53).

La patencia del fracaso (o su apariencia) desemboca en una tentación de retorno a la instalación anterior: “Y él qué hará, si ya no puede realizar lo que pensaba. Hará lo que siempre ha hecho, coleccionará recortes de periódicos, fotografías, noticias, entrevistas, como si no hubiera

sucedido nada" (53-54). Y más adelante: "Si la mujer es la misma, repetía, si después de todo la mujer es la misma, rompo la maldita ficha y no pienso más en el asunto" (55).

Salido de la instalación rutinaria, empero, resulta imposible a don José un retorno a ella. El cambio ha sido demasiado profundo, lo ha tomado en todo su ser: "Sabía que estaba intentando encubrir la decepción, sabía que no soportaría regresar a los gestos y a los pensamientos de siempre".

Como en un juego de espejos y en clave distópica ahora –ajena al utópico *locus* original, que culmina con la realización posible en el amor del hombre y la mujer– aparece el tema de *O Conto da Ilha Desconhecida*:

"...era como si hubiese estado a punto de embarcar para descubrir la isla misteriosa y en el último instante, ya con un pie en la plancha, apareciese alguien con un mapa abierto. No vale la pena que partas, la isla desconocida que querías encontrar está aquí, observa, tanto de latitud, tanto de longitud, tiene puertos y ciudades, montañas y río, todos con sus nombres e historias, es mejor que te resignes a ser quien eres" (55).

La cita implícita y el cambio de intención con el que se ofrece a la primera lectura se ubica antes del renacimiento de la esperanza (el significado real de *O Conto...*)<sup>15</sup>. En el esfuerzo para no ceder a la tentación, don José vuelve de su autoengaño (de las resistencias al giro completo de su existencia, en definitiva), por cuanto cae en la cuenta de que la ficha también registraba el divorcio: "se acordó de que en la ficha constaban dos asentamientos, uno de matrimonio, otro de divorcio, y aquella mujer del edificio estaba ciertamente casada, si fuese la misma tendría que haber en la ficha un asentamiento del nuevo matrimonio" (*ib.*). De todas maneras, sigue rondando la inquietud, aunque ahora más bien como signo de la angustia amorosa latente y también asumida de modo algo oscuro: "aunque es verdad que a veces la Conservaduría se equivoca, pero en eso don José no quiso pensar" (*ib.*).

#### *Instancia V: La segunda búsqueda: intentos, fracaso y tentación*

Animado por la esperanza renacida, el protagonista emprende su segunda búsqueda de la amada, a través de tres intentos, que son otros tantos trabajos heroicos que lo van conduciendo a través de dificultades hacia la

<sup>15</sup> En la conferencia "Lucidez y revelación en narrativas de la memoria y la esperanza" pronunciada en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires en el año 2002 y en un trabajo inédito "Después de la espera, la esperanza" (2001) investigué el valor formativo para el sí mismo de la esperanza en las obras de José Saramago y de María Zambrano.

construcción del sí mismo a través de los intentos de recuperación de la mujer a través de la memoria de los otros: conversaciones con “la mujer del entresuelo”, la visita a la escuela y en los negocios del barrio.

El primer intento va precedido de dos transgresiones al orden establecido. Don José solicita salir una hora antes de su trabajo (aunque sólo se le concede media) y ésta es, si bien autorizada, su primera transgresión. Este comienzo de reconocimiento de sí haciendo valer su necesidad o deseo más íntimo (“Llegaré a donde pueda...”; 62) indudablemente trae aparejada una nueva comprensión de las normas y una distinción entre aquellas que resultan ineludibles para la convivencia y las accesorias que resultan más bien útiles para el mantenimiento del *statu quo* del cuerpo social. Mientras don José se revela contra una moralidad heterónoma, va madurando en él otra efectivamente autónoma. El piso familiar en el que había estado antes sin atreverse a llamar a la puerta (la casa donde nació la mujer que había logrado enamorarlo de modo tan etéreo), ha de ser “*la punta de su hilo de Ariadna*” (56), aunque ya no viviera allí la persona buscada. Valiéndose de la estratagema de estar en servicio como funcionario de la Conservaduría, comienza a interrogar a la joven madre acerca de las personas de su ficha y ésta lo remite a la inquilina más antigua, “la mujer del entresuelo derecha”, aconsejándole a la vez presentarse con su credencial de funcionario de la Conservaduría General del Registro Civil, que don José ha de fraguar (segunda transgresión).

La firmeza, casi rigor, de su actitud con la “mujer del entresuelo derecha” (afirmación de su autonomía y voluntad de llevar adelante el designio en el efectivamente se le iba la vida) lo lleva a la victoria, pues la mujer, primero hesitante, lo deja pasar a su sala y le ofrece asiento. Para el narrador, el episodio se vuelve significativo, ante todo por la complicidad connotada por el lenguaje; el plural que la mujer emplea (“escuchándonos”) adquiere valor de reconocimiento objetivo: “era la primera victoria objetiva de su vida” (67); la lucha contra lo rutinario redundaba en un beneficio tangible y, además, prometedor, al revelarse la vecina como madrina de la mujer de la ficha aunque finalmente confiesa que por haber cometido adulterio con el padre pierde su rastro cuando la busca tenía ocho años. La entrevista parece terminar en un primer momento sólo arrojando el pequeño resultado de la dirección del colegio a donde acudía la ahijada cuando se mudó la familia. Sin embargo, el diálogo de palabras es acompañado por el de las miradas y culmina en un acercamiento –frustrado hacia el final– a través de confesión mutua de la soledad en que ambos viven y la mujer recurre a un antiguo álbum de fotografías para entregarle el retrato de la niña que recibe conmovido.

Para la mejor comprensión del sentido totalizante y formativo del amor de que trata el libro reviste particular interés la teoría acerca del

matrimonio (la pareja amorosa) que sostiene la mujer desencantada e infiel durante la conversación. Se manifiesta así la idea íntima acerca del amor que se va desarrollando calladamente en el protagonista, si bien la mujer concluirá advirtiendo acerca del carácter demasiado riesgoso de la apuesta: "en el matrimonio existen tres personas, está la mujer, está el hombre y está lo que llamo tercera persona, la más importante, la persona que está constituida por el hombre y la mujer juntos" (71).

En el intervalo entre la visita a la mujer-del-entresuelo y la visita a la escuela hacen su aparición el tema de la búsqueda ("Lo que da verdadero sentido al encuentro es la búsqueda"; 78) y, en singular vinculación con éste, el del "olvido" y la "memoria", ambos fundamentales en la obra: "...la ficha que por alguna razón llegó agarrada a las otras, Para que no se olviden de ella, y el nombre, El nombre de la niña que aquí llevo, recordó" (79). Hacia el final de la novela, en el discurso del jefe, se deja en claro que la búsqueda de sí mismos de los vivos sólo se realiza por medio de la construcción en la memoria y la esperanza de los muertos (la amada, en este caso). Precisamente, al indicar éste el absurdo que consiste en separar a los muertos de los vivos, dice: "representa un absurdo desde el punto de vista de la memoria, ya que si los muertos no estuvieran en medio de los vivos más tarde o más temprano acabarían por ser olvidados" (240), para añadir más adelante: "Así como la muerte definitiva es el fruto último de la voluntad de olvido, así la voluntad del recuerdo podrá perpetuarnos la vida" (242).

La segunda búsqueda importante en la escuela y la investigación a sus archivos estuvo precedida por la ilusión de encontrar a la mujer en el rostro de una pasajera del ómnibus que lo llevó de regreso a su casa y la nueva transgresión de irrumpir esa misma noche en el edificio central de la Conservaduría sin la solemnidad habitual, sino en pijama, zapatillas y envuelto en una manta para hacer una consulta en la guía de teléfonos. Esta breve búsqueda intermedia proporcionó los datos del domicilio de los padres y del ex marido. Al cabo de las fuerzas, y después de haber sido suspendido por un día en la Conservaduría a causa de sus distracciones y mal cumplimiento (hace crisis en estos episodios la identidad anterior, fijada en su anodino puesto de escribiente), decide marchar hacia la escuela para explorar el territorio al que pensaba regresar el viernes, al término de la semana de trabajo y a medianoche. Las dificultades para entrar al edificio, incluida una caída ritual, obviamente, resultan homologables a todo trabajo heroico, al menos para el poco avezado protagonista, incluido el ascenso por una escalera en caracol al archivo de los alumnos que ya habían dejado el colegio. Resultados: trece fichas, dos de ellas con fotos iguales de la niña (los retratos, rostros, indican un dinamismo del paso del tiempo formador, frente a la opacidad de los nombres,

señas de identidad externas y fijas, aunque la identidad última –construcción inacabada e inacabable– siempre se mantiene como incógnita de develamiento imposible). Esto reaparece en el diálogo con el techo ya citado: “Sí, aunque lo que estás viendo de mí también es una piel, además, la piel es todo cuanto queremos que los otros vean, debajo de ella ni nosotros mismos conseguimos saber quiénes somos” (181). El episodio culmina con la gripe del protagonista causada por el frío y la humedad de esos dos días de aventura, en la que es asistido por el propio Conservador en persona, el que acaba obligándole a pedir diez días de vacaciones.

La tercera búsqueda, en los comercios del barrio donde la mujer desconocida vivió de pequeña, resulta infructuosa. El farmacéutico le aconseja consultar la guía de teléfonos o la Hacienda Pública; los otros comerciantes, de la droguería, carnicería, papelería, peletería, casa de artículos eléctricos, ultramarinos (“la conocida rutina del barrio”; 180) carecen de informaciones. Fracaso confirmado por el diálogo con el techo:

“Ahora, acostado boca arriba, con las manos cruzadas bajo la cabeza, don José mira al techo y le pregunta, Qué podré hacer a partir de aquí, y el techo le responde, Nada, haber conocido su última dirección, quiero decir, la última dirección del tiempo que asistió al colegio, no te ha dado ninguna pista para continuar la búsqueda, claro que todavía puedes recurrir a las direcciones anteriores, pero sería una pérdida de tiempo...” (180).

Ante el dolor del fracaso, el diálogo con el techo se torna dramático, puesto que don José sufre, siente pánico de un regreso a la instalación cerrada anterior y, a la vez, se ve tentado por ella: “El imaginario y metafísico diálogo con el techo le sirvió para encubrir la total desorientación de su espíritu, la sensación de pánico que le producía la idea de que ya no tendría nada más que hacer en la vida, si, como tenía razones para recelar, la búsqueda de la mujer desconocida ya había terminado” (183). De este modo padece una nueva tentación de volver a la instalación, regresando a su *hobby*:

“Don José recogió de un rincón de la casa un brazado de revistas y de periódicos antiguos, de los que ya había recortado noticias y fotografías, podía ser que algo interesante le hubiera pasado inadvertido, o que en ellos se comenzara a hablar de alguien que se presentaba como una aceptable promesa en los difíciles caminos de la fama. Don José volvía a sus colecciones” (184).

#### *Instancia VI: La tercera búsqueda y el cambio de sentido (posibilidad de una “instalación abierta”)*

Una vez vuelto a su trabajo, don José constata en el archivo la ausencia de la ficha de nacimiento de la mujer buscada; vale decir, su muerte,

puesto que la ficha ha cambiado de lugar (ha pasado del lugar de los vivos al de los muertos). El cierre definitivo de la búsqueda parece ineluctable: "Porque don José tiene la obligación de saber que la ausencia de una ficha del archivo significa irremisiblemente la muerte de su titular..." (186). Y en su fuero íntimo el protagonista pronuncia la palabra fatal: "Murió" (*ib.*). No se resigna. A la espera de un milagro, por ejemplo, el nuevo asentamiento de un casamiento, mantiene viva su esperanza hasta la tarde, inútilmente: "ninguna ficha desencaminada encontró el camino de regreso, la mujer desconocida estaba muerta" (187). Ahora todo parece terminado: "El caso tiene una fácil solución, es más, ha quedado solucionado por naturaleza, la mujer está muerta, no se puede hacer otra cosa" (208).

La constatación de la muerte de la amada lo conduce nuevamente a la señora del entresuelo derecho y allí nace la idea de una búsqueda "desde la muerte hacia la vida" (229). Nuevamente se plantea el tema de la memoria y el olvido. Al día siguiente, de modo insólito el conservador dirige un discurso a los funcionarios y empleados de la Conservaduría General en el cual la distribución espacial de vivos y muertos en los archivos (su obligada separación y distribución en diferentes áreas del edificio) se torna analogía del mundo y recuerda tres casos ("avisos premonitorios") que parecen poner en cuestión el orden obligado. El "primer caso" fue la sugerencia no atendida de un subdirector de que se acercaran los muertos recientes (que ocupan el lugar más lejano) a los vivos aun manteniendo la separación espacial. Un "segundo caso" fue el de un especialista en heráldica que se perdió en el sector de los muertos, separados de los vivos, y fue hallado a punto de expirar. Como consecuencia de esta experiencia desagradable, se impuso en la Conservaduría la medida precautoria de emplear "el hilo de Ariadna" (una simple cuerda) para realizar recorridas por esa región laberíntica del archivo. El "tercer caso" (el de don José) suscita en el conservador las reflexiones más profundas y realmente subversivas. Aparece como tema central el de la memoria y el absurdo de separar los vivos de los muertos. Separarlos, manifiesta con ironía,

"...representa también un absurdo desde el punto de vista de la memoria, ya que si los muertos no estuvieran en medio de los vivos más tarde o más temprano acabarían por ser olvidados, y después, con perdón de la expresión, es un engorro descubrirlos cuando los necesitamos, y ya se sabe que antes o después eso ocurrirá" (240-241).

La muerte es olvido y la vida, memoria y sólo desde la vida podemos y debemos hacer lugar a la muerte. Necesitamos de los muertos, en definitiva, para vivir:

“Así como la muerte definitiva es el fruto último de la voluntad de olvido, así la voluntad de recuerdo podrá perpetuarnos la vida. Argumentarán tal vez, con supuesta argucia, si es que yo esperase opinión, que una perpetuidad como ésta de nada les valdría a los que murieron. Será un argumento propio de quien no ve más allá de la punta de su nariz. En tal caso, y en el caso, también, de que yo creyera necesario responder, tendría que explicarles que sólo de vida he estado hablando hasta aquí, y no de muerte, y si esto no lo han entendido antes, es porque nunca serán capaces de entender sea lo que sea” (242).

En el diálogo final, el jefe dice a don José que fue a causa del intento de éste (encontrar a la amada muerta), que llegó a comprender “lo absurdo que es separar los muertos de los vivos” (322). La mujer estará muerta mientras se acepte su defunción definitiva: de ahí que simbólicamente haya que destruir la ficha de defunción. Conservaduría y Cementerio guardan una colaboración profesional y de respeto mutuo. En el fondo, “saben que andan cavando en los dos extremos de la misma viña, ésta que se llama vida y está situada entre la nada y la nada” (251). No queda otra salida, pues, para culminar esa tarea de resurrección y recuperación para el reino de los vivos de la amada muerta que la visita de don José al reino de los “muertos-muertos”, el cementerio. Esta necrópolis inmensa ha perdido con el tiempo sus muros de contención y por ello queda igualmente como imagen de nuestro mundo de vivos y muertos. Saramago se encarga de subrayar la analogía: “Se entra al cementerio por un edificio antiguo cuyo frontispicio es hermano gemelo de la fachada de la Conservaduría General del Registro Civil” (245) y su divisa no escrita es igualmente “Todos los Nombres” (251).

El mitema del imposible rescate de Eurídice cobra dramatismo y fuerza inusitada. Don José siente oscuramente que su intento de rescate del cuerpo vivo de la mujer será un fracaso:

“...lo que percibía en su interior se parecía mucho más a una indecisión, a una duda, como si, creyendo haber llegado al fin de todo, su búsqueda no hubiese terminado, como si haber venido aquí no representase sino otro paso, sin mayor importancia que la casa de la señora mayor del entresuelo derecha, o el colegio, o la farmacia donde hizo preguntas, o el archivo en que, allá en la Conservaduría, se guardan los papeles de los muertos” (269-270).

En tres contextos distintos don José repite la frase “contra la muerte no se puede hacer nada” (270). Una vez encontrado el lugar (sector de los suicidas) donde yacía la mujer, la patencia de la muerte lo lleva a murmurar para autoconvencerse del fracaso: “Está muerta, ya no puedo hacer nada más, contra la muerte no se puede hacer nada”. El dramatismo resulta acentuado por el agravante de que el suicidio es reciente, ocurrido

en los días exactos en los que don José se había empeñado en su búsqueda frenética:

“Durante largas horas había caminado a través del Cementerio General, pasó por tiempos, épocas y dinastías, por reinos, imperios y repúblicas, por guerras y epidemias, por infinitas muertes cotidianas, comenzando en el primer dolor de la humanidad y acabando en esta mujer que se suicidó hace tan pocos días, de manera que don José tiene la obligación de saber que contra la muerte no se puede hacer nada”.

La angustia, “como si cobardemente hubiera abandonado un trabajo a la mitad y ahora no supiese cómo volver a retomarlo con dignidad”, hace nuevamente presa en don José, que camina por el Cementerio sin que los muertos le soliciten la ayuda imposible (es necesidad del hombre vivo la resurrección del muerto):

“En un camino hecho de tantos muertos, ninguno de ellos se levantó cuando lo oyó pasar, ninguno de ellos le rogó que le ayudase a reunir el polvo esparcido de la carne con los huesos descoyuntados, ninguno le pidió, Ven a soplar en los ojos el hálito de la vida, ellos saben bien que contra la muerte no se puede hacer nada, lo saben ellos, todos lo sabemos...”

El héroe no se da por vencido y sospecha que no todo ha terminado, aunque no sepa, por el momento, cómo seguir; tiene la sospecha de que el azar no ha intervenido en vano en su vida y de que falta “...por fin, lo esencial de esta extraña aventura que el azar le ha deparado” (271). Si bien se cerraron para la mujer los caminos del mundo y “paró donde quiso, punto final”, don José revuelve en su interior una idea fija: “la de que nadie más, a no ser él, podrá mover la última pieza que quedó en el tablero, la pieza definitiva, aquella que, desplazada en la dirección correcta, dará sentido real al juego, bajo pena, si no se hace, de dejarlo empacado para la eternidad” (272). ¿Cuál es, entonces, este juego de la vida—incluida la muerte como parte de ella—de que se trata, si la amada, por propia mano y voluntad, ha descendido al mundo de donde no se retorna?

Después de pasar la noche en el cementerio, durmiendo bajo un olivo, se levanta y participa de una escena de alto contenido mítico-religioso e iniciático, que aporta la solución esencial buscada. La primera señal es una oveja: “Al lado de la sepultura de la mujer desconocida, mordisqueando la hierba húmeda, había una oveja blanca” (274). Un rebaño, un pastor, un perro. El enigmático pastor confiesa que se ocupa en cambiar las chapas en las que están escritos los números de las sepulturas por respeto al carácter sagrado de la vida y a la voluntad de los suicidas (“las personas se suicidan porque no quieren ser encontradas”; 279). El comportamiento extraño del pastor y sus revelaciones conmue-

ven al héroe: "De repente, el suelo osciló bajo los pies de don José, la última pieza del tablero, su última certeza, la mujer desconocida finalmente encontrada, acababa de desaparecer" (277). Don José va dando de a poco con la clave del azar: "La buscaba porque no la conocía" (280) y es ayudado por el pastor que encarece su actitud de llorar a quien no se conoce como una forma suprema de respeto por el otro. El pastor se retira y don José continúa la confusión de las cruces.

Un sueño enigmático, que transcurría en el cementerio y en el cual una voz gritaba "estoy aquí, estoy aquí" repetidamente, lo lleva a calificar de "locura" su fijación por la búsqueda y entabla con el techo de su casa, "el ojo de Dios", un diálogo para esclarecer sus sentimientos (ahora confesadamente de amor) y se aboca al rescate imposible de la amada en la memoria de los otros a través de tres intentos infructuosos en una conversación con los padres, en la visita al colegio donde la mujer ha sido profesora de matemáticas y, finalmente, gracias a que la madre le ha dado las llaves, en la casa de la mujer-desconocida (donde logra escuchar su voz -"grave, velada, como distraída"- grabada en el contestador del teléfono y oler sus vestidos). La desconocida Eurídice parece terminar de desvanecerse como un humo que se confunde con el aire impalpable y don José retorna a su casa.

Como es frecuente en Saramago la obra termina en forma abierta. Al regresar a casa encuentra en ella al jefe, investigando que le sugiere la idea de hacer una ficha nueva para la amada sin la fecha de fallecimiento y, por consiguiente, volviendo a colocarla en el archivo de los vivos, para lo cual, además, deberá encontrar y romper el certificado de defunción. El héroe retoma su trabajo: "Don José entró en la Conservaduría, fue a la mesa del jefe, abrió el cajón donde lo esperaban la linterna y el hilo de Ariadna. Se ató una punta del hilo al tobillo y avanzó hacia la oscuridad" (323).

Don José está nuevamente de camino... Hacia sí mismo en la memoria de la desconocida, en la reconstrucción de esa memoria. La búsqueda es sin fin cuando se rompe la cerrazón de una instalación rutinaria. La vida avanza, se aventura y arriesga, se amplía, para caer en una nueva indignancia. Desde ella don José partirá incesantemente, hacia el "resto de la realidad que ignora", donde siempre se estará esperando inútilmente. La búsqueda de la mujer desconocida termina por la abierta aventura de don José en busca incesante de sí mismo, del nombre que es.

El protagonista de la novela de Saramago, don José partió de un núcleo de "insignificancia" e "instalación", el "nombre recibido". La renuncia a esa situación por la aceptación de la propuesta del "azar" le permitió una reencarnación del mito en la rica, impensada e inquietante aventura del vivir con otros y por otros, reobrando sobre él como "instalación abierta", o, para retomar palabras de María Zambrano, el

nacimiento ya no más desde sueños ajenos, sino desde el propio sueño creador de sí.

### Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1985) *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.
- Bauzá, H. F. (1989) *Las 'Geórgicas' de Virgilio*. Estudio y traducción (Edición bilingüe). Buenos Aires, EUDEBA.
- Bauzá, H. F. (1997) *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Biblos.
- Bauzá, H. F. (1998) *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México, FCE.
- Bauzá, H. F. (compilador) (2002) *El imaginario en el mito clásico*. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Bauzá, H. F. (compilador) (2003) *El imaginario en el mito clásico -III Jornadas*. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Bonilla, A. (1994) "La transformación del *lógos*", *Asparkía*, N° 1, pp. 13-29.
- Bonilla, A.; Grillo, V. (2000) "The Narrative Construction of Moral Identity". International Conference on Modernity & Moral Identity. University of Helsinki (Finlandia). Publicado en CD-ROM.
- Bonilla, A. (2002) "Antígona y la ética contemporánea"; en H. F. Bauzá (compilador) *El imaginario en el mito clásico*. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, pp. 165-182.
- Bonilla, A. (2003) "Relecturas contemporáneas del Prometeo platónico"; en H. F. Bauzá (compilador) *El imaginario en el mito clásico -III Jornadas*. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, pp. 101-126.
- Bricourt, B. (org.) (2003) *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. Traducción de Lelita Oliveira Benoit. San Pablo, Companhia Das Letras.
- Brunel, P. (2003) "As vocações de Orfeu"; en Bricourt, B. (org.) *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*, pp. 39-62.
- Carrière, J.-C. (2003) "Juventude dos mitos"; en Bricourt, B. (org.) *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*, pp. 21-38.
- Cortázar, J. (1970) *Los Reyes*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, J. (1991) *Rayuela*. Edición crítica de J. Ortega y S. Yurkievich (coord.). Buenos Aires, FCE.
- Gabriel, G. (1994) "Sobre el significado de la literatura y el valor cognitivo de la ficción"; en M. T. López de la Vieja (ed.) *Figuras del lógos*.
- García Canclini, N. (1968) *Cortázar: Una antropología poética*. Buenos Aires, Nova.
- Gilligan, C. (1984) "Remapping the Moral Domain: New Images of the Self in Relationship"; en Th. C. Heller, M. Sosna y D. E. Wellbery (eds.) *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Lasala, M. E. (1992) *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filológica de la estética de Griselda Gambaro*. Buenos Aires, Biblos.

- López de la Vieja, M. T. (ed.) (1994) *Figuras del lógos*. Madrid, FCE.
- Maillard, M. T. (1997) *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- Nussbaum, M. (1990) *Love's Knowledge*. Oxford, Oxford University Press.
- Real Academia Española (1999) *Diccionario de la Lengua Española*. 21<sup>a</sup> ed. Madrid, Espasa Calpe.
- Ricoeur, P. (1985) *Temps et récit, iii: le temps raconté*. Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1995) "Autonomie et vulnérabilité", en *Le Juste 2*. Paris, Esprit, pp. 85-105.
- Salgado, S. (1999) "Sintagmas de la diferencia: Saramago y Deleuze, o el gesto rizomático de la ironía", *Volúbilis 7*, pp. 35-55.
- Saramago, J. (1997a) *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Saramago, J. (1997b) *Todos os nomes*. Lisboa, Caminho.
- Saramago, J. (1998a) *Todos los nombres*. Traducción de Pilar del Río. Buenos Aires, Alfaguara.
- Saramago, J. (1999) *Ensaio sobre a cegueira* (1995). 13<sup>a</sup> reimp. São Paulo, Companhia das Letras.
- Saramago, J. (1998b) *Cuadernos de Lanzarote*. 3<sup>a</sup> ed. Madrid, Alfaguara.
- Valente, J. A. (1982) "Del conocimiento pasivo o saber de quietud"; en J. F. Ortega Muñoz (ed.), *María Zambrano o la metafísica recuperada*. Málaga, Universidad de Málaga.
- Zambrano, M. (1944) *El pensamiento vivo de Séneca*. Buenos Aires, Losada.
- Zambrano, M. (1945) *La agonía de Europa*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Zambrano, M. (1967) *La tumba de Antígona*. México, Siglo XXI.
- Zambrano, M. (1971) *Obras reunidas*. Madrid, Aguilar.
- Zambrano, M. (1977) *Claros del bosque*. Barcelona, Seix Barral.
- Zambrano, M. (1986a) *De la aurora*. Madrid, Turner.
- Zambrano, M. (1986b) *Senderos*. Barcelona, Anthropos.
- Zambrano, M. (1987) *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, Alianza.
- Zambrano, M. (1989a) *Notas de un método*, Madrid, Mondadori.
- Zambrano, M. (1989b) *Delirio y destino*. Madrid, Mondadori.
- Zambrano, M. (1991) *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela.
- Zambrano, M. (1992) *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela.



## AMBIGÜEDAD DE LA FIGURA TRÁGICA DE PROMETEO

### Interpretación de Paul Ricoeur

Por SILVIA CHORROARÍN

De la infinidad de mitos que nos ha legado la tradición, tomaré uno de los más destacados: El mismo ha atravesado la cultura occidental desde su primera recepción poética conocida en Hesíodo. Pero la matriz para deshilvanar algunos sentidos del mito prometeico será extraída de la versión esquiliana ¿Por qué he tomado esta versión del mito? Esta opción tiene que ver con el problema que intentaré destacar: se trata de un rasgo de la teología mitológica que parece cumplirse de manera paradigmática en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, a saber, la ambigüedad e inestabilidad de las figuras divinas que las aproxima a lo humano, aunque sin confundirlas. Se darían así dos movimientos confluyentes: un ascenso de lo humano a lo divino, por un lado; y por otro, un descenso de lo divino hacia lo humano. Esta dialéctica parece verificarse en la tragedia señalada, que según los estudiosos, conforma la primera parte de una trilogía, la única que se ha conservado en su totalidad.

Como marco teórico me he orientado por el tratamiento del mito trágico llevado a cabo por Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*.

#### Un caso ejemplar: el *Prometeo encadenado* de Esquilo

Es curioso que Prometeo, dios perteneciente a la estirpe vencida de los titanes, se convierta en héroe en la tragedia de Esquilo. Si los dioses se diferenciaban de los hombres, porque no morían (*athanátoi*), tenían otro rasgo distintivo que era su condición de bienaventurados; pues esta segunda característica no se verifica en el caso del Prometeo trágico. Es por esta razón que H. F. Bauzá<sup>1</sup> lo incluye en su estudio acerca de la fi-

<sup>1</sup> *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires-México, FCE, 1998.

gura heroica. Prometeo es héroe por su comportamiento, no por su naturaleza.

Sabemos de Prometeo en primer lugar por Hesíodo, el titán aparece como un rebelde a la ley olímpica en dos obras de este poeta, *Teogonía*, 507-616 y *Trabajos y días*, 43-105. El rasgo más destacado de este Prometeo es su astucia (*métis*), esa inteligencia retorcida que se vale de engaños para conseguir beneficios, lo cual lo enfrenta a Zeus, quien, dotado también de astucia, aunque con la justicia de su parte, consigue doblegar al titán. Ricoeur observa al respecto que el Prometeo de Hesíodo es casi un *Urmensch*, un hombre primordial que señala la transición hacia mitos más antropogónicos, ya que la fuerza puramente física de los primeros dioses, es reemplazada aquí por una fuerza espiritual como la astucia. Vemos asimismo que la violencia brutal de los dioses ctónicos se traslada a esta segunda generación de los titanes, los cuales expresan esa dimensión colosal e indomable, como desecho informe de lo divino.

Es Esquilo quien sitúa a Prometeo en el rango de héroe trágico, quien, conservando su naturaleza divina, se enfrenta a Zeus, el que es presentado como un dios oculto, no aparece sino a través de sus delegados, *Crátos* (Fuerza) y *Bía* (Violencia) y como un dios malo (*kakós daímon*). En el diálogo inicial entre Hefesto, encargado por Zeus de encadenar a Prometeo al Cáucaso, y *Crátos*<sup>2</sup>, leemos algunas pistas que nos advierten acerca del carácter despiadado del príncipe de los dioses:

FUERZA.- (...) Así que, Hefesto, ya debes ocuparte de las órdenes que te dio tu padre: sujetar fuertemente en estas altas y escarpadas rocas a este bandolero mediante (5) los irrompibles grilletes de unas fuertes cadenas de acero. Porque tu flor, el fulgor del fuego de donde nacen todas las artes, la robó y la entregó a los mortales. Preciso es que pague por este delito su pena a los dioses, para que aprenda a soportar el poder absoluto de Zeus y abandone su propensión a amar a los seres humanos<sup>3</sup>.

En lo que queda de esta pieza, Prometeo aparece como el héroe, que debe soportar la ira del rey de lo olímpicos, quien ha arribado al poder sometiendo a sus antecesores, los titanes. Prometeo es castigado por su amor a los hombres, ha robado para ellos el fuego a los dioses y con ello aparece casi como quien les ha conferido su humanidad, al enseñarles la técnica, cómo enfrentar la naturaleza y sacar de ello provecho para proveer a las necesidades de la vida.

Prometeo es una figura ambigua, inocente y culpable, se rebela ante

<sup>2</sup> Cf. García Gual, Carlos, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1995, pp. 111-122.

<sup>3</sup> Esquilo. *Prometeo encadenado*. Versión española de Bernardo Perea Morales. Madrid, Gredos, 1993, p. 546.

su destino pero se coloca a su altura; dios y héroe. Se trata de un mito que explica el origen de la raza humana, pero queda en él todavía un resto teogónico. Según Ricoeur,

“... representa un intento inconsciente por situar el origen del mal en una zona intermedia entre la esfera divina y la humana. Ésa es la razón de su carácter insólito y ambiguo, que lo aproxima al mismo tiempo al caos y al *Urmensch*”<sup>4</sup>.

En él vemos articulados por un lado, el carácter inmemorial de la maldad humana con ciertos aspectos de la naturaleza que podemos calificar como indomables y feroces. En el texto que sigue, Hefesto, que se apiada de su antecesor, dice al Poder:

“Muchos lamentos y muchos gemidos proferirás inútilmente, que es inexorable el corazón de Zeus y riguroso todo el que empieza a ejercer el poder”. (Versión citada -Nota 17-, p. 543s.)

En este pasaje la naturaleza es pintada en su más cruda y temible faz: el paisaje desolador, despojado de todo rastro humano, el sol abrasador y la escarcha nocturna, anuncia Hefesto la aborrecible tortura a que será sometido el titán. Dice Ricoeur, a propósito de esta pieza de Esquilo:

“Tal vez consistió su fuerza y su mérito en tratar de articular la anti-güedad del mal humano, que siempre se encuentra en el escenario ya desde el primer acto, con esos otros aspectos de la realidad bruta, que se alzan como testigos mudos de una historia de resistencias contra el orden y contra la belleza, como aquel túmulo de rocas informes, aquel Cáucaso batido por las tempestades, donde yació encadenado el Prometeo de Esquilo”<sup>5</sup>.

Hay otros momentos del drama en los cuales la naturaleza es más amigable y Prometeo la convoca como testigo de sus pesares. Es destacable que la ambigüedad prometeica se verifique también en el modo de experimentar la naturaleza:

(*Se marchan Hefesto, Fuerza y Violencia*)

PROMETEO.- “¡Oh divino éter y vientos de rápidas alas, (90) fuentes de los ríos, abundante sonrisa de las olas marinas! ¡Y tú, tierra, madre universal! ¡También invoco al disco del sol, que todo lo ve! ¡Ved qué sufrimientos padezco -¡yo, que soy un dios!- impuestos por las deidades!

(95) ¡Mirad con qué clase de ultrajes desgarradores he de luchar penosamente por un tiempo de infinitos años! ¡Tal es la infame condena que inventó

<sup>4</sup> Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, trad. Cecilio Sánchez Gil. Madrid, Taurus, 1969, p. 512. *Bia*, en decir, Violencia, no habla, sólo actúa. García Gual ha llamado la atención acerca de la facilidad que tenían ciertos poetas griegos de la época clásica -según dicen Hesíodo, Píndaro y Esquilo- de dar figura viviente a lo más abstracto, es decir, a ideas o conceptos.

<sup>5</sup> Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 1969, p. 512.

contra mí el nuevo jefe de los felices! ¡Ay, ay! ¡Me lamento por el presente y futuro dolor! ¿De qué modo algún día debe surgir el fin de estas penas?

¿Pero qué digo? Sé de antemano con exactitud todo el futuro, y ningún daño me llegará que no haya previsto. Debo soportar del modo más fácil que pueda el destino que tengo asignado, porque conozco que es invencible la fuerza del (105) Hado". (Versión citada -Nota 17-, p. 546)

Las potencias naturales mantienen su grandeza pero han perdido aquí su matiz amenazante. Prometeo conoce de antemano lo que le espera, de allí su nombre. Sabe que la necesidad (*Anánke*) es implacable y debe permanecer sereno.

### Visión trágica del mundo. Teología y antropología trágicas

En la figura del titán ofrece Esquilo una antropología trágica, cuya contraparte es una teología igualmente trágica. ¿En qué consiste este contrapunto? ¿En qué radica la esencia de lo trágico considerado en estas dos esferas: la divina y la humana? El tema central de la tragedia griega y no sólo en Prometeo, es el del hombre obcecado conducido a su perdición por los dioses, ellos mismos también obcecados y celosos. Esto lleva a reflexionar respecto de lo ineludible del espectáculo trágico; como ya se dijo, solamente podemos ser testigos mudos de lo que acontece, no cabe siquiera ninguna especulación, porque tal vez resulte insoportable para el pensamiento este vínculo con lo divino así entendido. Ricoeur dice al respecto que:

"... la expresión plástica y dramática de lo trágico no sería una vestidura superpuesta, y menos aún un disfraz accidental de una concepción del hombre que podría haberse expresado en términos distintos y más claros. Pertenece a la esencia de lo trágico el que se muestre 'sobre' un héroe trágico, 'sobre' una acción trágica y 'sobre' un desenlace trágico"<sup>6</sup>.

La tragedia nos enseña que los hombres se conducen no sólo guiados por su propio entendimiento y voluntad sino mediatizados por los dioses: la obcecación los arrastra a la insensatez, pero ésta es insuflada en su corazón por los dioses. De ahí que: "con la particularidad de esa obcecación, ese extravío, esa mediatización no son castigo de la culpa, sino que constituyen la misma culpa y el origen de la culpa"<sup>7</sup>.

Este problema se vincula con la condición mortal de los hombres. Ante esta circunstancia, se experimenta impotencia y el héroe se siente inocente. En el drama esquiliano los hombres apenas son mencionados como los beneficiarios del gesto magnánimo de Prometeo y en él apare-

<sup>6</sup> Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 1969, p. 515.

<sup>7</sup> Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 1969, p. 517.

ce un solo personaje humano, que es la infeliz Ío, víctima de la persecución amorosa de Zeus, Ío es la semblanza descarnada de la naturaleza humana: débil, sufriente y dependiente de los caprichos divinos. Excepto este caso, el resto de la pieza se desarrolla en diálogos divinos; los hombres son vistos en contraste con los dioses, como su "negativo", se alude a ellos como los *efímeros*, los *apurados mortales*. La obcecación que se apodera del héroe se expresa en voz pasiva: *aásthai*; el correlato divino es personificado en *Áte*, engendrada por Zeus, el lado activo ejecutado por los dioses. A ello agrega Ricoeur lo atinente a la autocomprensión del hombre que opera en la visión trágica:

"Queda abierta la cuestión de saber si es una complejión psicológica marcadamente impulsiva la que favorece la creencia en la 'intervención psicológica' de lo divino, o si será la figura cultural fijada por el mito la que engendra la representación de sí y esa conformidad entre el hombre y su propia imagen"<sup>8</sup>.

Lo expuesto nos persuade de las múltiples aristas que presenta el fenómeno mismo de la tragedia, concentrada en este caso en este drama que entiendo teológico. ¿Cuál es el origen de la obcecación? Para la visión griega que, dada su peculiar plasticidad y gracia expresivas, tendía a crear figuras y personificaciones de las potencias físicas y psíquicas y de las cualidades variadas, tanto divinas como humanas, tal origen era atribuido tanto a esas deidades imprecisas y un tanto impersonales como la *Moira*, "parte" o "lote" que le toca a cada uno, entiendo: "parte" o "lote" del orden cósmico, traducido como "destino", que es "la no-elección de la elección"<sup>9</sup>. También es atribuida a *Erinis*, que para la conciencia moderna devendrá algo así como el remordimiento; para los griegos era una figura objetiva y real, independiente de la conciencia. Pero aquí, en Prometeo, ese origen parece centrarse en la magnífica figura de Zeus, que es quien asume el mayor peso de la culpa. Como dice Ricoeur "el mito trágico tiende a concentrar el bien y el mal en el vértice de lo divino (...) Se diría que la malevolencia divina tiene dos polos opuestos: uno personal en la voluntad de Zeus y otro impersonal en la decisión de *Moira*"<sup>10</sup>.

### *Hýbris y Phthónos*

Tenemos nuevamente una pareja de conceptos devenidos deidades por la imaginación poética. El primero, *hýbris*, traducido al latín como

<sup>8</sup> Ricoeur, P., *op. cit.*, 1969, p. 519.

<sup>9</sup> Ricoeur, P., *op. cit.*, 1969, p. 519.

<sup>10</sup> Ricoeur, P., *op. cit.*, 1969, p. 520.

*superbia*, es el atribuido a los hombres y en nuestro caso, al héroe (Prometeo). Según esta génesis del mal, el éxito provoca el deseo de aumentarse o la *pleonexía* o arrogancia. El otro par de esta dialéctica es el *phthónos* o celos de los dioses, éstos, envidiosos, no toleran ninguna excelencia que pueda ensombrecer la suya. Allí irrumpe lo trágico que precipita al héroe a su ruina.

Los elementos de lo trágico están todos puestos en juego: obcecación divina, *Daímon* y *Moíra*, por una parte; celos y desmesura por otra. A juicio de Ricoeur: "la tragedia de Esquilo es la que juntó en un haz todos estos temas y las que les añadió ese *quid proprium* que constituye lo trágico de la tragedia" <sup>11</sup>.

Tenemos todos los elementos pero falta el desencadenante de lo trágico. Éste acontece cuando la inexorable necesidad del Destino se enfrenta a la grandeza del héroe. Y aquí está el lado positivo que consiste en la acción y no ya en la pasión del héroe, que empuñando su libertad, retarda el cumplimiento de lo inexorable. Porque el drama es pasión, pero también es acción, éstas son las palabras de Nietzsche <sup>12</sup>, que vincula el Prometeo de Esquilo con la exaltada figura forjada por Goethe:

"A la aureola de la pasividad contrapongo yo ahora la aureola de la actividad, que con su resplandor circunda al *Prometeo* de Esquilo. Lo que el pensador Esquilo tenía que decirnos aquí, pero que, como poeta, sólo nos deja presentir mediante su imagen simbólica, eso ha sabido desvelárnoslo el joven Goethe en los temerarios versos de su *Prometeo*:

¡Aquí estoy sentado, formo hombres  
A mi imagen,  
Una estirpe que sea igual a mí,  
Que sufra, que lllore,  
Que goce y se alegre  
Y que no se preocupe de ti,  
Como yo!"

Entonces, sólo entonces, con la acción del héroe que arremete sin esperanzas contra la ley que rige todas las cosas, dice Ricoeur:

"... surgirá la emoción trágica por excelencia, el *Phóbos* ... La tragedia nació de la unión de una doble problemática y de su exaltación hasta el punto de ruptura: la problemática del 'dios malo' y la problemática del héroe. El Zeus del *Prometeo encadenado* y el mismo Prometeo forman los dos polos de esta teología y de esta antropología trágicas. En la figura de Zeus culmina la tendencia a incorporar el satanismo difuso de los *daimónes* a la figura suprema de lo divino; y, por tanto, con Zeus alcanzó su máxima

<sup>11</sup> Ricoeur, P., *op. cit.*, 1969, p. 523.

<sup>12</sup> Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 91.

expresión la problemática del 'dios malo', en una unidad indivisa de lo sá-tánico y lo divino"<sup>13</sup>.

Nos atrevemos a preguntar a Ricoeur que ha hecho esta penetrante interpretación del mito y la tragedia prometeicos, si el problema de la finitud no abarca incluso a los dioses. Hay otra finitud, a la que amargamente se refiere Prometeo en su diálogo con Ío:

ÍO.- "¿Qué ventaja, entonces, tengo en vivir? ¿Por qué no me he arrojado al momento desde esta roca escarpada, para que al haberme estrellado en el suelo me hubiera (750) librado de todas mis penas? ¡Sí! ¡Mejor es morir de una vez que sufrir con deshonra a lo largo de todos los días!

PROMETEO.- Difícilmente, entonces, soportarías mis dolores, cuando es precisamente no morir mi destino. Eso (755) sería una liberación de mis sufrimientos. Pero por ahora no existe término fijado a mis males, hasta que caiga Zeus de su tiranía". (Versión citada -Nota 17-, p. 569s.)

La muerte es vista como una liberación del dolor; los dioses están privados de esa posibilidad. El sufrimiento aleja a Prometeo de los dioses hasta confundirlo casi con los hombres; pero a diferencia de éstos, no puede morir y tiene que prolongar su tormento. Su condición de dios le ha otorgado la inmortalidad, pero su apego a los hombres lo ha condenado al dolor. A ello quizás se deba el que se haya encontrado en él un anticipo de la figura de Cristo<sup>14</sup>.

El sufrimiento es ineludible, esto está claro, ¿pero la muerte? Encontramos en el *Prometeo encadenado* un inquietante pasaje, que es sólo un tímido indicio:

CORIFE0.- ¿Qué medicina hallaste para esa enfermedad?

PROMETEO.- (250) Puse en ellos ciegas esperanzas.

CORIFE0.- ¡Gran beneficio regalaste con ello a los mortales!

PROMETEO.- Y además de esto les concedí el fuego.

CORIFE0.- ¿Y tienen ahora la roja llama del fuego los seres efímeros?

PROMETEO.- Gracias a él aprenderán numerosas artes. (Versión citada, p. 552, nota 17)

En su diálogo con el coro de piadosas Oceánides se menciona la característica de los hombres, que es su mortalidad, Prometeo confiesa a estas criaturas que ha fundado en ellos ciegas esperanzas. Un poco más adelante (vv. 435-470) detalla los bienes entregados a los hombres<sup>15</sup>, por

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cf. Esquilo, *op. cit.*, versión española, p. 558s., nota 17.

<sup>15</sup> El legado de Prometeo a la raza humana es tan decisivo que sin él estarían privados de su misma humanidad. Los provee del fuego, y con él de las técnicas que le permiten domeñar la naturaleza para proveer a sus necesidades, les aporta la sabiduría técnica, es decir, la capacidad de *poiesis*, de hacer, energía motriz del trabajo.

ofrendar los cuales fue cruelmente castigado. Además, recuerda que él mismo desempeñó un papel fundamental en el paso de la dinastía de los titanes a la de los olímpicos; es decir, que la ira del príncipe de los dioses es para él una muestra de su ingratitud y falta de reconocimiento. Prometeo queda en medio de los dioses y de los hombres:

PROMETEO.— Pero oídmeme las penas que había entre los hombres y cómo a ellos, que anteriormente no estaban provistos de entendimiento, los transformé en seres dotados de inteligencia y en señores de sus afectos.

(...) Y después de haber inventado tales artificios —¡desdichado de mí!— (470) para los mortales, personalmente no tengo invención con la que me libre del presente tormento. (Versión citada —Nota 17—, p. 558s.)

H. F. Bauzá hace un comentario a propósito del mismo, que puede ayudar a la comprensión de su significado:

“... dicho pasaje sugiere por un lado ciertos sesgos epicureístas —evenciados en la referencia a liberar al hombre del temor a la muerte—, y por el otro, pitagóricos, en la alusión a la numerología. En efecto, así parece que en la antigüedad fue considerado Esquilo —quien en esa pieza hablaría por boca de Prometeo—, según nos explica Cicerón en un pasaje de sus *Cuestiones tusculanas* (II 10, 23), cuando refiere: ‘Esquilo no sólo fue poeta, sino también pitagórico’”<sup>16</sup>.

La cuestión radica en determinar si el supuesto pitagorismo atribuido a Esquilo disminuye en algo el efecto trágico. Creo que no es así, si seguimos la hermenéutica que de este drama hace Ricoeur, en tanto lo trágico está dado por la resistencia que ofrece al destino la libertad de héroe:

“Esa ecuación trágica del terror refleja en el alma del espectador ese juego cruel entre el dios malo y el héroe. El espectador revive efectivamente la paradoja de lo trágico: todo eso es algo que pasó; el espectador conoce la historia; es algo que tuvo lugar en otro tiempo, que pertenece al pretérito; y, sin embargo, está expectante, como esperando que a través de lo fortuito y entre las revueltas inciertas del futuro le sorprenda la certeza absoluta del pasado perfecto con la novedad de un acontecimiento fresco: en ese momento preciso se hunde el héroe”<sup>17</sup>.

En este fragmento el autor hace también alusión al reflejo en el alma del espectador de su pertenencia al mismo conflicto radical del hombre, a saber, que debe afirmarse a sí mismo en contrapunto —en palabras de Ricoeur— con “esa enorme opacidad del sufrir que opone el hombre al gesto divino”<sup>18</sup>. Allí el sufrimiento no es ya solamente padecimiento sino

<sup>16</sup> Bauzá, H. F., *op. cit.*, 1997, p. 136.

<sup>17</sup> Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 1969, p. 527.

<sup>18</sup> Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 1969, p. 528.

acción, acción dramática ejercida por la libertad del héroe que se rebela ante el destino. Por eso, en tanto respuesta activa, en tanto desafío, el sufrimiento alcanza su rango dramático.

No hay todavía mal en el sentido moral, porque la culpa es inevitable y por lo tanto no se ha diferenciado aún de la finitud. Pero la visión trágica se afina precisamente en esa indistinción, de allí su incoherencia constitutiva ¿Acaso es posible diferenciar la porción de culpa humana de la culpa divina?

### Los demás personajes del drama

Prometeo se sitúa en un estadio intermedio entre los dioses y los hombres y simboliza en esta arquitectura la dignidad del hombre libre, quizás sea un dato más la cualidad del *trabajo*, que personifica el titán, el trabajo que, en términos de Hegel y también de Marx, es aquella energía que motoriza la transformación de lo dado en un *éthos*, en morada de lo humano. A la base se sitúan los delegados de Zeus, *Bía* y *Crátos*, meros ejecutores de la ley. Los demás personajes: Océano, el amistoso coro de Oceánides que sufre a su lado pero que no lo alcanza en su grandeza heroica, sólo viene a resaltarla y a agregar el sentimiento de la amistad y la piedad, que cumplen en la obra Esquilo un lugar privilegiado.

Merece una consideración aparte la intervención de Ío, imagen humana del dolor sin redención, del puro padecer, víctima sufriente por el capricho divino. Ío no alcanza sin embargo la dimensión trágica, es sólo la encarnación del dolor; al unirse a Prometeo se realza su figura, aunque sólo en contraste con el Titán: Ío es inocente, sufrimiento puro; Prometeo es culpable en parte, pero su voluntad actúa contra el poder divino y lo enfrenta valerosamente. Así describe Ricoeur este cruce de ambas figuras míticas:

“... ahí está el titán, clavado a una roca, dominando la *orquesta* vacía; y allí aparece ella, alocada, saltando a la gran planicie, acribillada por los tábanos; ella errante, él clavado; él varonil y en plena lucidez, ella femenina, deshecha y fuera de sí; él activo en medio de su pasión, ella pasión pura, testigo puro de la *hýbris* divina”<sup>19</sup>.

A diferencia de Ío, Prometeo es culpable en parte, ¿cuál es su culpa? En repetidas ocasiones lo relata a sus amigos y enemigos: su culpa es su amor a los hombres. Una paradoja más, el amor es una transgresión a la ley, como la *Antígona* de Sófocles, el Prometeo de Esquilo debe pagar pena por su amor. Si es cierto que su audacia encoleriza a Zeus y a los

<sup>19</sup> Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 1969, p. 529s.

Olímpicos, también es cierto que su acto de rebeldía es expresión de su generosidad. En ningún momento se arrepiente de él, y más bien se ufana de sus logros. Es su amor a los hombres lo que lo lleva a la perdición y hace de él una figura trágica.

Estamos ante un dios vencido y castigado, sin embargo, no se entrega, ¿cuál es su fuerza? Esa voluntad que no se rinde tiene aún la palabra, en el v. 325 le advierte Océano:

OCÉANO.— Ahora me voy e intentaré liberarte, si puedo, de estos trabajos. Permanece tranquilo y procura hablar sin excesiva falta de mesura. ¿No sabes muy bien, a pesar de tu mucha sabiduría, que a una lengua imprudente se le aplica siempre el castigo? (Versión citada, p. 554, nota 17)

Sabemos que para Esquilo la libertad del héroe trágico es imperfecta, una libertad sólo declamada: "La libertad del héroe rebelde es una libertad de desafío, no de participación"<sup>20</sup>; ni siquiera es libre el mismo Zeus, que en su enfrentamiento con el titán sublevado depende del *secreto* que posee éste acerca de lo destinado al rey de los dioses, según el cual, si consume cierta unión y engendra de ella un hijo, éste lo destruirá. Esta alternativa en la trama del drama, nos muestra la astucia de Esquilo que introduce un elemento que hace tambalear la balanza del poder hacia el lado opuesto: Prometeo "posee pues el secreto de la caída de Zeus, el secreto del crepúsculo de los dioses; tiene un arma con la cual puede aniquilar el ser"<sup>21</sup>. En 905ss. dice al Coro:

PROMETEO.— La verdad es que Zeus, aunque ahora sea arrogante de espíritu, en el futuro va a ser humilde, según la boda que se dispone a celebrar, que lo arrojará de su tiranía (910) y de su trono en el olvido. En ese momento se cumplirá plenamente la maldición que imprecó antaño su padre Crono, al ser derrocado de su antiguo trono. No existe dios que pueda mostrarle con claridad escapatoria de tales (915) penas, excepto yo. Yo sí que lo sé y de qué manera. (Versión citada, p. 575ss., nota 17)

Al final de la pieza, entra en escena Hermes, para Prometeo, el "lacayo" de Zeus. Comienza con Hefesto, un dios que podemos considerar como el sucesor de Prometeo en el arte y en la técnica, poseedor del fuego junto con Atenea. Hermes tiene también semejanza con Prometeo, ambos son astutos, "sofistas", saben hablar, son hábiles con la palabra; la diferencia estriba en que Prometeo es rebelde a la voluntad del príncipe y Hermes es su servidor. Hermes intenta que Prometeo revele el secreto que lo hace poderoso, Prometeo se niega y entonces sobreviene un cataclismo que hunde al titán en el fondo de la tierra. Así termina esta primera parte de la trilogía que transcurre entera dentro del suplicio. En la

<sup>20</sup> Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 531.

<sup>21</sup> Ricoeur, P., *ibidem*.

última escena se entabla entre ambos dioses una contienda verbal, mostrándose los dos igualmente arrogantes, Hermes acusa a Prometeo de sofista, es decir, falso, embaucador; también menciona su amargura casi como un dato connatural al titán:

HERMES.- (945) A ti, el sabio, al que en dureza supera al más duro, al que faltó contra los dioses al entregar sus honores a los efímeros, al ladrón del fuego me estoy dirigiendo. (Versión citada, p. 577, nota 517)

Le exige que revele el secreto que pesa sobre Zeus. Prometeo se niega a revelarlo, y responde con ironía a las exigencias del mensajero:

PROMETEO.- (955) Solemne en verdad y lleno de arrogancia es tu discurso, como corresponde a quien es servidor de los dioses.

Jóvenes sois que acabáis de estrenar el poder y os creéis que habitáis en alcázares que os hacen inmunes a todo dolor. (Versión citada, p. 577, nota 17)

En este contrapunto el que manifiesta mayor firmeza y convicción es Prometeo, porque actúa desde sí mismo y por su sola voluntad, a pesar de ser el perdedor; en este enfrentamiento supera a Hermes cuya conducta no es autónoma sino delegada. Es en el diálogo con este dios donde Prometeo luce sus dotes dialécticas y su rebeldía.

Ante el fracaso de su misión, Hermes anuncia a Prometeo el agravamiento del castigo que le ha preparado el Padre:

HERMES.- (1015) Si no haces caso de mis palabras, mira qué tempestad y triple oleada de males inevitables se te viene encima. En primer lugar, va a hacer pedazos mi padre este escarpado precipicio sirviéndose del trueno y la llama del rayo, y tu cuerpo quedará enterrado: un abrazo de piedra te acogerá.

Es en esta instancia que las Océánides eligen sucumbir junto al titán, en un gesto de enorme generosidad y lealtad. Prometeo es el último en hablar, se está produciendo ya el rugir de la tierra, vuelve a invocar las fuerzas de la naturaleza y en un delirio de orgullo y dolor cierra la pieza con este anuncio:

PROMETEO.- (1080) Ya no son palabras, sino realidad: la tierra ha temblado. Brama en sus entrañas el eco del trueno. Brilla el ardiente zig-zag del relámpago. Arremolinan el polvo los torbellinos. Salta entrocándose el huracanado ímpetu de todos los vientos, desencadenando una conmoción de vendavales encontrados. Se han confundido el cielo y el mar. ¡Tal es la violencia de Zeus que contra mí avanza de forma visible, intentando aterrorizarme! ¡Oh majestad de mi madre! ¡Oh firmamento que haces que vaya girando la luz común a todas las gentes, ya ves qué impiedad estoy padeciendo! (Versión citada, p. 582, nota 17)

Sobre el final la obra alcanza su punto más dramático, pues lo dicho se une a lo que acontece y el héroe se precipita en el abismo no "sólo con

las palabras". El correlato del padecer activo de Prometeo es la crueldad de Zeus. Es oportuno hacer referencia al interrogante que formula Louis Séchan en su trabajo sobre este mito: "¿cómo conciliar esta imagen de un Zeus incontestablemente violento y tiránico con la no menos incontestable piedad de Esquilo?"<sup>22</sup>. Este intérprete resuelve el interrogante en los siguientes términos:

"La solución de este problema reside en el hecho de que el *desmótes* (encadenado) no era sino el primer elemento de una trilogía, y que ese carácter inicial de Zeus debía transformarse –como también por otra parte, el de Prometeo– en el curso de una evolución paralela a la de su antagonista: con el tiempo, ambos cambian, despojándose de lo que tenían de excesivo, para elevarse al plano superior en que la reconciliación se hace posible".

## Conclusiones

Vemos que los dioses de la mitología griega no están dotados de una naturaleza fija e inmóvil, no son eternos, sino inmortales. Su accionar es histórico, se van forjando a sí mismos en un juego de luchas y pasiones, conquistan la justicia y la armonía después de una larga y violenta guerra contra el mal y la desmesura de la que provienen. En el principio no fue el orden sino el caos –entendido no como vacío, sino como desorden–, el cosmos es un resultado histórico. Tanto héroes como dioses están sometidos a fuerzas oscuras y poderosas que no han elegido.

En cuanto al problema de la libertad, encontramos que la libertad del héroe, como la de los dioses, no es más que un gesto de afirmación fallido. Según la expresión de Gadamer hay una ordenación metafísica del ser que es lo determinante. Contra ella no puede siquiera el mismo Zeus, ya que si osara vulnerar ese orden, sucumbiría su propio reinado. Ésta sería la profunda verdad que encierra la piedad de Esquilo. Para el poeta la libertad del héroe, y la libertad del mismo Zeus valen poco y nada.

El Prometeo del *desmótes* es una figura ambigua: es un dios que sufre, lo cual es contradictorio con la naturaleza divina. Su carácter sufriente y su rebeldía alcanzan para darle el título de héroe, y esta asimilación fue algo que efectivamente ocurrió en algún momento de la historia de la cultura: Prometeo pasó a simbolizar la llama siempre encendida de la dignidad humana, así lo vieron los renacentistas y el romanticismo. Aun cuando en las siguientes piezas de la trilogía perdida, se hubiera logrado la conciliación de Prometeo con el príncipe de los dioses, seguiría siendo éste, el *Prometeo encadenado*, el que plasma el drama

<sup>22</sup> Séchan, Louis. *El mito de Prometeo*. Buenos Aires, 1960, EUDEBA, p. 31.

humano con toda su potencia expresiva. El motivo de Adán sufre –dice Cassirer– una mutación según la cual, se convierte en el motivo de Prometeo:

“Para que se cumpliera este tránsito no fue preciso que se operara una mudanza en el contenido mismo del pensamiento, bastó un ligero desplazamiento del acento. El hombre es una criatura, pero lo que lo distingue de todas las demás estriba en que su creador le confirió a su vez el don de creación. El hombre alcanza el fin para el que está destinado, cuando confirma esa su facultad fundamental y originaria”<sup>23</sup>.

El Renacimiento exalta la dignidad y libertad humanas apropiándose del mito de Prometeo, cambiando su signo: el dios rebelde y osado que enfrenta al padre, pasa a simbolizar el carácter indomable del hombre que con su inteligencia y su albedrío conquista el mundo y desafía la necesidad<sup>24</sup>.

El mito de Prometeo cobra renovada vitalidad en el Renacimiento, época en la que volvemos a encontrarnos con la ya señalada ambigüedad. En un estudio acerca de los emblemas e imágenes paralela a una la historia de las ideas, Carlo Ginzburg<sup>25</sup> comenta que en la Europa culta de los siglos XVI y XVII eran de amplia difusión algunas frases sentenciosas<sup>26</sup> en las que se advertía sobre el peligro de escrutar los secretos de los cielos, y que dichas leyendas solían estar acompañadas de la imagen del Prometeo encadenado al Cáucaso. La prohibición dirigida entonces a los astrólogos y a los filósofos políticos más audaces, apuntaba a tres ámbitos ontológicos íntimamente vinculados:

“La admonición contra la pretensión de conocer las cosas ‘altas’ estaba referida a niveles de realidad diferentes, pero conectados entre sí: Realidad cósmica: está prohibido escrutar los cielos y, en general, los secretos de la naturaleza (*arcana naturae*). Realidad religiosa: está prohibido conocer los secretos de Dios (*arcana Dei*). Como por ejemplo la predestinación, el dogma de la Trinidad y demás. Realidad política: está prohibido

<sup>23</sup> Cassirer, Ernst, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires, Emecé, 1951, p. 126.

<sup>24</sup> El Prometeo de Esquilo es todavía un dios, pero como hemos visto ya un dios muy singular.

<sup>25</sup> Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa, 1999.

<sup>26</sup> Se trata por ejemplo de la sentencia de San Pablo en la *Epístola a romanos*, 11.20, cuya versión original en griego habría sido “No te ensoberbezcas, teme”, que después San Jerónimo traduce al latín como *Noli altum sapere. Sed time*. Ginzburg comenta lo siguiente: “a partir del siglo IV, en el occidente latino este fragmento fue a menudo mal entendido: *sapere* no fue interpretado como un verbo de significado moral (sé sabio), sino como un verbo de significado intelectual (conocer). Por añadidura, la expresión adverbial *altum* fue entendida como un sustantivo denotativo, ‘lo que está en lo alto’”. Cf. *op. cit.*, p. 94.

conocer los secretos del poder (*arcana imperii*), es decir, los misterios de la política”<sup>27</sup>.

La ciencia naciente, sobre todo a partir de Kepler y de Galileo, fue develando secretos de la naturaleza, lo cual tuvo su incidencia sobre los otros dos niveles, este autor menciona como dos posibles efectos de la nueva ciencia, “un blasfemo orgullo intelectual, o el rechazo a una poderosa fuerza de cohesión social, como la religión”<sup>28</sup>. De ese modo, la progresiva consolidación de los nuevos paradigmas, tuvo como consecuencia la inversión de la valoración de éste mito, que había sido usado para inhibir los ímpetus del conocimiento de los secretos no permitidos a los hombres:

“De hecho, en una colección de emblemas de fines del siglo XVII, Prometeo ya no era representado como un dios derrotado, encadenado a la montaña. Su mano, en el acto de tocar el sol, estaba acompañada por la orgullosa máxima *Nil mortalibus arduum*, ‘nada es demasiado difícil para los mortales’”<sup>29</sup>.

#### Bibliografía consultada

- Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, FCE, 1998.
- Bauzá, Hugo Francisco. *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Cassirer, Ernst. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Traducción de Alberto Bixio. Buenos Aires, Emecé, 1951.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 1996.
- Gadamer, Hans Georg. *Mito y Razón*. Traducción de José Francisco Zúñiga García. Barcelona, Paidós, 1997.
- García Gual, Carlos. *Prometeo. Mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1995.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Traducción de Carlos Catroppi. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Traducción de Cecilio Sánchez Gil. Madrid, Taurus, 1969.
- Séchan, Louis. *El mito de Prometeo*. Traducción de E. de Olaso, Buenos Aires, EUDEBA, 1960.
- La versión del *Prometeo encadenado* de Esquilo consultada es la de Bernardo Perea Morales. Madrid, Gredos, 1993.

<sup>27</sup> Ginzburg, Carlo, *op. cit.*, 1999, p. 96s.

<sup>28</sup> Ginzburg, Carlo, *op. cit.*, 1999, p. 101.

<sup>29</sup> Ginzburg, Carlo, *op. cit.*, 1999, p. 104.

## LA INVERSIÓN DE LA MIRADA

### Aproximaciones al pensamiento de Georges Bataille

Por CRISTINA MICIELI

#### Introducción

El universo guarda un excedente de energía que debe ser sistemáticamente liquidado para asegurar la continuidad de la vida, tal la hipótesis de G. Bataille. Las mutaciones geológicas y las carnicerías animales forman parte de este aniquilamiento. Sin embargo, en el hombre esta operación de derroche y destrucción adopta formas sinuosas. Precisamente la demarcación entre animalidad y humanidad es la respuesta, en la óptica de Bataille, que ha dado el hombre a la necesidad de quemar la energía sobrante. La prodigalidad, el exceso, el lujo, la muerte sujetan el crecimiento de la vida dentro de las fronteras de lo posible.

El mundo de la razón y del trabajo, de la convivencia y la utilidad está garantizado por una suma de leyes o prohibiciones. La paradoja de la vida humana reside en que, para posibilitar la duración del ser, para que la vida no cese, la sociedad debe constreñir al hombre, cercarlo con una alambrada de tabúes, obligándolo a sofocar la parte no racional de su personalidad, esa zona espontánea de su ser que si fuera liberada destruiría la vida en común, instalando la confusión y la muerte. Sin embargo, esta *parte maldita* de la condición humana, aunque reprimida y negada por la vida social, está ahí, pugnando por manifestarse y existir, insinuándose, presionando desde las sombras, y muchas veces consigue expresarse. En este caso, comienzan a peligrar las "leyes de la ciudad" pues la violencia puede desbordarlas.

#### La animalidad perdida

Para Bataille, la humanidad surge y se afirma como negación de la animalidad, animalidad que se caracteriza como el reino de la "inmanen-

cia". El animal, dice Bataille, vive en el mundo "como el agua en el seno de las aguas"<sup>1</sup>, en un estado de inmediatez temporal y de indistinción con respecto a todos los otros seres. El animal vive siempre en el presente, en una especie de presente eterno. No se preocupa por el futuro, sencillamente porque no sabe por anticipado que tarde o temprano ha de morir. En otras palabras, no tiene conciencia de sí como ser finito, como ser separado de los otros. Aunque un animal procure astutamente devorar a otro y no ser devorado por él, no puede decirse que lo haga "conscientemente", sigue viviendo en la inmediatez y en la indistinción, sigue experimentando la vida como una continuidad que nada interrumpe.

La interrupción de esa continuidad tiene lugar cuando se instaura una distancia, una separación, una "trascendencia" de la conciencia con respecto al resto de los seres (animales, plantas, cosas) y del resto de los seres con respecto a la conciencia, es decir, cuando se pone el "objeto" como opuesto al "sujeto" y subordinado a él, con vistas a un fin. En efecto, la conciencia instaura la separación entre los seres y la subordinación funcional de los medios a los fines, del presente al futuro.

Bataille considera, siguiendo a Hegel y a Marx, que la cabeza y la mano son hermanas inseparables en la génesis de la humanidad, es decir, que el surgimiento de la conciencia y el consiguiente tránsito de la inmanencia animal a la trascendencia humana está estrechamente ligado a la aparición del trabajo y a la actividad productiva, a la fabricación y al uso de armas y herramientas para la obtención de bienes materiales. La fabricación y el uso del útil rompe la inmanencia del mundo y hace posible el surgimiento de la conciencia humana como conciencia del tiempo, esto es, como conciencia de la muerte del ser separado y como subordinación funcional o utilitaria entre medios y fines.

Pero el trabajo, que hace posible la separación entre humanidad y animalidad mediante la contraposición entre sujeto y objeto, permite, a la vez, que el hombre se convierta en un objeto para sí mismo. Por medio del trabajo, el hombre deja de estar en comunicación con el mundo, entrando en una relación de extrañeza o de "exterioridad" con el resto de los seres, y con respecto a sí mismo, a su propia animalidad. El trabajo exige la negación de la satisfacción inmediata del deseo y la subordinación de la acción presente a un fin lejano, y éste no es otro que la obtención de los bienes necesarios para la subsistencia.

Pero, ¿por qué el hombre abandona la relación de inmanencia o de intimidad que lo une a los otros seres y entabla con ellos una relación de exterioridad? ¿Por qué se reduce a sí mismo, sometiéndose a la lógica del

<sup>1</sup> Georges Bataille. *Teoría de la religión*. Trad. de Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1998, p. 25.

trabajo y del cálculo económico? ¿Por qué se convierte en un mero eslabón del proceso de reproducción material? ¿Por qué subordina el presente al futuro? Bataille responde: el temor al futuro, que no es sino el temor a la muerte, pesa angustiosamente sobre él. El hombre trabaja para evitar la muerte y asegurar la perdurabilidad de la vida. El temor a la muerte hace del hombre un trabajador, un ser que niega en sí mismo el presente para asegurar el futuro. La humanidad es, por lo tanto, la consecuencia del trabajo y del miedo a la muerte.

### La restricción y el gasto

En su artículo de 1933, "La noción de gasto"<sup>2</sup>, Bataille presentó el principio de pérdida como la clave a partir de la cual debían ser revisados los supuestos utilitaristas de la economía clásica. Las tesis principales de este artículo vuelven a ser retomados en la primera sección de *La parte maldita*. En él, Bataille propone sustituir la "economía restringida", que sólo tiene en cuenta las actividades humanas regidas por conceptos como los de utilidad, escasez, adquisición, conservación y ganancia, por una "economía general" que dé cuenta también de esas otras actividades regidas por conceptos como los de derroche, exuberancia, donación, destrucción y pérdida (como el gusto por las joyas y los objetos de lujo, los cultos y sacrificios religiosos, los lutos, los monumentos suntuarios, las guerras, los deportes, los espectáculos, las fiestas, las creaciones artísticas y literarias, las actividades sexuales no destinadas a la reproducción). Asimismo, esta "economía general" debe explicar las relaciones entre ambos tipos de actividades.

Para Bataille, tales actividades de pérdida no son marginales o secundarias con respecto a las actividades útiles, sino por el contrario, constituyen el verdadero fin al que éstas se subordinan. De modo que el principio de utilidad es "relativo" y está sometido al principio de pérdida, que es el que finalmente rige el movimiento de las acciones humanas, tanto individuales como colectivas. Por eso, es necesario pasar de una "economía restringida", que se limita al análisis de la producción y el consumo productivo, a una "economía general", que coloca en primer plano el gasto improductivo como fin último de toda actividad humana. Se trata de un verdadero "giro copernicano", pues cuestiona no sólo los principios de la economía moderna (basados en el dogma de la escasez, en el imperativo de la productividad y en la búsqueda del crecimiento),

<sup>2</sup> Cf. Georges Bataille. "La noción de gasto". En *La parte maldita*. Trad. de F. Muñoz de Escalona. Barcelona, Icaria, 1987.

sino también la antropología y la moral utilitaristas que son su fundamento.

La "economía general", al trascender el limitado horizonte del utilitarismo, permitirá dar cuenta de tres grandes formas festivas de gasto improductivo: la religión, el erotismo y las creaciones artísticas y literarias. La dialéctica económica entre el principio de utilidad y el principio de pérdida está en la base de las tres dialécticas: la religiosa entre lo sagrado y lo profano, la erótica entre la ley y la transgresión, y la artística entre el trabajo y el juego. No es extraño que la religión, el erotismo y el arte hayan mantenido estrechas relaciones entre sí a través de la historia, incluso en aquellas religiones que, como el cristianismo, han pretendido oponerse radicalmente a los excesos del erotismo y del arte. En el rito colectivo de la fiesta siempre se han entremezclado el sacrificio religioso, la transgresión erótica y el juego de la creación artística. Por esta triple vía, los seres humanos han tratado de superar su condición de seres separados, temerosos de la muerte y sometidos a la preocupación por la supervivencia.

La humanidad se afirma, como dijimos, mediante la negación de la animalidad, y ésta tiene lugar a través del trabajo y la ley, por medio de una racionalidad utilitaria que subordina todo objeto y toda acción presentes a un fin o bien futuro. No obstante, la humanidad no puede dejar de negar esa negación y reafirmar la animalidad, es decir, la inmediatez del presente y la inmanencia del mundo. Según Bataille, la religión, el erotismo y el arte no hacen sino manifestar ese movimiento de retorno a la animalidad perdida. Una animalidad transfigurada, divinizada, en la que los hombres creen posible experimentar el "milagro" de una comunicación íntima e inmediata con el resto de los seres.

Sin embargo, esta apertura hacia los otros exige violentar al ser separado, celoso de su individualidad y de su perdurabilidad, para entregarlo a un movimiento de comunicación que puede llevarlo incluso hasta el extremo de la muerte. En *El erotismo*<sup>3</sup>, Bataille insiste sobre este punto. El amor —sea carnal, sentimental o divino— revela "la nostalgia de la continuidad perdida", es decir, "la búsqueda de un imposible". El ser aislado y seguro de sí es arrastrado a un movimiento de comunicación con los otros en el que su ser discontinuo se "disuelve" en la continuidad.

Arrancar al ser de la discontinuidad en la que tan obstinadamente trata de perdurar, es la mayor violencia que cabe hacerle, es una "violación" de su integridad, es exponerlo a la posibilidad de la muerte. Por eso, el amor (en cualquiera de sus formas) pone al ser en cuestión, lo alcan-

<sup>3</sup> Véase G. Bataille. *El erotismo*. Trad. de Antoni Vincens y Marie Paule Sarazin. Barcelona, Tusquets, 1992.

za en lo más íntimo, y al tiempo que le promete la felicidad lo entrega al sufrimiento, pues esa continuidad prometida no es accesible sino con la muerte. El erotismo, como lo sagrado y la creación artística, arrastran violentamente al ser separado hasta la negación de sí, pero, paradójicamente, suscitan en el hombre reacciones contradictorias de atracción y repulsión, entusiasmo y tormento.

De la misma manera que el derroche económico puede ser pacífico o violento, el mundo de la religión, del erotismo y del arte es igualmente ambiguo. Todo lo que los hombres llaman "sagrado" (trátase de la divinidad, de la pasión erótica, de la creación artística y literaria) posee una doble cara: fasta y nefasta, benéfica y maléfica, luminosa y tenebrosa, gozosa y terrible. Lo sagrado es lo que atrae, pero también lo que espanta. El hombre es capaz de dejarse arrastrar por lo sagrado hasta la absoluta pérdida de sí mismo, hasta el punto de sacrificar no sólo los propios bienes sino incluso la vida. En cierto modo, toda institución religiosa, amorosa y artística supone una determinada regulación de lo sagrado y sus relaciones con el mundo del trabajo y de la ley, con la racionalidad utilitaria o profana.

Por eso, cuando Bataille define el erotismo como la transgresión de la ley, no defiende con ello un retorno (imposible) a la sexualidad animal, ni una "liberación sexual" en la que todas las prohibiciones quedarían definitivamente abolidas. Transgredir una prohibición no significa abolirla. Para Bataille, la prohibición es tan necesaria como su transgresión, y la humanidad se encuentra inevitablemente desgarrada entre ambas, es decir, entre la razón y el deseo, entre el "bien" prescrito como lo conveniente y el "mal" proscrito como lo insensato.

La prohibición sería insoportable sin la transgresión que la pone en suspenso, pero la transgresión sería imposible sin la prohibición que la hace culpable y deseable. Por eso, la transgresión, que le permite al hombre convertirse en dios, en animal sagrado, lo obliga también a llevar sobre sí el peso de la maldición, el estigma de la culpa, por haber elegido la "parte maldita". Sin esta mezcla de gozo y dolor, pasión y peligro, inocencia y culpa, el erotismo se convertiría en un horror –las novelas de Sade así lo atestiguan– o en una trivialidad.

La "economía general", además, lo lleva a enfrentarse con la piedra de toque de todo pensamiento filosófico: la moral. Como ya había mostrado Nietzsche, moral y economía se remiten mutuamente <sup>4</sup>.

Con el concepto de "soberanía", Bataille entra de lleno en el campo de la reflexión moral y política. Este concepto, decisivo en la tercera

<sup>4</sup> Véase al respecto F. Nietzsche. *La genealogía de la moral*. Madrid, Editorial Alianza, 1998, pp. 75 y siguientes.

sección de *La parte maldita*, pretende explicar dos realidades diferentes, aunque relacionadas entre sí: la “soberanía tradicional”, la soberanía política y religiosa de los reyes y sacerdotes; y la “soberanía auténtica”, la soberanía moral del “sujeto” humano en cuanto tal. Ambas realidades son antitéticas entre sí, y remiten al conflicto irresoluble de la experiencia humana.

El término mismo de “sujeto” nombra ya esta contradicción: por un lado, se trata del ser humano en cuanto ser que afirma la razón o la conciencia frente a la inmediatez animal, es decir, en cuanto ser separado o “individuo” que teme su propia muerte y se defiende de ella mediante la subordinación del deseo presente al bien futuro. Así, acepta someterse o “sujetarse” al trabajo y a la ley. Por otro, se trata del ser humano que “supera” ese orden del trabajo y de la ley, es decir, que niega en sí mismo la individualidad temerosa y servil, para afirmar en su lugar una “subjetividad” valerosa y “soberana”, que no teme a la muerte y que hace del presente un fin en sí, aun a riesgo de morir. “Soberanía” quiere decir “superioridad”, “supremacía”, por ello, el ser “soberano” es el sujeto que se niega a ser siervo y se afirma como señor. Para Bataille, la subjetividad humana alcanza su cumbre en esta afirmación de su soberanía. Pero la cumbre es también el lugar de la ruina, de la perdición, porque para acceder a ella es preciso poner en peligro la propia vida, la propia razón, la propia individualidad separada y segura de sí, es decir, la idea misma de “propiedad”. Para acceder a la soberanía, hay que entregarse sin reserva y sin demora al incierto movimiento del amor, de la comunicación –festiva, erótica, estética– con el resto de los seres; hay que perderse a sí mismo.

El conflicto entre el principio de utilidad y el principio de pérdida es, según Bataille, una constante de la experiencia humana y no cambia con la historia, aunque se metamorfoseen notablemente sus manifestaciones. Por lo tanto, la diferencia entre las sociedades ha de ser explicada según el tipo de relación que se establezca entre ambos órdenes de experiencia, puesto que la tensión y la mediación entre ellos ha ido adquiriendo las más diversas formas en el curso del tiempo. Ésta es la clave a partir de la cual Bataille interpreta la historia de las sociedades humanas y, en particular, la de Occidente.

En efecto, la dialéctica histórica entre las dos caras de lo humano: lo profano y lo sagrado, la servidumbre y la soberanía, el principio de utilidad y el principio de pérdida, va engendrando las diversas formas históricas de organización social, con sus correspondientes mutaciones en los campos de la economía, la religión, la política, el erotismo, el arte y la literatura. Pero tales mutaciones no pueden ser interpretadas como un movimiento teleológico y progresivo de superación del pasado por el

presente, pues no conducen a una reconciliación final de contrarios. Para Bataille, no cabe tal reconciliación: el conflicto entre la humanidad profana y la humanidad sagrada es irresoluble, y el escenario de la historia ha de ser contemplado como una interminable tragedia.

### Lo “heterogéneo” y su desgajamiento

Bataille llama “heterogéneo” a todos los elementos que se resisten a una asimilación a las formas de vida “burguesa” y a las rutinas de la vida cotidiana, así como también a la intervención metódica de las ciencias.

El reino de lo heterogéneo se abre sólo en los instantes explosivos, cuando colapsan las categorías que “fundamentan” y garantizan el trato familiar del sujeto consigo mismo y con su mundo. Es, entonces, cuando sobreviene un fascinado pavor, una violencia inusitada.

El concepto de lo heterogéneo es aplicado por Bataille a grupos sociales excluidos o marginados, expulsados de la normalidad social a los arrabales de la ciudad. Se trata de los parias y los intocables, las prostitutas, los locos, los “lumpen”, los revolucionarios, los poetas, los bohemios, en fin, de todos aquellos personajes que, desde Baudelaire en adelante, pasaron a engrosar las filas del contramundo familiar.

Bataille piensa lo heterogéneo, y su posterior desgajamiento, a partir de un tipo de sociedad que impone límites infranqueables a los “expulsados”, quienes, finalmente, los romperán a través del exceso, violentamente.

Se trata, en efecto, de una economía pulsional de la sociedad global, por la cual la “modernidad” no tiene otra alternativa que llevar a cabo estas expulsiones hacia los márgenes, ya que estos “elementos” amenazan su vida, su integridad. La dialéctica de la Ilustración es una esperanza ciega, lo mismo que el marxismo que la ha acompañado, porque “la sociedad homogénea es incapaz de encontrar en sí misma un sentido y meta de la acción. De ahí que a la postre venga a depender de las fuerzas imperativas que excluye”<sup>5</sup>.

Asimismo, Bataille se encuentra próximo a la tradición de la escuela de Durkheim, de ahí que los aspectos heterogéneos –tanto de la vida social como de la vida psíquica y espiritual– son derivables de aquel ámbito de lo sacro que el sociólogo francés había definido por contraste con el mundo de lo profano. Así, los objetos sagrados están dotados de una fuerza aurática que seduce y atrae a los hombres, pero simultáneamente, los aterroriza y repele. Estos objetos, en efecto, son inconmensu-

<sup>5</sup> G. Bataille. *La parte maldita*. Barcelona, ob. cit., p. 58.

rables con las cosas profanas, escapan a todo tipo de consideración homogeneizadora que asimila lo extraño a lo conocido y que explica lo imprevisto desde la óptica de lo familiar.

Por otra parte, lo heterogéneo es para el mundo profano, lo superfluo—desde los desechos y excrementos, pasando por los sueños y las perversiones eróticas— hasta el lujo ostentoso y las ideas revolucionarias.

Por el contrario, lo homogéneo y uniforme de la vida cotidiana normal es el resultado del intercambio metabólico con la naturaleza externa. En la sociedad capitalista, el trabajo asalariado opera como esa fuerza homogeneizadora, abstractamente medida en tiempo y dinero, fuerza que, asimismo, aumenta su potencia a partir de la combinación entre ciencia y técnica. La técnica es, en consecuencia, el eslabón entre la ciencia y la producción, y “las leyes que la ciencia ha fundado establecen relaciones de identidad entre los distintos elementos de un mundo elaborado y medible”<sup>6</sup>.

Es decir que el mundo de la razón y del trabajo, de la convivencia y la utilidad está garantizado por una suma de leyes o prohibiciones. La paradoja de la vida humana reside en que, para posibilitar la duración del ser, para que la vida no cese, la sociedad debe constreñir al hombre, cercarlo con una alambrada de tabúes, obligándolo a sofocar la parte no racional de su personalidad, esa zona espontánea de su ser que si fuera liberada destruiría la vida en común, instalando la confusión y la muerte. Sin embargo, esta *parte maldita* de la condición humana, aunque reprimida y negada por la vida social, está ahí, pugnando por manifestarse y existir, insinuándose, presionando desde las sombras, y muchas veces consigue expresarse. En este caso, comienzan a peligrar las “leyes de la ciudad” pues la violencia puede desbordarlas.

## Dos humanismos complementarios

El hombre no puede afirmar su humanidad sin verse abocado a una contradicción, como vimos, porque su humanidad es la del trabajo y la del juego, la de la servidumbre y la de la soberanía. Y aquí es donde se encuentra, precisamente, la diferencia entre el humanismo de Nietzsche y el de Marx.

Para Marx, la sociedad moderna debe llevar hasta el final el proceso de racionalización económica y política del orden social, lo cual exige la abolición de la propiedad privada de los medios de producción y la desaparición de las fronteras políticas entre las naciones, pues éstas son

<sup>6</sup> G. Bataille. “La noción de gasto”. En *La parte maldita*, ob. cit., p. 102.

las dos grandes formas de división social entre los hombres que impiden el pleno desarrollo de su humanidad. Una vez superadas tales divisiones, el "gobierno de los hombres" será sustituido por la "administración de las cosas", afirmó el joven Marx. Pero dentro de esta sociedad completamente igualitaria y racionalmente administrada, no queda lugar alguno para la irracionalidad del juego, la fiesta, el erotismo, el arte, en fin, lo sagrado. En la sociedad comunista ya no habrá señores y siervos, pero todos los hombres serán igualmente siervos de una legalidad que se habrá vuelto inviolable, de una racionalidad que regulará exhaustivamente los más diversos ámbitos de la experiencia.

Por el contrario, Nietzsche cree que el hombre debe liberarse de la servidumbre del trabajo, de la ley, de la razón calculadora, es decir, del temor a la muerte, para afirmar la vida como un incesante juego, como una creación artística siempre renovada, como una fiesta sagrada, gozosa y dolorosa a la vez, fascinante y terrible. Nietzsche cree que al hombre le es efectivamente posible dejar de ser un "hombre pequeño", trascender su propia humanidad servil y acceder a una humanidad plenamente soberana. Pero no cree que tal soberanía pueda ser alcanzada por todos los hombres, no cree que deba ser propuesta como un ideal universal, como una posibilidad abierta a cualquiera, sino que inevitablemente habrá de ser el distintivo de una minoría, de una aristocracia, la de los "espíritus libres", la de los verdaderos artistas (creadores de sí mismos), la de los "superhombres".

Para Bataille, no es que Marx defienda el punto de vista de la sociedad —o de una moral altruista— y Nietzsche el punto de vista del individuo —o de una moral egoísta—, sino que Marx piensa en un tipo de hombre —el trabajador, el sujeto de necesidades e intereses— y en un tipo de relación social —una asociación económica y política de carácter contractual, libremente establecida—, mientras que Nietzsche lo hace sobre otro —el artista, el sujeto de afectos o deseos— y piensa en otro tipo de relación social —una comunidad moral basada exclusivamente en afinidades electivas y afectivas—. Pero tanto Marx como Nietzsche son contrarios a las dos grandes patologías de la sociedad moderna: el individualismo posesivo y el nacionalismo militarista. En los años del nazismo, Bataille mostró la incompatibilidad entre Nietzsche y el nacionalismo militarista, pues la "muerte de Dios" significaba la muerte de toda "soberanía nacional" y de toda comunidad política, cerrada sobre sí misma, abriéndose la posibilidad de una comunidad moral, "acéfala" e infinita.

La propuesta teórica de Bataille y el hilo conductor de su pensamiento consiste en mostrar que la humanidad no puede afirmarse a sí misma como tal, sin recorrer al mismo tiempo los dos caminos abiertos por Nietzsche y por Marx. Pero para ello es necesario revisar tanto el pensa-

miento de Marx como el de Nietzsche. Bataille se dedicó a esta doble revisión en *La soberanía*, sobre todo.

### ***“La soberanía no es nada”***

El hombre, en la concepción de Nietzsche, es un ser que se hace y deshace a través de la historia; como un artista de sí mismo, es un creador que da forma libremente a su propia vida. Nietzsche proclamó la “muerte de Dios” y reivindicó para el hombre una subjetividad soberana; sin embargo, ésta es considerada el privilegio de unos pocos seres elegidos, y a menudo Nietzsche la confundió con el rango social propio de los soberanos tradicionales –es decir, los líderes militares y religiosos–. Pero una vez que las instituciones económicas y políticas de la modernidad han abolido esa soberanía tradicional, ésta sólo puede seguir subsistiendo bajo una forma imaginaria; a través, por ejemplo, de una ficción literaria como la figura de Zaratustra, y que Bataille califica como un “error impotente”.

En efecto, el error más grande de Nietzsche es haber confundido la soberanía con el poder –la “voluntad de poder” en conceptos nietzscheanos–, entendiendo por tal la búsqueda de la autoconservación de la propia vida mediante la previsión del futuro y el dominio sobre los otros. La soberanía, tal y como la entiende Bataille, tal y como a menudo la entiende el propio Nietzsche, es más bien lo contrario: la indiferencia con respecto al futuro y la renuncia a todo dominio, la afirmación del presente inmediato y la comunicación afectiva con los otros, es decir, la apertura al juego incierto del azar y del amor, hasta el extremo del extravío y de la impotencia, de la donación incondicional y de la pérdida de sí.

La “soberanía auténtica” no puede ser confundida con su contrario, que es el rango, la jerarquía social; ni puede ser considerada, por lo tanto, como el privilegio de unos pocos elegidos. Esta confusión o mezcla de contrarios era característica de la “soberanía tradicional”.

Lo propio de la “soberanía” es, para Bataille, la aceptación trágica del azar, de lo indomable, de la inmanencia a la que todos pertenecemos, opuesta a la seguridad y a la trascendencia que pretende para sí el poderoso. En este sentido, Bataille va a hablar de la “moral de la cumbre” y de la “moral del ocaso”, dimensiones contrapuestas e inseparables de toda existencia humana.

Esta doble relación dialéctica de contraposición y de mutua remisión entre “cumbre y “ocaso”, entre soberanía y poder es, precisamente, el hilo conductor que recorre el texto de *La soberanía*. Si el poder es la adquisición, la ganancia, la acumulación de las propias fuerzas en la contien-

da económica y política con el resto de los seres, la soberanía es la donación, la pérdida, la destrucción de las propias fuerzas en la comunicación afectiva con ellos –comunicación que puede ser festiva, erótica o estética–. Si el poder es algo, “la soberanía no es *nada*”. Si el poderoso es alguien, el soberano no es *nadie*.

Bataille comparte con Nietzsche la necesidad de reivindicar la dimensión estética o lúdica de la existencia humana, la consideración del hombre como un jubiloso creador de sí mismo. En efecto, Bataille cree que el arte y la literatura son, en la sociedad moderna, los medios a través de los cuales la subjetividad sagrada o soberana puede manifestarse, haciendo posible una forma de comunidad que no es la del contrato sino la del amor, que no está basado en el interés propio sino en el deseo del otro. Soberanía y comunicación amorosa, en consecuencia, son una misma cosa, puesto que ambas significan que el ser se pone a sí mismo en juego y se abre incondicionalmente a los otros.

El “hombre del arte soberano” es ese ser que se pone a sí mismo en juego en la operación soberana de la comunicación, pero precisamente por ello, no puede aspirar a poseer un rango, un prestigio, una posición social elevada en el orden económico y político. El arte soberano no puede ser utilizado como una vía de ascenso o de promoción en la escala social, porque es irreductible al cálculo de intereses.

Bataille termina el texto inacabado de *La soberanía* anunciando que va a hablar de Kafka, recordando que lo principal es que “la soberanía no es nada”.

En *La literatura y el mal*<sup>7</sup> alude a una encuesta que había hecho el semanario comunista *Action*, poco después de la guerra, en la que se formulaba la pregunta: ¿hay que quemar a Kafka? Y al respecto, dice Bataille: “los libros de Kafka son libros para el fuego”, ¿en qué sentido?

Si el comunismo es la acción por excelencia que se orienta al futuro y que pretende cambiar el mundo, sometándolo a la razón y a la ley, la literatura de Kafka es el testimonio de la inacción, la impotencia, la renuncia a tener razón y a tener derecho; es la infancia que se sabe culpable y que, no obstante, se niega a crecer. Es la escritura como juego inútil que se sabe soberano e injustificable, al mismo tiempo. La literatura de Kafka es una muestra de lo ruinoso que puede ser para un hombre el ejercicio del arte soberano. El propio Kafka fue consciente de ello, por eso, se entregó a la escritura con una exigencia extrema, sacrificando a ella valores de una vida adulta y razonable, no reclamando para sí ningún

<sup>7</sup> Véase G. Bataille. *La literatura y el mal*. Trad. de L. Ortiz. Madrid, Taurus, 1987. En esta obra, Bataille analiza una serie de escritores “malditos” –Sade, Baudelaire, Blake, Genet– y a otros, como Kafka, Emily Brontë y Michelet.

reconocimiento, mérito o gloria. Por el contrario, antes de morir le pidió a un amigo que destruyera todos los escritos. Kafka sabía que “la soberanía no es nada”.

### Entre la “cumbre” y el “ocaso”

Bataille se propuso elaborar una “filosofía paradójica”, como él mismo la llamó. Sus escritos se mueven en una tierra de nadie, entre la filosofía y la literatura, entre la razón y el deseo, entre el saber y el no-saber.

La experiencia humana es irresolublemente contradictoria. La vida es experimentada, al mismo tiempo, como supervivencia y como convivencia. Por eso, todo ser humano está destinado a llevar una doble moral: por un lado, la moral del trabajo y de la ley, la “moral del ocaso”, propia del sujeto servil, temeroso de la muerte, que subordina la inmediatez del presente a la mediación del futuro, el ardor del deseo a la frialdad del interés, el derroche generoso al cálculo egoísta y la comunicación a la autoconservación; por otro, la moral de la fiesta y de la transgresión, la “moral de la cumbre”, propia del sujeto soberano, enamorado hasta la muerte<sup>8</sup>, que se resiste a sobrevivir opacamente.

Pero esta contradicción no debe ser confundida con la vieja oposición entre egoísmo y altruismo. Pues la prohibición de la inmediatez del deseo –impuesta por la moral del trabajo y de la ley– se cumple en interés del propio individuo para asegurar la integridad y perdurabilidad de su propia vida. Y la transgresión de esa prohibición es la que pone al individuo en comunicación con los otros, hasta el punto de cuestionar la propia individualidad. De hecho, la transgresión colectiva por excelencia es la fiesta, en la que los seres separados saltan por encima de la desconfianza que los aísla y del miedo que los atenaza, y se mezclan con otros en una relación que tiene un fin en sí misma.

La contradicción de que habla Bataille no es la dualidad entre egoísmo y altruismo, sino más bien, entre dos formas de relación social, una profana y otra sagrada, una servil y otra soberana. Por una lado, el sujeto servil, temeroso de la muerte, es el que entabla con los otros relaciones contractuales, racionales, basadas en la mutua desconfianza, en la previsión del futuro, en la amenaza de la muerte o del castigo y en el cálculo egoísta del propio interés; toda relación económica y política, como la que se establece en la empresa capitalista y en el Estado moder-

<sup>8</sup> Véase G. Bataille. *El erotismo*, ob. cit., donde el autor define al erotismo como la “aprobación de la vida hasta en la muerte”.

no, es de este tipo. En ella, la comunicación entre individuos separados está destinada a preservar esa división, a asegurar la supervivencia e incluso la supremacía de cada individuo –de cada grupo, de cada clase social, de cada nación– frente a los otros. Pero simultáneamente, el sujeto soberano es el que entabla con los otros relaciones cordiales, sentimentales, basadas en el mutuo afecto, en la indiferencia con respecto al futuro, en la afirmación inmediata del mutuo deseo y en la entrega de lo que cada uno tiene y es. Toda forma de comunicación erótica o amistosa es de este tipo, tanto la que se da en forma directa, como aquella indirecta que se lleva a cabo a través del arte y la literatura.

Para Bataille, finalmente, ambas formas de vida son igualmente imprescindibles, por ello, rechaza la santificación del orden profano, el racionalismo económico y político y la ley contractual, como los fines o los bienes a los que ha de subordinarse toda acción para ser propiamente humana. Frente al monoteísmo del bien y de la razón, Bataille reivindica todo cuanto ha sido confinado como la “parte maldita” de la experiencia humana, ya que todo ser mortal está destinado a ser portador de un conflicto trágico; se trata de un irreparable desgarramiento entre el bien y el mal, la ley y la transgresión, la razón y el corazón, el interés y el deseo, el temor y el amor. En efecto, desgarrado entre la razón y la sinrazón, entre el deseo de durar y el deseo de vivir, el hombre, paradoja miserable, “no debe dejarse encerrar en los límites de la razón”, pero tampoco puede abolir esos límites so pena de extinguirse.

### Bibliografía consultada

- Bataille, Goerges. *Teoría de la religión*. Trad. de Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1998.
- *La parte maldita* (incluye “La noción de gasto”). Trad. de F. Muñoz de Escalona. Barcelona, Icaria, 1987.
- *El erotismo*. Trad. de Antoni Vincens y Marie Paule Sarazin. Barcelona, Tusquets, 1992.
- *La literatura y el mal*. Trad. de L. Ortiz. Madrid, Taurus, 1987.
- *Ce que j'entends par souveraineté*. Paris, Gallimard, 1976.
- Derrida, Jacques. “De la economía restringida a la economía general. Un hegeliano sin reserva”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 344-382.
- Foucault, Michel. “Préface a la transgression”. En *Critique*, núm. 195-196, París, 1983.
- “Georges Bataille: la littérature, l'erotisme et la mort”. En *Magazine littéraire*, núm. 243, junio 1987.
- Foucault, Michel y otros. *Hommage a Georges Bataille*. Paris, Minuit, 1991.

- Habermas, Jürgen. "Entre erotismo y economía general". En *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus, Madrid, 1998, pp. 255-284.
- Vargas Llosa, Mario. Prólogo "Bataille o el rescate del mal". En Bataille, G. *El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais)*. Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 7-30.

## VOLVIENDO SOBRE LA ESFINGE

Por GRACIELA C. SARTI

*Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día  
Y con tres pies errando por el vano  
Ámbito de la tarde, así veía  
La eterna esfinge a su inconstante hermano,  
El hombre, y con la tarde un hombre vino  
Que descifró aterrado en el espejo  
De la monstruosa imagen, el reflejo  
De su declinación y su destino.  
Somos Edipo y de un eterno modo  
La larga y triple bestia somos, todo  
Lo que seremos y hemos sido.  
Nos aniquilaría ver la ingente  
Forma de nuestro ser; piadosamente  
Dios nos depara sucesión y olvido<sup>1</sup>.*

La Esfinge es una figura recurrente del imaginario mítico. La forma mixta con cuerpo de león y cabeza humana aparece, con cantidad de variantes, tanto en el repertorio oriental cuanto en el ámbito griego. Fuertemente determinada por su papel en el mito de Edipo, reconoce, sin embargo, distintas significaciones y funciones dentro del mundo antiguo. Esas funciones serán releídas en el mundo moderno, bajo una nueva luz. Es propósito de este trabajo vertebrar aquellos significados elaborados en la Antigüedad con algunas de las miradas modernas que esta figura evoca a partir del siglo XIX.

En Egipto predomina la Esfinge masculina, imagen de fuerza, representación del faraón victorioso. En Heliópolis se adoraba también a un dios, Harmachis, con cuerpo de león alado; la monumental Esfinge de Gizeh sería un retrato de rey Kefrén; incluso Amón aparece bajo la apariencia y postura de la Esfinge en los *dromos* de Karnak y Luxor. Allí, en

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, "Edipo y el enigma" en *El otro, el mismo*, 1964.

Egipto, la Esfinge femenina fue una excepción. La versión femenina parece provenir, antes bien, de Mesopotamia, habiéndose afianzado esta representación entre los hititas, para luego ser popularizada por los fenicios. Sería este tipo anatolio el que entra en Grecia en época micénica, con la clásica apariencia de pechos prominentes, cara femenina, alas con puntas rizadas<sup>2</sup>. Esta versión femenina adquiere diversos matices en su desarrollo durante los períodos arcaico y clásico: etimológicamente sería la 'estranguladora', genio maléfico de la familia de la Erinias, Harpías y otros similares. Hesíodo la considera de la estirpe de Hidra y del monstruoso perro Ortro:

"La Hidra alumbró a Quimera, que exhala indómito fuego, terrible, enorme, de rápidos pies y violenta. Tres eran sus cabezas: una de león, de brillantes ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de poderoso dragón (...) Ésta, en efecto, unida a Ortro, tuvo a la terrible Fix, perdición para los cadmeos." (vv. 319- 327)<sup>3</sup>

Otras fuentes la quieren hija de Equidna y Tifón y otras la señalan como hija de Layo (Pausanias, 9, 26,3). La Esfinge es un monstruo similar a un vampiro, que apresa, ahoga, desgarrar y devora a sus víctimas.

En relación con el mito de Edipo es, además, la que propone enigmas. El carácter misterioso viene subrayado por las fuentes literarias y las que relacionan también a este ser con la "fortuna" heroica de Edipo (fortuna que arrastra al personaje a su posterior destrucción). Estas dos funciones y significados –la potencia del monstruo y el carácter enigmático– vienen subrayados en las menciones que nos ha legado la tragedia griega. La más señalada, *Edipo tirano*, hace varias referencias a la Esfinge. Dice Edipo, en los comienzos de su investigación por la muerte de Layo y en diálogo con Creonte:

–"¿Qué calamidad fue ésa que os impidió hacer averiguaciones, teniendo así muerto a vuestro soberano?"

–*Aquella enigmática Esfinge nos obligó a clavar nuestros ojos en males presentes y olvidar los envueltos en misterio*"<sup>4</sup>. (vv. 128-131)

Destaco aquí la duplicidad, en espejo, entre lo enigmático de la Esfinge y los otros males, más antiguos –el asesinato del rey, del padre–, envueltos en misterio: un enigma que viene a encubrir a otro.

<sup>2</sup> Para una descripción detallada de las etapas de la evolución iconográfica de la Esfinge, véase el artículo de George Nicole para la voz *sphinx* en D'Areberg-Saglio. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. París, Hachette, s.d.

<sup>3</sup> Hesíodo. *Teogonía*. Traducción de Adelaida Martín Sánchez y María Martín Sánchez. Madrid, Alianza, 2000, pp. 42-43.

<sup>4</sup> Sófocles. *Edipo Rey, Tragedias*. Texto revisado y traducido por I. Errandonea, S. I. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, 1984, p. 27.

Más adelante, en *agon* con Tiresias –quien, apremiado por la pregunta sobre el asesino de Layo, niega el vaticinio–, Edipo se exalta:

“Porque, dime: ¿En qué has mostrado tú habilidad profética? ¿Por qué, cuando estaba aquí la Esfinge con sus enigmas, no dijiste a los ciudadanos cosa que los salvara? Y conste que el descifrar sus enigmas no era de un cualquiera; ciencia adivinatoria requería, la cual no supiste sacar ni de los cantos de las aves ni de dios alguno. Y yo, recién llegado, yo, Edipo, el que nada ve, yo fui el que atajó a la Esfinge, y eso con mi propia ciencia y sin mendigarla de los pájaros”. (vv. 390-400) <sup>5</sup>

En este nuevo pasaje se subraya el carácter racional de la hazaña de Edipo. Edipo no aparece como un héroe militar, sino como quien posee ciencia divinadora, que no se mendiga a los pájaros, pura afirmación de la autoridad del ingenio por sobre las fuerzas de lo irracional.

Sin embargo, la trama revelará la insuficiencia de ese logos; en el éxodo de la pieza se exhorta a los tebanos a contemplar la caída del más amado y poderoso, como modelo de la inestabilidad de la vida humana:

“Ciudadanos de mi patria, mirad el ejemplo de Edipo: él resolvía las misteriosas adivinanzas, él estaba en la cumbre de su poder”. (vv. 1524-1526) <sup>6</sup>

A su vez, en *Los siete contra Tebas*, Esquilo hace citas del famoso monstruo. La Esfinge vuelve a aparecer cuando la maldición de la casa se cumple del modo más acabado con la matanza entre los hermanos, hijos de Edipo. Cuando, a pedido de Etéocles, el vigía va describiendo el carácter y armas de cada uno de los atacantes de las siete puertas de la ciudad, dice del quinto, Partenopeo, que

“...un insulto para la ciudad hay en su escudo forjado de bronce –redonda defensa para su cuerpo– que estaba blandiendo: carnicera Esfinge sujeta con clavos, brillante figura en relieve que entre sus garras lleva un guerrero, un hombre cadmeo, de modo que sobre este hombre puedan caer lanzados muchísimos dardos”. (vv. 540-544)

Contra él el rey manda entonces a Actor a fin de que no permita que nadie entre en la ciudad

“...portando en su escudo enemigo la imagen de esta odiosísima bestia. La propia Esfinge va a reprochárselo al que la lleva, cuando de nuestra ciudad vaya recibiendo golpes repetidos, sin interrupción”. (vv. 555-560) <sup>7</sup>

<sup>5</sup> Sófocles, *op. cit.*, p. 38.

<sup>6</sup> Sófocles, *op. cit.*, pp. 86/87.

<sup>7</sup> Esquilo, *Los siete contra Tebas*. En *Tragedias*. Traducción y notas de B. Perea Morales. Madrid, Gredos, 1986.

Esquilo acumula, en boca de sus personajes, epítetos injuriosos contra la Esfinge: aborrecida, fiera, carnicera, apelando al primer carácter del monstruo, ya comentado.

También Eurípides, en *Las Fenicias* —pieza que remite al mismo mito que la que se acaba de comentar—, alude a esta forma del monstruo. En el “Prólogo” de la tragedia, Yocasta, en los momentos previos al ataque de Polinices contra Tebas, resume la historia de la casa, y dice:

“Como la Esfinge con sus depredaciones assolaba la ciudad y mi esposo ya no vivía, mi hermano Creonte hace proclamar mi matrimonio. Quien resolviera el enigma de la astuta doncella, ése obtendría mi lecho. Sucede entonces que mi hijo Edipo acierta las adivinanzas de la Esfinge, por lo que se instala como soberano de este país y recibe el cetro de esta tierra como premio a su victoria. Y toma como esposa a su madre, sin saberlo; ¡infeliz!, como tampoco la que lo dio a luz sabe que se acuesta con su hijo”. (vv. 46-54)<sup>8</sup>

Nuevamente aquí la Esfinge aparece como enigmática y también “astuta”. Nótese la ambigüedad: la gloria de Edipo es la que le depara casarse, sin saberlo, con su propia madre. Están inescindiblemente unidos la victoria sobre la Esfinge con el incesto subsiguiente; tal vez, la astucia de la Esfinge radique en esta tramposa victoria que condena al supuesto vencedor.

Más tarde, mientras el joven Meneceo se sacrifica para salvar la ciudad, el coro vuelve a recordar a la Esfinge:

“¡Viniste, viniste, aligera, parto de la tierra y de la infernal Equidna, raptora de cadmeos, muy destructiva, muy lamentable: mitad doncella, mitad monstruo asesino, con garras frenéticas y ávidas de carne! La que antaño, en los terrenos de Dirce, arrebatando por los aires a los jóvenes, con un canto lúgubre, y como una funesta Erinis traías, traías angustias de sangre a su patria”. (vv. 1020-1031)<sup>9</sup>

De inmediato el coro recuerda la victoria de Edipo sobre el monstruo, victoria claramente infeliz, ya que es la fuente de sus males futuros.

La mención del contenido del enigma no está en las tragedias conservadas, sino en otras fuentes tales como en Diodoro Sículo, quien la llama *bestia de doble forma* y cita a la vez el tema de la recompensa y el enigma, *¿Qué es al mismo tiempo de dos, de cuatro y tres pies?*<sup>10</sup>. Un relato más extenso y significativo se encuentra en Apolodoro. Para este mitógrafo la Esfinge es hija de Equidna y Tifón, tiene rostro de mujer,

<sup>8</sup> Eurípides. *Las fenicias*. En *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de C. García Gual. Madrid, Gredos, 1979.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 141.

<sup>10</sup> IV, 59. Cambridge-Massachusetts, Harvard Univ. Press, Heinemann, LTD, 1939.

pecho, patas y cola de león y alas de ave. El enigma aprendido de las Musas es el mismo: “¿Qué teniendo una voz, llega a ser de cuatro, dos y tres pies?”. Al no recibir una respuesta, ella se apodera de un tebano cada día y lo devora. Y los tebanos realizan una asamblea diaria para intentar resolverlo. “Cuando muchos hubieron perecido, y entre ellos Hemón, hijo de Creón, éste pregonó que daría el reino y la mujer de Laio a quien solucionara el enigma.” Edipo lo resuelve.

“Entonces la Esfinge se arrojó de la Acrópolis. Edipo obtuvo el reino y sin reconocer a su madre se casó con ella y engendró hijos, Polinices y Eteocles, e hijas, Ismena y Antígona. Pero algunos dicen que los tuvo con Euríganea, hija de Hipefas”<sup>11</sup>.

La apretada síntesis de Apolodoro es por demás reveladora. La Esfinge bestial, vencida, se arroja al vacío. E inmediatamente, Edipo comete actos bestiales “sin saberlo”. No es un término sin el otro. Y el enigma, dictado por las Musas y aparentemente resuelto –que es el hombre–, se traslada a otras acciones cometidas por quien supuestamente lo pudo resolver.

Una fuente más tardía, Higino, retoma el tema en su fábula 67:

“Mientras tanto la Esfinge, hija de Tifón, llegó a Beocia y comenzó a asolar los campos tebanos. Ella indicó al rey Creonte que si alguien interpretaba el acertijo que propusiera, se marcharía de allí, pero que si, planteado el enigma, no podía resolverlo, ella lo devoraría y de ningún modo saldría del territorio. Habiendo escuchado esto, el rey proclamó que entregaría el trono y la mano de su hermana Yocasta a aquel que pudiera resolver el enigma de la Esfinge. Como muchos vinieran ambicionando el reino, pero fueran devorados por la Esfinge, Edipo se presentó ante la Esfinge y pudo resolver el acertijo, por lo que aquella se dio muerte a sí misma. Edipo recibió el trono paterno y tomó como esposa a Yocasta, ignorando que se trataba de su madre. De ella procreó a Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene”<sup>12</sup>.

Ambas versiones coinciden en la descripción del monstruo como devoradora de hombres y en la inexorable unión entre la resolución del enigma y el posterior casamiento con Yocasta. En el caso de Higino, es llamativa la secuencia que enlaza esta boda de Edipo, “ignorando que se trataba de su madre”, con la procreación de sus cuatro hijos. Al vencer al monstruo Edipo es llevado a transformarse a su vez en “monstruo”.

La Esfinge tuvo también carácter funerario y como tal cumplió esa ominosa función<sup>13</sup>. Tenía también una misión profiláctica toda vez que

<sup>11</sup> Apolodoro. *Biblioteca*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1950. Trad. de S. I. de Mundo, III-V 8., pp. 90-91.

<sup>12</sup> Higino. *Fabulae*. Traducción de D. Márquez y D. Sánchez. Córdoba, Alción Edit., 2003.

<sup>13</sup> G. Nicole. En D'Aremberg-Saglio, *op. cit.*

defendía las tumbas de los espíritus que atacaban los cementerios. En esa función protectora, su imagen adornaba multitud de objetos de uso cotidiano, además de aparecer como acrótera en los templos, ornando candelabros, también como emblema en monedas. En tanto que demonio fúnebre sería, igualmente, personificación del alma y en esa condición la Esfinge es proteiforme.

Su figura teriomórfica no sólo provoca pavor, sino también voluptuosidad, de allí su carácter marcadamente sexualizado –las imágenes suelen representarla con pechos prominentes–. Existió también la costumbre de llamar Esfinges a las hetairas; Plutarco compara a este ser singular con el poder insinuante del amor; por eso aparece adornando cantidad de utensilios de tocador y de igual modo como atributo de Afrodita <sup>14</sup>.

Es importante destacar aquí la relativa independencia entre las imágenes y los textos. En su estudio sobre los contextos de la mitología, el profesor Richard Buxton subraya que se va revirtiendo el imperialismo de la filología como reacción de los iconógrafos, al deslindar las imágenes de los textos y al estudiarlas como algo autónomo. Este estudioso pone de relieve el ejemplo del mito de Edipo y su relación con la Esfinge: “salvo casos singulares de vasos que representan el parricidio y la infancia de Edipo, el resto de las imágenes que han llegado hasta nosotros se centran en la Esfinge. Hay toda clase de diferencias de matiz entre versiones sobre la posición de la Esfinge (en una columna /en una roca; la colocación de sus garras, etc.) y la conducta de Edipo, y es que los artistas, como lo poetas, estaban en disposición de variar los esquemas que habían heredado” <sup>15</sup>. Interesa entonces señalar en primer lugar, la proliferación de imágenes de esfinges no necesariamente vinculadas al relato del ciclo tebano. En segundo término, este interés de la representación en vasos por destacar el episodio de la Esfinge por sobre cualquier otro de los relativos a Edipo, todos ellos significativos y dignos de ser reproducidos. Diremos, entonces, que la Esfinge ocupa aquí un lugar de privilegio donde se enlazan varias de sus funciones.

Indudablemente esas variantes estarían asociadas a la evocación de lo egipcio. En el período helenístico la Esfinge aparece dando el “color local” como en el célebre grupo escultórico que representa en forma alegórica al río Nilo como una figura barbada, rodeada de niños y apoyada en una Esfinge (Museo Vaticano). Y como decoración de este tipo aparece también en el ámbito romano, en detalles de mobiliario, decoración arquitectónica, cascos, candelabros <sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*. Versión española de C. Palma. Madrid, Cambridge Univ. Press, 2000, pp. 77-78.

<sup>16</sup> El profesor Francisco Marshall expuso en 2003, en las Jornadas del *Imaginario*

En síntesis, esta Esfinge griega parece anudar, en sus variantes plásticas y literarias, seducción, enigma y muerte. Enigma plantado a la razón que ésta resuelve precipitándose en el cumplimiento de un destino funesto seguido de muerte; seducción, ligada al carácter funerario y al origen egipcio de su figura.

Corresponde a la modernidad haber vuelto a transitar por los laberintos semánticos de la Esfinge, retomando las variadas significaciones que esta figura portaba desde la Antigüedad a las que carga con sentidos nuevos. A partir de la conquista napoleónica de Egipto hubo en Europa un renovado interés por una iconografía egipcia que incluía a la Esfinge. El primer ejemplo notorio de reaparición del monstruo en su variante griega —y femenina— corresponde a Ingres y su *Edipo y la Esfinge* (ca. 1808, óleo sobre tela, Louvre). Allí, la disposición central de la figura del héroe junto a la luz que modela el cuerpo enfatizan su preeminencia sobre el ser que observa entre las sombras. Edipo, desnudo, aparece idealizado como un dios. Los pies de un hombre recientemente asesinado, el ámbito rocoso, el gesto desfavorido del personaje del fondo subrayan la tensión del momento y contrastan con la prestancia de Edipo, a punto de derrotar a su rival. En pleno auge neoclásico, el logos se reafirma al igual que en aquella réplica de Edipo a Tiresias, antes citada.

No corre por caminos diferentes una de las principales voces de la filosofía. Entre 1815 y 1819, Hegel dicta sus *Lecciones de Estética*. Allí propone tres formas para el desarrollo histórico del arte: la del arte simbólico, la del clásico y la del romántico. En el arte clásico, forma y contenido han logrado la perfecta adecuación, aquella que corresponde a la presencia del cuerpo humano en la estatuaria griega como encarnación de la idea que vuelve a la conciencia en la instancia del Espíritu Absoluto. El arte previo, el arte oriental, el primitivo, el egipcio, son simbólicos. Allí la idea, aún no suficientemente determinada, no logra la perfecta adecuación entre forma y contenido y falsea las formas, las corrompe. El modelo de arte simbólico es la pirámide, pero también las artes figurativas, toda vez que recurren a las formas animales; dice sobre esos animales: “No se sabe qué ocultan, no es posible fiarse de ellos”. La Esfinge ocupa un lugar importante: “la cabeza humana, que se separa del cuerpo, configura el espíritu que comienza a elevarse del elemento natural, a

---

en el mito clásico de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, un trabajo sobre el *Edipo egipciaco* de Athanasius Kircher. Allí aludió a la reproducción de la imagen de la Esfinge en relación con los textos de este coleccionista e inventor del siglo XVII, período que me excuso aquí de abordar. El presente trabajo se ha visto enriquecido con sugerencias del Dr. Marshall, particularmente en cuanto a la consideración de las *Fábulas* de Higino, y al *Edipo rey* de Jean Cocteau.

emanciparse de él y observar más libremente alrededor”<sup>17</sup>. Hegel ve el enigma en la Esfinge de Gizeh, que “no expresa ya la incógnita general sino que reclama una solución precisa” que está en el hombre y resuelve Edipo. “A partir del momento en que el espíritu toma conciencia de sí desaparece el temor ante la oscura y obtusa interioridad animal”<sup>18</sup>. En ambas visiones, la de Ingres y la de Hegel, la fuerza irracional queda derrotada, Edipo triunfa sobre el misterio. La conciencia se yergue sobre el fondo animal, se inicia el camino de la Idea. Sin embargo, esta afirmación de la victoria de la conciencia, se verá pronto rebatida por otros textos literarios y pictóricos que vuelven a recorrer el camino paradójico de Edipo.

En 1864, Gustav Moreau, cabeza prominente de la pintura simbolista, pinta *Edipo y la Esfinge* (Metropolitan Museum, Nueva York), basándose claramente en su predecesor Ingres. Los elementos son los mismos, pero el discurso ha cambiado profundamente. Ahora Edipo está desplazado del centro de la composición, su figura andrógina aparece dominada por la Esfinge que trepa por el cuerpo del héroe. A un costado una columna con un vaso hace cita de un soporte habitual para la representación de la Esfinge, pero que ella ha cambiado, insinuante, por el propio Edipo. En esta pintura, generadora de muchas otras, se cruza con la referencia al cuadro de Ingres la influencia del poema “La Esfinge” de Henrich Heine, compuesto en 1839:

“Frente a la puerta había una Esfinge, un ser híbrido de horrores y placeres, cuerpo y garras de león, mujer por su cabeza y por sus senos.

¡Una hermosos mujer! Su sabia mirada habla de salvajes placeres; los mudos labios se curvan en sonrisa de sosegada confianza.

(...) y, por fin, voluptuosamente, me abrazó, destrozando mi pobre cuerpo con sus leoninas garras”<sup>19</sup>.

Estamos aquí en el inicio de la que se ha denominado “esfinjomanía” en el siglo XIX, y que hizo centro en esta figura como cifra de un estereotipo propio de esa centuria: la mujer devoradora, la *femme fatale*. Este estereotipo anuda los tres caracteres de la Esfinge que hemos visto ya desde el mundo antiguo: enigma y voluptuosidad unidos a destrucción. De las distintas visitas a la Esfinge en el período, daremos algunos ejemplos significativos.

Entre aquellas que toman el tema de la Esfinge como misterio y des-

<sup>17</sup> Citado en Teyssedre. *La Estética de Hegel*. Traducción de A. Llanos, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, p. 93.

<sup>18</sup> Hegel. *Est. II, II, I*. Citado en Teyssedre, *op. cit.*, p. 101.

<sup>19</sup> Citado en E. Bornay. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1998. Esta autora dedica un capítulo a analizar el tema de la Esfinge en el siglo XIX en relación con ciertos estereotipos femeninos.

trucción puestas en la mujer, en 1895, Franz von Stuck pinta *El beso de la esfinge* (óleo sobre tela, 160 × 149 cm., Budapest), cuadro escandaloso cuyas reproducciones fueron retiradas por la policía de Munich. Saturada de contrastes de rojos y negros violentos, la escena muestra una Esfinge voluptuosa “devorando” con su beso a un hombre desnudo y arrodillado frente a ella. El cuerpo de la Esfinge es particularmente llamativo. El tema reaparece en dos obras similares del mismo autor, ambas de comienzos de siglo XX. En la versión de 1901 (*Sphinx*, óleo sobre tela, 70 × 152 cm., colección privada) el monstruo es, sencillamente, un desnudo femenino; sólo el título y la cita del enigma en la parte inferior permiten vincularlo claramente con el motivo que nos ocupa. Un crítico de la época escribió: “El nombre de esta Esfinge es mujer”. Otro pintor que enfatiza las connotaciones sensuales de la Esfinge es Fernand Khnopff, autor de una obra famosa en sus días y de título ambiguo: *Arte, Las caricias*, o bien, *Las caricias y la Esfinge* (1896, óleo sobre tela, 50 × 150 cm., Museo Real de Bellas Artes, Bruselas). Aquí un Edipo de belleza andrógina se recuesta, gozoso, en una Esfinge que parece evidenciar los rasgos de la hermana del autor, con cuya belleza éste habría estado obsesionado. La Esfinge tiene cuerpo de leopardo, con un trabajo de la piel marcadamente naturalista.

Distinta se revela, en cambio, la Esfinge de Gustav Doré (*El enigma de la Esfinge*, óleo sobre tela, colección privada). Aquí el monstruo, apenas distinguible, se enseña sobre un campo de batalla moderno, donde, junto a un cañón y cuerpos masculinos, se encuentra también el grupo de una madre muerta con su hijo. En la misma línea de violencia irracional se presenta la acuarela de Moreau, *El triunfo de la Esfinge* (1888). Aquí la Esfinge dibuja contra el cielo un tótem del que cuelgan cadáveres ensangrentados, victoria de lo irracional que vuelve por sus fueros. Entretanto ella mira, indiferente, a lo lejos, como ajena a la destrucción que parece haber provocado.

Junto a estos ejemplos plásticos, abundan los literarios. Entre ellos, el más famoso es tal vez el de Oscar Wilde, quien, tomando por modelo “El cuervo” de E. A. Poe, publica en 1894 su poema “La Esfinge”<sup>20</sup>, aun cuando parece haberlo comenzado mucho antes, tal vez bajo influencia del cuadro de Moreau. El poema comienza con la presentación de la Esfinge, misteriosa y eterna, en la estancia del poeta. Al comienzo la recibe con aceptación. “¡Ven aquí, mi bella y displicente Esfinge! Y pon tu cabeza en mis rodillas y déjame acariciar tu cuello y contemplar tu cuerpo moteado como el del Lince”. Aquí los nombres de animales serán

<sup>20</sup> Se utiliza aquí la versión castellana de Ricardo Baeza, en *Obras Completas*. Buenos Aires, Hachette, 1946.

escritos con mayúsculas, al igual que los dioses egipcios teriomórficos: lo informe, ligado a lo animal, superado en la dialéctica hegeliana, retorna triunfante. La Esfinge es consultada por el poeta como testigo de épocas pasadas y de grandes amores: Adriano y su amante Antínoo por el Nilo, Venus y Adonis, Isis y Osiris, son personajes que debió conocer. También el poeta quiere saber de sus amantes, dioses o animales (hipopótamos, tigres y leones, amados y destrozados a un tiempo por la Esfinge). El autor supone, finalmente, que su amado fue Amón, y evoca la estatua gigantesca enterrada en la arena y la conmina:

“Ve, busca sus fragmentos entre la maleza y lávalos con el rocío matinal, y recompón en sus pedazos a tu amante mutilado (...) y despierta de nuevo pasiones frenéticas en la piedra insensible”,

para agregar más adelante:

“¡Vuélvete a Egipto! No temas nada. Sólo un Dios pudo morir. Solamente un Dios dejó que hiriese su costado la lanza de un soldado. Pero esos amantes tuyos no han muerto. Aún junto al portal de cien codos se levanta Anubis, con su faz canina, las manos llenas de flores de loto para tu cabeza”.

Finalmente, el autor quiere desembarazarse de la Esfinge, la echa, y la enrostra de epítetos que esta figura conoce desde antiguo: “pérfida”, “enigma horrendo”, “bestia inmundada”, “aviesa”.

“A orillas del Estigio el viejo Carón, apoyado en su remo, espera mi moneda. Ve tú delante, y abandóname a mi crucifijo.

Cuyo pálido reo adolorido contempla el mundo con ojos cansados, y llora por cada alma que muere, y llora por cada alma en vano”.

El misterio ha vuelto y la Esfinge recobra de mano de Wilde sentidos que tuvo en la Antigüedad: enigma, monstruo, lasciva y genio funerario, y así parece imponerse frente al llanto en vano de Cristo. Resurge con fuerza en el pensamiento de ese siglo que ha vuelto al pretendidamente superado arte simbólico, a través —justamente— de simbolistas, *nabi* y otros creadores que vuelcan sus influencias sobre las vanguardias que han de desarrollarse en el XX (precisamente Franz von Stuck fue, en Munich, profesor de Klee y Kandinsky, autores que recuperarán la dimensión del símbolo dentro de lenguajes nuevos).

Eduard Munch también tomó varias veces el tema de la Esfinge. En general, reelaboró desde la Esfinge el problema de las tres edades de la mujer. Así, por ejemplo, en *La Esfinge*, de 1899 (litografía, 46 x 59,5 cm., Achenbach Foundation for Graphic Arts), de izquierda a derecha se presentan, en primer lugar, la niña, vestida de blanco, en segundo, la mujer desnuda, en tercero, la mujer vestida de negro, próxima a una línea roja,

una suerte de puerta, tras la que acecha otra figura femenina, de rostro cadavérico. ¿Es esta última la Esfinge que ha recuperado su viejo sentido funerario? (existe también versión de la misma escena en pintura de 1893, en grabado de 1895, y en dibujo de 1895). Pero, curiosamente, Munch realizó de igual modo dos dibujos donde dotó a la Esfinge de su propio rostro (*Esfinge*, 1909, 48,5 x 36 cm., Kunstsanlinger, Oslo; y *La Esfinge*, 1927, Munch-Museet, Oslo). En el primero, es marcada la connotación de sensualidad femenina a través del subrayado de los pechos; en el segundo, en cambio, la decrepitud del rostro y del cuerpo del pintor en la ambigua figura. Al asociarla consigo mismo, amén de la obvia cuestión sexual allí planteada, Munch parece asumir el espejo que la figura de la Esfinge viene a ofrecer desde hace siglos.

Éstas son sólo algunas piezas de un extenso recorrido en el que la Esfinge de fines del siglo XIX y comienzos del XX, vuelve con sus notas de enigma planteado a la razón, bien volcado a seducción femenina, bien cargado de vínculos con la muerte, para tornarse, en Munch, imagen del propio yo.

En 1923 Jean Cocteau escribe una adaptación libre de Sófocles, *Oedipe - Roi*, surgida de la colaboración con Strawinsky para el oratorio *Oedipus - Rex*. Esta pieza es propuesta por el autor al modo de una restauración del texto clásico que, como en una pintura, restituyera el color quitando el viejo barniz oscurecido por el tiempo. Ya en la indicación escénica inicial se señala que la pieza "*comienza en la sombra y termina a pleno sol*"<sup>21</sup>, en alusión a una verdad que progresivamente se devela. En el prólogo, la voz del corifeo, detrás la estatua de un hombre reclinado cuya boca abierta parece emitir el sonido, pide al público que imagine un lugar árido, bajo un cielo feroz. Inmediatamente describe la llegada de Edipo y su encuentro con la Esfinge:

"Hay algo que se mueve, algo pequeño, sospechoso; algo que hace latir y que levanta el corazón: es la Esfinge. Una especie de pájaro-mujer, de mujer-perra, de perra-pájaro, de perra que canta, de pájaro perverso que hace adivinanzas. Si no se adivinan sus enigmas, ella os mata. Y la pequeña Esfinge bloquea la ciudad de Tebas. Lleva allí el hambre y el duelo.

Edipo ha adivinado el enigma. La Esfinge está muerta. Esta Esfinge no inspira ninguna confianza. Yo le encuentro el aire de un bandido puesto allí por los dioses como los cazadores de leones disponen delante sus trampas. ¡Adivinar el enigma! ¡Exterminar a la Esfinge! Hay con que voltear la cabeza del león y hacerlo caer en la trampa. Edipo es bello. Él entra en Tebas. Se lo aclama. Se lo lleva en triunfo. Hasta desposa a la reina Yocasta, viuda de Layo. Él es rey"<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> *Oedipe - Roi. Roméo et Juliette*. Paris, Librairie Plon, s. d. La traducción es nuestra.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 7-9.

Cocteau ha elegido volver al carácter enigmático de la Esfinge, para revelarla servidora de dioses crueles que juegan con los hombres hasta el punto del *suplicio*, tal como exclama el corifeo al final del prólogo. Esta lectura subraya el carácter tripartito: mujer, pájaro, perra, así como también era tripartito el monstruo descrito por el enigma y que resultaba ser el hombre. El juego de inversiones especulares estaba reforzado por el manejo de la luz: penumbra para Edipo rey; pleno día, para Edipo ya ciego. La siguiente mención a la Esfinge, en el *agón* ya citado entre Edipo y Tiresias, similar al de Sófocles, tiene mínimos cambios: “*Cuando la perra cantaba, ¿quién supo responder? ¿Quién supo responder cuando la perra cantaba? (...) Edipo, un simple viajero*”<sup>23</sup>. Aquí Edipo ya no es “el que nada ve” o “el que nada sabe”, sino el viajero. Viajero hacia la destrucción, llevado por su propio ingenio.

Finalmente, al cabo de su recorrido de siglos, la Esfinge parece expresar claramente aquello que se percibía en la “apretada síntesis” de Apolodoro, en la conjunción necesaria de su presencia en el Citerón para que el destino de Edipo se cumpla, en la derrota final de una razón que por un momento creyó haber vencido. El enigma era el hombre mismo, y la condición mixta, entre animal y racional, la de todo ser humano. Todos y cada uno de estos sentidos latían en el mundo griego, el mundo moderno no ha hecho más que revisitarlos. Y fue Borges quien magistralmente lo expresó –en el poema que hemos citado como epígrafe– al identificar al triple monstruo con aquel otro monstruo triple del enigma, el propio hombre.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 18.

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

GILBERT DURAND. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Traducción de Sylvie Nante. Buenos Aires, Biblos, 2003, 192 págs.

En esta obra G. Durand esboza las líneas de una “mitología” capaz de instaurar una suerte de revolución cultural fundada en la toma de conciencia de que el pensamiento se apoya simultáneamente en dos vertientes: en la del *mythos* y en la del *logos*. “Si hubiéramos querido divertirnos” –sostiene el autor– podríamos haber titulado este trabajo *Discursos* –en plural– *del método*, no para medirse con la majestuosa arquitectura analítica de Descartes, sino para instalar “un movimiento de subversión constructiva”. Este movimiento deberá atender, en especial, a ese caudal mítico, simbólico y legendario que el común de los mortales sitúa en el terreno de la imaginación y que una corriente pretenciosamente omniabarcante de todas las modulaciones de la psique engloba, en cambio, bajo el rótulo de *l’imaginaire* (se prefiere la palabra francesa para no confundir este movimiento con la voz española *imaginario* que alude a “lo que sólo tiene existencia en la imaginación”).

*L’imaginaire* –que algunos traducen por “lo imaginario”– no debe ser identificado, por tanto, con la mera imaginación –tenida ésta por “la loca de la casa” y entendida como lo que se opone a lo real– sino como “un dinamismo organizador de la psiquis” –J. Thomas *dixit*– que opera en sus producciones tanto individuales, cuanto colectivas.

En ese orden G. Durand destaca –no sin humor– que hace falta una *Crítica de la razón impura* en la que entren en consideración ejemplos de irracionalidad los que, junto al racionalismo, conforman también lo humano: el hombre, a la vez que racional, también es pasional (lo importante es que razón y pasión se equilibren en él de manera armoniosa). El aspecto irracional pervive en numerosos mitos, símbolos, marcas y señales ideados por el espíritu y que remiten al dominio del más allá, de lo invisible, a no-lugares, al *illud tempus* originario del que habla M. Eliade o bien al ámbito de la fantasía y de los sueños, lo que permite advertir un espacio de lo *imaginal* en el que, aun cuando muchos racionalistas pretendan negarlo, se asienta una parte clave de nuestra psique según han demostrado Freud y Jung; sobre ese aspecto, en las últimas décadas, ha

insistido el helenista irlandés Eric Dodds en un libro esclarecedor: *Los griegos y lo irracional*.

Esta nueva consideración de las producciones humanas a la luz de imágenes, mitos y símbolos –tenidos por fantásticos según una lente racionalista– propone una exégesis que cuestiona no sólo las categorías de la lógica clásica, sino también los fundamentos que determinan nuestras nociones de espacio y de tiempo. La teoría del *imaginaire* en tanto que no descuida el *corpus* de ideas, nociones y fantasías de coetáneos primitivos, pretende destronar la visión eurocéntrica que desde hace más de dos milenios fundamenta y condiciona la mirada occidental, visión parcial en tanto que desdeña toda manifestación que no se adecue a los parámetros de su criba.

G. Durand, discípulo de G. Bachelard –profesor honorario de la Universidad de Grenoble y fundador de la teoría del *imaginaire*– propone, para esta exégesis de la historia de la cultura y de las mentalidades, un análisis del *sermo mythicus* articulado éste en dos pasos: 1) una mitocrítica y 2) un mitoanálisis; en este último entran en juego una pluralidad de disciplinas (antropología, filosofía, sociología, arqueología, historia...) en aras de iluminarnos sobre el comportamiento de la psiquis. El mitoanálisis, como se desprende de su título, indaga los fundamentos mítico-legendarios en que se asientan nuestras “cuencas semánticas”; en ese orden –sostiene el estudioso– así como el siglo XIX desarrolló el “mito” del progreso sobre el arquetipo del titán Prometeo, el trasfondo mítico del siglo XX parece articulado sobre la figura de Hermes, el dios mediador, en particular a partir de la obra del novelista Thomas Mann a quien significativamente el mitólogo Karl Kerényi bautizó “doctor *hermeticus*”.

H. F. B.

FRÉDÉRIC MONNEYRON y JOËL THOMAS. *Mythes et littérature*. París, PUF, 2002, 128 págs.

Destacan los autores –profesores ambos en la Universidad de Perpignan– que desde hace largo tiempo el término mito ha invadido el lenguaje cotidiano y que, al vulgarizarse, ha perdido su sentido fundante originario para aludir hoy a un conjunto impreciso de nociones que se oponen a lo real. Y es esa misma circunstancia la que ha provocado un florecimiento de un interés científico por los estudios míticos entendidos éstos como la referencia a una forma esencial del pensamiento humano. En ese orden es sintomático el hecho de que en nuestros días no existe ciencia social o disciplina humana en cuyos *curricula* no se haga referencia a cuestiones o interpretaciones míticas.

Ese hecho se advierte, en especial, en los programas que atañen a los estudios literarios y, dentro de éstos, particularmente los referidos a las literaturas clásicas. Además, ciertos mitos tales como los de Edipo, Fausto o Don Juan han trascendido el marco de lo literario que les dio origen para invadir otros terrenos del saber, muy en especial, el del psicoanálisis a partir de las investigaciones de Freud respecto de tales figuras. Con todo “este campo de estudios permanece mal definido tanto epistemológica como metodológicamente” (p. 4).

El presente volumen pretende establecer no sólo los vínculos que religan la literatura con los mitos, sino también el estudio de la noción de mito literario. Abordadas esas cuestiones, proporcionan un cuadro hermenéutico adecuado a este objeto de estudio con una perspectiva coherente de investigación y, a la vez, sugente de nuevas orientaciones metodológicas.

Para ese cometido los autores articulan su cometido en cinco secciones: 1. “La invención de la mitología y su ingreso en la literatura”, 2. “El papel del mito en la literatura”, 3. “La crítica literaria y el mito”, 4. “Las perspectivas de la antropología durandiana” y 5. “La mitocrítica y el mitoanálisis aplicados a la literatura”.

Este trabajo —especialmente en sus dos tramos finales— sigue la línea hermenéutica de Gilbert Durand y su teoría de *l'imaginaire* dentro de la cual, entre otras líneas exegéticas, se privilegian estudios comparatistas de mitocrítica, de mitoanálisis así como los de “mitodología”.

Sostienen que mito y literatura no pueden aclararse más que en una lectura “reflexiva y especular” y, con relación al mito, entienden que la literatura se encuentra en una posición semejante a la de la historia: “vive de él” y, al mismo tiempo, “le permite vivir”. Por otra parte, el mito literario, es decir, el discurso mítico en su encuadramiento literario, aparece como el “lugar inestable y mágico de un reencuentro entre la memoria de un discurso construido a lo largo del tiempo” (p. 121) y la respiración de ese discurso sobre su tiempo.

A partir de estas posturas metodológicas, Monneyron y Thomas encaran el estudio específico de los mitos y su relación a veces compleja, a veces conflictiva y, en ocasiones, hasta paradójica con la literatura. Advierten que es en la reflexión entre procesos poéticos de escritura y la creación de imágenes mitológicas fundantes donde se establece un diálogo viviente o dialógico —en la terminología de Edgar Morin— actualmente motivo de análisis por los cultores de la teoría del *imaginaire* (A. Deremetz, J. Boulogne, J. Fabre-Serris, A. Béague y J.-J. Wunenburger, entre los más notorios).

Entre las cuestiones abordadas en este trabajo, merecen citarse: los tres roles de la palabra en Grecia —donde siguen la línea de M. Detienne—, pensamiento mítico y pensamiento racional vistos como “complementa-

rios”, diferentes miradas sobre el mito, el mito en la *Eneida* –tema sobre el que el mismo J. Thomas ha publicado un libro memorable: *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide* (París, 1981)– y, siguiendo la línea de P. Veyne la pregunta sobre si los griegos creyeron o no en sus mitos.

En el último capítulo en que aplican la mitocrítica y el mitoanálisis a la literatura, tras proporcionar orientaciones metodológicas se preguntan de qué modo abordar el mito literario ¿desde el plano de la reescritura o como vestigio? Entre otros tópicos reflexionan, por último, sobre el mito del andrógino.

La “Conclusión” lleva un epígrafe (réplica al film *L'homme qui tua Liberty Valance*) que merece ser el epígrafe de todo el volumen: “Cuando la leyenda se encuentra con la historia, es la leyenda la que gana”.

H. F. B.

EMILIO GABBA y UMBERTO LAFFI. *Sociedad y política en la Roma republicana (siglos III-I a.C.)*. Traducción de Zvonimir Martinic Drpic. Collana Percorsi, Pisa, Pacini Editore, 2000, 334 págs.

Los ensayos que conforman este volumen colectan un material científico publicado con antelación en revistas especializadas y en actas de congresos de mucha relevancia, pero de difícil acceso, referidos a problemas clave de la historia romana de los siglos III al I a.C. que sus autores –Emilio Gabba, Profesor emérito de Historia Romana en la Universidad de Pavía y Umberto Laffi, Profesor de Historia Romana en la de Pisa– han trabajado en fructífera colaboración a lo largo de más de tres décadas. Mérito invalorable para los estudiosos ya que reúne trabajos de imprescindible consulta a la hora de estudiar la Historia de Roma.

Aun cuando los trabajos presentan una temática aparentemente variada, ésta se ciñe básicamente a problemas sociales, económicos y culturales de los tres últimos siglos de la Roma republicana. En todos los casos, se advierte un minucioso estudio de fuentes de las que se valen estos estudiosos para fundamentar todas y cada una de sus afirmaciones.

El volumen está articulado en tres secciones: I. “Italia romana”, II “Galia Cisalpina y distritos alpinos” y III. “Política, economía y cultura”.

I sección: Se abre con un trabajo sobre “El problema de la ‘unidad’ de la Italia Romana”, tema clave en los tiempos modernos después de la publicación, en 1928, de la *Storia d'Italia* de B. Croce. A diferencia de las provincias donde, a causa de la dominación romana, aparecieron elementos peculiares que condicionaron rasgos cohesionantes; en ese sentido, “la misma idea de Roma y la conciencia de una herencia común –dice el profesor Gabba– serán más vivas y válidas fuera de Italia” (p. 24); en la

península itálica, en cambio, emergieron elementos determinantes de distinción y división, por lo que fueron necesarios varios siglos para que en la península se conforme “una conciencia unitaria italiana”.

En “La Italia romana: ciudades y estructuras administrativas” U. Laffi estudia la conformación de esas comunidades distinguido dos momentos marcados por la presencia de la guerra social (años 91-88) en la que Roma se enfrentó con sus *socii* ‘aliados’, circunstancia que, para el autor, es la clave de bóveda de un nuevo ordenamiento jurídico-administrativo. Completa el análisis de esta cuestión un ensayo “Sobre la organización administrativa de Italia después de la guerra social” (pp. 80-93) donde el profesor Laffi hace hincapié en la diferencia de la organización administrativa en las áreas ex-aliadas y en la que correspondía a los distritos del antiguo *ager Romanus*.

En “El sistema de alianzas itálico”, U. Laffi aborda esta cuestión luego de las victorias de Roma sobre Cartago, Macedonia y Siria. Tras ocuparse de problemas concernientes a derecho y “doctrina”, la extensión de la legislación romana a los aliados y otras cuestiones afines, destaca el estudio que “la alianza romano-latino-itálica hacia la mitad del siglo II a.C. se presentaba como un organismo jurídicamente fragmentado y desigual, pero política, militar, económica y culturalmente integrado” y, pese a diversos tratados celebrados, la idea de igualdad sólo se daba en el plano de “la ilusión”, por lo que los aliados se dan cuenta de que la única igualdad se logra dejando de ser aliados. Laffi aborda luego los aspectos institucionales de la colonización romana entre la guerra latina y la edad de los Gracos; en esta cuestión, siguiendo a T. Mommsen, subraya que “el pueblo, que se identifica como Estado, es sujeto de derecho” (p. 77) y que “la soberanía del Estado reside en las asambleas populares” (*ib.*), a la vez que recuerda que “la magistratura constituye el otro pilar del sistema” (*ib.*).

E. Gabba, al ocuparse política, social y económicamente de “Las ciudades itálicas del siglo I a.C. y la política” y de “Los municipios y la Italia augustea” advierte una vez más que “la no realizada unidad de la península ya en la edad romana” es el condicionante que luego determinó “el fraccionamiento de la Italia medieval”.

Cierra esta primera sección un trabajo de U. Laffi sobre “Los senados locales en el estado municipal” donde se aclara que si bien estos organismos habían perdido poderes de intervención en el campo de la política “mayor”, en compensación habían ganado estabilidad y autoridad las que, en tanto órganos administrativos y, en ocasiones, judiciales, los situaba “en una posición central en el contexto de la vida de la ciudad”(p. 134).

La II sección está abocada al estudio específico de la Galia. Entre sus trabajos destacamos: “Los romanos en la Insubria” (E. Gabba) donde se examinan los procesos de transformación, adecuación y supervivencia de

las estructuras socioeconómicas de la Galia y "La provincia de la Galia cisalpina", en el que el profesor Laffi —con abundante documentación probatoria— demuestra que en el siglo I la Galia Cisalpina tuvo rango de provincia entendiéndose por tal un "distrito territorial y administrativo, extra-italico, regido (...) por gobernadores de rango pretorio o consular, provistos de *imperium*"; la novedad de este trabajo consiste en la consideración de un documento clave —la *lex Rubria de Gallia Cisalpina*— que delimitaba la jurisdicción de los magistrados de la Galia Cisalpina y la del pretor.

La tercera sección despliega una variedad de temas que abarcan la política, la economía y la cultura en la Roma de los siglos III al I. Son motivo de análisis la riqueza, reflexiones sobre actividades comerciales, aspectos culturales del imperialismo romano, la política expansionista romana, "el mito de Sila" y, entre otros, los "poderes triunvirales y órganos republicanos".

De este volumen destacamos el hecho de reunir trabajos que, aunque independientes, se centran en un marco político y cronológico preciso: la Roma de los siglos III al I. Cada uno de ellos, desde una esfera diferente, ofrece perspectivas de análisis que permiten iluminar ese singular período de la República romana. Se trata de una obra valiosa uno de cuyos méritos —reiteramos— es el análisis de fuentes. Diversos índices agilizan su consulta. (Sólo lamentar algunos errores de traducción).

H. F. B.



