

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

ANÁLISIS Y RESEMANTIZACIÓN
DE MITOS CLÁSICOS



BUENOS AIRES
2012

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
Compilador

**ANÁLISIS Y RESEMANTIZACIÓN
DE MITOS CLÁSICOS**



Centro de Estudios del Imaginario
2012

Análisis y resemantización de mitos clásicos /
Hugo Bauzá ... [et.al.] ; compilado por Hugo Bauzá. - 1ª ed. - Buenos
Aires : Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2012.
146 p. ; 23 x 17 cm.

ISBN 978-987-537-121-7

1. Mitología. I. Bauzá, Hugo II. Bauzá, Hugo, comp.
CDD 292.13

Fecha de catalogación: 04/12/2012

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. Hugo Francisco Bauzá

Esta jornada contó con la ayuda financiera del proyecto
PIP 1005 (2010-2012; resol. 845/10) del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas.

La publicación de los trabajos de los académicos y disertantes invitados se realiza bajo el principio de libertad académica y no implica ningún grado de adhesión por parte de otros miembros de la Academia, ni de ésta como entidad colectiva, a las ideas o puntos de vista de los autores.

Todos los derechos reservados.

Hecho el depósito que establece la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

Av. Alvear 1711, 3^{er}. piso – C.P. C1014AAE – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina.

<http://www.ciencias.org.ar>

e-mail: info@ciencias.org.ar

ISBN 978-987-537-121-7

ÍNDICE

Nota introductoria	5
Calabrese, Patricia Hebe, <i>El mito como narración orientadora de la existencia humana: el caso de P. P. Pasolini</i>	7
Christias, Panagiotis, <i>La melancolía y la actividad imaginativa: el poeta, el filósofo y el apóstol</i>	17
Cristina, Mariana, <i>Edipo y el problema de la libertad</i>	43
Franzone, Mabel, <i>L'imaginaire: el aporte de Gilbert Durand</i> ...	59
Juliá, Victoria, <i>Simone Weil y su recepción de lo griego</i>	81
Perasso, Tomás Agustín, <i>El sentido dinámico de la justicia en la Orestía y su relación con la justicia dinámica judeocristiana</i>	91
Rebok, María Gabriela, <i>De nuevo lo trágico</i>	103
Setaioli, Aldo, <i>Las Puertas del Sueño en el VI libro de la Eneida</i>	127

NOTA INTRODUCTORIA

El presente volumen recoge trabajos presentados en el Centro de Estudios del Imaginario de esta Academia en el marco de las I y II jornadas “Repensar lo griego” llevadas a cabo en los años 2011 y 2012; estos trabajos se inscriben en el marco de una investigación sobre “El mito desde la teoría del *imaginaire*: la tradición clásica y su proyección contemporánea”. Estas contribuciones versan sobre aspectos del pensamiento helénico –expresados a través de sus mitos– con el propósito de ver cómo esos relatos perviven resemantizados en el mundo moderno con el fin de dilucidar cuestiones clave que atañen a la cultura contemporánea. Desde una mirada crítica se propone investigar cómo un *corpus* tradicional de relatos de la tradición clásica es asumido y reelaborado por autores del mundo contemporáneo.

Concomitantes con esta *recherche*, el volumen incluye también las conferencias dictadas por el doctor Aldo Setaioli, profesor emérito de la Universidad de Perugia y Académico correspondiente en Italia de esta institución, referida a “Las Puertas del Sueño en el libro VI de la *Eneida*”, el 24 de mayo de 2012, y la del doctor Panagiotis Christias, Profesor de la Universidad de Chipre, ofrecida el 18 de mayo de 2012, sobre “La Melancolía y la actividad imaginativa: el Poeta, el Filósofo y el Apóstol”, esta última como parte de las actividades del Proyecto PIP 1005/2010. En el marco del mismo proyecto, incluye de igual modo dos trabajos presentados por alumnos aventajados del Profesorado en Filosofía de la Universidad Nacional de General San Martín, leídos y comentados en estas jornadas: el de Tomás Agustín Perasso, sobre “El sentido dinámico de la justicia en la Orestía y su relación con la justicia judeo-cristiana” y el de Mariana Cristina acerca de “Edipo y el problema de la libertad”.

Las contribuciones de este volumen proponen una relectura del mundo antiguo a la luz de nuevas modalidades críticas y de análisis donde el concepto de *imaginaire* –tal como lo formula Joël Thomas– se presenta como un “dinamismo organizador” de las imágenes que conforman y determinan nuestra visión de mundo.

H. F. B.

Buenos Aires, 2012

EL MITO COMO NARRACIÓN ORIENTADORA DE LA EXISTENCIA HUMANA

PATRICIA HEBE CALABRESE

En el marco teórico que considera el mito como explicación dramática que da cuenta del mundo y prioriza la esfera afectiva frente al *logos* que elabora una respuesta racional, el objetivo de este trabajo es analizar cómo Pier Paolo Pasolini utiliza el recurso de la metáfora del camino en tres films clave –*Edipo rey*, *Medea* y *Apuntes para una Orestía africana*– con el propósito de ver cómo se produce la articulación entre las esferas mítica y lógica.

El mito en la producción cinematográfica de Pier Paolo Pasolini

El cine permite a Pasolini la expresión del mito y de lo sagrado, mediante este recurso artístico el autor hace una relectura innovadora desde la perspectiva que imponían los *clisés* que dominaban la cultura italiana de los años '60. En su ciclo sobre los mitos griegos, conviven elementos de la barbarie con la concepción clásica, la reflexión, la emotividad, la confrontación entre el lenguaje mítico y realista, ya que no desdeña la contaminación con el presente.

Se puede decir que, en los trabajos de transposición cinematográfica de los mitos, Pasolini pone de relieve que la reflexión conceptual construida a través de la explicación racional según una secuencia lógica y la justificación de las ideas no es suficiente para expresarse y expresar la contingencia, ponerse en palabras y apalabrar la realidad; por lo tanto, recurre a la presentación del mito para mostrar su pensamiento y mostrarse a sí mismo.

En relación con la naturaleza del universo mítico y considerando los aportes de Lluís Duch, se debe destacar que “el mito llega a hacerse actual en todas las épocas y en todos los espacios, porque ha de ser incesantemente reinterpretado en función de las nuevas va-

riables que surgen en los trayectos vitales de los individuos y de las colectividades". Por consiguiente, hay que tener en cuenta que existe una forma mítica de conocimiento dado que si bien el mito presenta y no argumenta, es una narración orientadora que se refiere al fundamento último de la existencia humana.

Pasolini se abocó a tres grandes mitos: Orestes, Edipo y Medea, que corresponden a las obras de los tres grandes trágicos griegos, y al mismo tiempo corresponden a los tres grandes ejes sobre los que avanza, según M. Fusillo, la relectura pasoliniana de la Grecia clásica: el político, el psicoanalítico y el antropológico.

Es importante agregar que el cineasta elige mitos que expresan la relación amor-odio entre hijo, madre y padre, a la vez que pone de manifiesto la profunda motivación personal que lo mueve.

El camino en Edipo re

En el film *Edipo re* –subtitulado *Figlio della Fortuna*–, es evidente la interpretación autobiográfica. De la estructura en tres partes, la primera es una clara alusión a la vida del director –aspecto que ha sido ya muy trabajado– donde ésta, a la luz de ideas freudianas, explica el conflicto personal del autor-director con su padre, a la vez que la relaciona con la historia mítica. La última escena de esta parte, que consiste en la imagen de los pies del niño que el padre aferra hostilmente, desplazado éste en la relación con su mujer, ahora madre, se enlaza con la imagen con la que comienza la segunda parte centrada en el mito: el esclavo de la casa de Layo lleva al niño Edipo atado de pies y manos para abandonarlo en el Citerón. La tercera parte se relaciona con la segunda a partir de la figura de Edipo: de la figura del héroe ciego de Sófocles se pasa a la figura de un ciego conducido por un lazarillo en la Italia de la década del '60/'70 con que cierra la composición de manera anular.

La metáfora del camino es fundamental en la pieza griega y en el film. El Edipo sofocleo sale de Corinto en busca de su destino y su verdadera identidad. El viaje es una parte de la vida del héroe que Sófocles descubre al espectador a partir de uno de los diálogos entre Yocasta y Edipo que entrevé su error. En cambio, al héroe pasoliniano lo vemos deambular por el camino que se ofrece desde su ciudad adoptiva hasta el santuario de Delfos. Allí, Edipo avanza entre peregrinos que como suplicantes alzan ramos de olivo hasta que llega donde está la Pitonisa, en pleno desierto y protegida del sol bajo un árbol. Ella le repite entre

risas el vaticinio que lo condena. Confundido, cegado por la luz del sol y tapándose los ojos, se detiene frente a la piedra que marca el rumbo hacia Corinto y, mordiéndose la mano, elige la dirección opuesta. Frente a la señal que marca el rumbo hacia la ciudad de Tebas que aparece en su derrotero, cuatro veces el protagonista, dramáticamente, se tapa los ojos y gira, como en un juego trágico, para que su camino se determine por obra del puro azar. Antes de su llegada a Tebas, participa como huésped en una fiesta de matrimonio; después encuentra a un grupo de jóvenes, tal vez una ceremonia de iniciación, uno de ellos lo conduce hasta la entrada a un laberinto que el héroe recorre hasta que halla a una joven que se ofrece a su mirada, también en esa ocasión se muerde la mano, quizás invitación, para él, a la iniciación sexual. Se enfrenta, sin saberlo, con su padre y su séquito en el camino y ante la orden de dejar pasar a la comitiva, el héroe se niega y reacciona furiosamente. Entonces corre hacia adelante y hacia atrás por el mismo camino donde caen ante sus golpes los guardias; finalmente, vuelve sobre sus pasos y mata a quien, sin saberlo, es su padre: el rey Layo.

A la llegada a las puertas de Tebas, ve que la gente huye de la ciudad y, puesto al corriente por parte del mensajero de la presencia de la Esfinge que acosa a toda la población, va a su encuentro. Aquí Pasolini hace su propia lectura del mito de Edipo: la Esfinge le advierte que él es un enigma y que el abismo donde la arroja se encuentra dentro de él: lo irracional, los sueños, lo animal irrumpen en el orden de la razón, en el hombre conviven inextricablemente la razón y su contrario. Hacia el final de la película, el Edipo ciego recorre la ciudad de Bolonia, apoyando su mano en la espalda de Angelo, mensajero y guía a la vez. Hace sonar la flauta, como otrora lo hiciera Tiresias, en la escalinata de una iglesia, en una calle junto a una fábrica y, finalmente, el protagonista avanza por el camino que lo aleja del establecimiento fabril, hacia el prado de su infancia donde por fin ha llegado. Las imágenes del prado verde en el recuerdo visual y "preverbal" de su primera infancia, donde su madre lo amantó en la primera parte, vuelven en la última escena. Así se elabora la conocida metáfora del camino circular de la vida que, según las palabras del Edipo pasoliniano, termina donde comienza.

El camino en Medea

En la transposición cinematográfica, Pasolini retoma la historia mítica desde el origen genealógico de Jasón y la pone en boca del

centauro Quirón, su pedagogo. Es éste quien lo introduce en los misterios de la naturaleza y le devela la mirada sagrada que es la que permite concebir y ver el universo habitado por los dioses. A diferencia de esa concepción, está la mirada despojada de sacralidad que no ve sino lo que aparece ante los ojos. Mientras Jasón transita la niñez y la juventud, cree que el mundo tiene una naturaleza mágica y que está animado por fuerzas cósmicas, Quirón es escuchado. En cambio, en la madurez del héroe, ya en su estadía en Corinto y alejado de la casa donde vive Medea, el viejo educador Quirón se le aparece desdoblado para demostrarle que *mythos* y *logos* son dos aspectos de su propia naturaleza. La parte humana de Quirón expresa en una lógica comprensible lo que el centauro le inspira. Así, mientras el centauro permanece callado porque su modo de expresarse sería ya ininteligible, Quirón hombre dice a Jasón que él ama a Medea, y nosotros espectadores comprendemos que también la rechaza pues sus intereses prevalecen por sobre su palabra de marido y padre.

En el caso de la metáfora del camino en *Medea*, hay que distinguir cuatro lugares bien definidos: el sendero que recorren los oficianes y partícipes del rito de sacrificio para la bendición de la tierra y la cosecha, el camino hacia el templo donde se custodia el vellocino de oro, el camino que va desde el palacio de Eetes, padre de Medea y Apsirto, en la Cólquide, hasta el mar donde espera la gran balsa en la que llegaron Jasón y los argonautas, y, por último, el sendero que separa la casa de Medea y la ciudad de Corinto donde residen Creonte y su hija Glauce.

En principio, es importante decir que el rito del sacrificio consiste en el descuartizamiento de un joven. Las partes de su cuerpo y la sangre son distribuidas entre todos los presentes mientras Medea y Apsirto actúan simbólicamente las escenas del sacrificio. Algunos partícipes se abren paso, a través de la naturaleza por un sendero, con la sangre de la víctima en sus dedos, como signo de revitalización, para que se tornen fértiles las hojas y los troncos.

Luego, cuando Medea se dirige al templo en procesión rogativa recorre un camino que, por un lado, presenta dificultades que debe superar, está la prueba del fuego por el que debe caminar sobre tizones encendidos; por otro, sube por una escalinata angosta y empinada. En el templo visualiza la llegada de Jasón y entiende cuál es su intención, por eso no sólo se desvanece sino también decide buscar a su hermano para que la ayude a robar el vellocino. También las mujeres sacerdotisas del templo recorren el camino descendente para advertir al rey sobre el robo de la mágica piel de carnero.

Una vez que Medea se apodera del vellocino escapa junto con su hermano en un carro. Ambos recorren el camino que los llevará hasta encontrar a Jasón que se les aparece con los argonautas transformados en jinetes. Los amantes se miran y ella entiende que ha llegado el momento de deshacerse de su hermano. El cuerpo descuartizado de Apsirto será motivo de demora para el rey que ya ha salido con otra comitiva en su persecución. Medea hierática, ante la mirada desprevenida de su hermano, destroza con un hacha su cuerpo. Ciertamente, la maga no se equivoca: el padre detendrá muchas veces la marcha desde el momento en que tras hallar la cabeza pretende reunir el cuerpo todo; y lo llevará a pie hasta el palacio donde se lo muestra a la madre cuyo grito desgarrador resulta una anticipación en espejo de lo que sucederá cuando Medea le grite a Jasón que ya nada es posible después de haber asesinado a sus propios hijos.

Fuera del camino que la condujo, en la Cólquide, desde el templo hasta el mar, casi ausente, emprende viaje con los argonautas hacia Yolcos donde Pelias debería entregar su poder al héroe vencedor de la prueba. Ya en tierra firme, Medea vaga por donde se alza el campamento de los navegantes, está como enloquecida pues la naturaleza permanece muda e indescifrable para ella que, además, ve que los argonautas no guardan ninguna relación sagrada con el cosmos. El mismo Jasón, ante la negativa del rey de reconocer la validez de la empresa, renuncia a su trono haciéndole notar a su tío que lejos del espacio sagrado la piel de carnero no servirá para nada. El camino desde la Cólquide hacia Yolcos y luego a Corinto hace salir a Medea de su centro, le hace perder el contacto con el mundo sacro, pero, en cambio, le abre el mundo hacia el cuerpo del hombre que eligió. La metáfora del camino transitado representa el pasaje de un estado de adormecimiento u olvido momentáneo de sus poderes y creencias a un apegarse al cuerpo humano masculino.

Por último, la casa de Medea y sus hijos está al pie de la ladera que se corona con las murallas de Corinto. El trayecto de su casa a la ciudad y viceversa es recorrido por Medea, Jasón, los niños y el rey Creonte. Se camina de forma irregular por donde se marca un sendero impreciso en pendiente. Después de realizar este recorrido se dan los *agones* de la obra: primero entre Creonte y Medea, y luego del asesinato de los niños, entre Medea y Jasón. Es ese mismo sendero el que recorren Jasón y los niños con las ofrendas malditas que Medea manda a Glauce. La venganza de Medea, que ya ha recuperado sus poderes de hechicera, se ejecuta en los cuerpos de la joven heredera del rey de Corinto, en el rey, en los inocentes cuerpos de los

hijos que son el blanco contra el que la maga castiga el abandono y la ambición de Jasón.

El camino horizontal representa el alejamiento de su patria natal y el desprendimiento de una forma sagrada de conectarse con el mundo; el sendero que relaciona distintos niveles representa la pertenencia o no a la ciudad, lo propio y lo extranjero, lo aceptado y lo peligroso.

La interpretación del mito de Medea, según el director italiano, oscila entre la mirada mítica revestida de sacralidad y la pragmática y profana, encarnadas, respectivamente, en Medea y Jasón, donde el poder de la palabra mágica se opone a la palabra del que especula y argumenta en busca del poder.

El camino en Apuntes para una Orestía africana

Pasolini trabaja sobre el mito de Orestes desde 1959, cuando Vittorio Gassman le solicitó la traducción de la *Orestía* de Esquilo para una representación en el teatro griego de Siracusa; luego, en 1966, cuando compuso la obra teatral *Píldes*; y finalmente cuando, en 1968, comenzó a filmar *Apuntes para una Orestía africana*, uno de los episodios del gran friso que pretendía realizar en los *Apuntes para un poema sobre el Tercer Mundo*.

El aspecto relevante del film *Apuntes para una Orestía africana* es que es una "película sobre una película"; en este género cinematográfico "apuntes", Pasolini muestra cómo retoma el mito, qué propósito lo guía y cómo piensa la representación.

El espectador asiste a la búsqueda de los personajes y de las locaciones y conoce el esbozo de la secuencia de los hechos de la historia mítica por boca del director cuya voz en *off* habla de los esbozos para la elaboración de la trama de la película que piensa filmar. Están, por un lado, las partes que recuperan los parlamentos de la tragedia de Esquilo, donde se despliega una palabra más emotiva que referencial. Allí el diálogo con el texto original es repensado también en clave lírica acompañado con la fuerza de la música del jazz de cantantes negros y el saxo del argentino Leandro "Gato" Barbieri; y, por el otro, las partes en las que predomina la poética del silencio sagrado, del gesto y del rito.

Los cortes en la historia que se propone contar revelan no sólo la estructura de los *Apuntes* sino también la intencionalidad del autor que explicita su interpretación y el sentido del mito al que se

suma uno de los aspectos fundamentales del film que consiste en el carácter argumentativo polémico: en Roma, en un aula universitaria, después de haber mostrado el material filmado a un grupo de estudiantes africanos, el director establece un debate para someter a discusión la analogía que construye en un imaginario camino entre la civilización tribal africana y la civilización arcaica griega y propone analizar si la independencia obtenida por la mayoría de los estados africanos ha producido una evolución del África antigua al África moderna, pues él observa que estas conquistas son sólo democracias formales.

Particularmente, la idea del camino es interesante desde el momento en que Pasolini recorre con su cámara algunas naciones de África y comunica su humanidad en el sentido amplio de la complejidad de los opuestos, de las contradicciones eternas. Su mirada poética y política interviene de manera crítica; insiste en la oposición entre desarrollo —entendido como avance ilusorio— y progreso como avance ligado a una mejoría efectiva. Propone una lectura en la que se observa que, en el recorrido de la prehistoria a la civilización industrial, es un error considerar la occidentalización como progreso y proceso inevitable: la obsesión de Pasolini por la prehistoria se entrecruza con su obsesión por el Tercer Mundo como modelo político para contraponer al neocapitalismo.

La problemática colonialista constituye otro recorrido en los *Apuntes*: aparece la cuestión de los límites y de la lengua de los colonizadores ingleses y franceses que se han impuesto a las estructuras tribales.

Presenta, además, el falso dilema entre racionalismo e irracionalismo en el que el primero constituye una superación del segundo. Al utilizar la transformación de las Erinias en Euménides pone el acento en cómo debajo de la democracia moderna corren los antiguos caminos de la civilización primitiva. Las Erinias o Furias —dice el director— “son irrepresentables bajo aspecto humano”; por lo tanto, decide representarlas con un aspecto no-humano: “Lo terrible de África es su soledad, las formas monstruosas que puede asumir aquí la naturaleza, los silencios profundos y estremecedores. La irracionalidad es animal, las Furias son las diosas del momento animal en el hombre”.

El autor destaca que en la tribu de los Wa-gogo, una de tantas tribus de Tanzania, una danza que antiguamente era un rito, con significados precisos, religiosos, quizá cosmogónicos, en el momento de la filmación, en cambio, se repiten sin su antigua significación

sagrada. Ésa podría ser una metáfora de la transformación, en el nuevo mundo independiente, democrático y libre, de las Furias en Euménides. En Dodoma, ciudad de Tanganica, una boda también puede representar, poética y metafóricamente, la transformación de las Furias en Euménides. La gente, vestida lujosamente, con sus peinados, danzas, tatuajes y gestos son signos de un antiguo mundo mágico que se presenta como un espíritu autóctono primitivo. En un patio interior de la casa hay unas mujeres, evidentemente pagadas, que son depositarias, más aún que el resto, de ese antiguo espíritu. También ellas podrían ser las Furias transformadas en Euménides.

En otro plano hilvana las escenas del film que pretende hacer. Las analogías trazan caminos que enlazan el dolor, la muerte, el luto y lo trágico entre la antigua tragedia griega y la actualidad. Están los documentos de archivo: escenas de la guerra de Biafra que podrían representar un *flash-back* de la guerra de Troya y una escena real de fusilamiento podría ser el asesinato de Agamenón. La plegaria de Electra sobre la tumba del padre es una toma de un rito que Pasolini pide a un padre e hija africanos que realicen frente a su cámara. Con un fondo musical agobiante, las matas de vegetación se agitan cuando la sed de las Furias persigue a Orestes. En estas formas definidas y características de la naturaleza, el hombre encuentra los modelos para interpretar las vagas y múltiples emociones y conductas como espejo para ver y verse a sí mismo. ¿Cómo representar metafóricamente la escena de la llegada de Orestes a Argos, la huida hacia Delfos en busca del templo de Apolo o la llegada a Atenas en busca de la absolución? En concreto, el templo de Apolo podría ser la universidad de Dar-es-Salaam, que se parece, vista desde lejos, a las típicas universidades anglosajonas. Ella es la típica universidad del África negra que, como tantas otras, se inserta en un modelo neocapitalista. Atenas es representada provisoriamente con una mezcla de materiales de Kampala, de Dar-es-Salaam y Kigoma. Dice la voz en *off* del director: "Ciudad nueva que no deja de sorprender a Orestes, que llega de una Argos bárbara, feudal y religiosa. Atenea, diosa de la nueva democracia ateniense, diosa de la razón, decide ayudar a Orestes. Las primeras elecciones de la historia, por tanto, representadas fantásticamente por las primeras elecciones del África independiente. Frente al tribunal, para la ocasión, parece erigirse el tribunal de Dar-es-Salaam, donde Orestes será juzgado". El camino se ofrece a la mirada de Orestes que viene del África profunda y llega al África neocapitalista que, a pesar de su modernidad, aún conserva parte de su espíritu primitivo.

Finalmente, en los *Apuntes* se cierra la hermenéutica de Pasolini: lo irracional vive junto a la razón tanto a nivel humano como a nivel de organización social: *el mito muestra la reconciliación definitiva que permitiría pensar la construcción del mundo*.

A modo de conclusión, el camino es una forma de representar la partida y la llegada en el trayecto de la vida personal, el recorrido que se abre entre el mundo de las ideas, racional, y el mundo de las imágenes, irracional, onírico tanto a nivel personal cuanto de organización social, el proceder de los hombres en su lenta pero sostenida marcha desde el pasado hacia el futuro.

El pensamiento mitológico está estrechamente relacionado con las imágenes, las metáforas y las comparaciones. En sus films de tema mítico, Pasolini se expresa en un lenguaje tenso y para dar sentido e interpretar las experiencias humanas, los acontecimientos y procesos sociales e históricos piensa en imágenes y conceptos, es decir, articula *mythos* y *logos*.

Bibliografía consultada

- Aristóteles, *Poética*, trad. E. Schlesinger, Buenos Aires, Emecé Editores, 1947.
- Bauzá, H. F., *Qué es un mito*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Ciordia, Martín, "La *Orestíada* de Esquilo y los *Apuntes para una Orestíada africana* de Pasolini", en *Itinerarios. Revista de Arte y Literatura*, I, pp. 43-66.
- Dodds, *Los griegos y lo irracional*, trad. M. Araujo, Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, trad. F. Babí i Poca y D. Cía Lamana, Barcelona, Herder, 1998.
- Festugière, A.-J., *La esencia de la tragedia griega*, trad. M. Morey, Barcelona, Ariel, 1986.
- Fusillo, Massimo, *La Grecia según Pasolini. Mito y cine*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, trad. W. Roces, México, FCE, 1962.
- Juliá, Victoria et alii, *La tragedia griega*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1993.
- Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*, trad. J. B. Díaz Regañón y B. Romero, Madrid, Gredos, 1968.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, trad. J. Godó Costa, Barcelona, Ed. Labor, 1970.
- Marinello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, trad. J. L. Ajo, Madrid, Cátedra, 1999.

- Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta. Comedia. Tragedia*, Barcelona, Ed. Planeta, 1972.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Democracia y literatura en la Atenas de Pericles*, Barcelona, Ed. Alianza, 1997.
- Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. M. Armiño, Madrid, Taurus, 1997.
- Snell, Bruno, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, trad. J. Fontcuberta, Barcelona, Acantilado, 2007.

LA MELANCOLÍA Y LA ACTIVIDAD IMAGINATIVA: EL POETA, EL FILÓSOFO Y EL APÓSTOL

PANAGIOTIS CHRISTIAS
Universidad de Chipre

La Melancolía del Filósofo: una antigua tradición

Martin Heidegger sostenía que todas las nociones ontológicas de la Filosofía Clásica habían ya perdido el contenido original debido tanto a la traducción en latín, cuanto a su posterior penetración en la filosofía occidental. También la tradición médica que hablaba de la melancolía ha corrido aparentemente la misma suerte. La terminología actual nos habla de esquizofrenia, de síndrome bipolar maníaco-depresivo o directamente de melancolía depresiva, ligada a un duelo del mundo que no termina de concretarse. Se trata hoy de enfermedades mentales, cuando sin embargo, la antigua tradición incluía al melancólico dentro de un tipo biológico-social. Este melancólico se distinguía de lo "normal" por su gran inteligencia y sus aptitudes considerables. Numerosos elementos recuperados por la tradición psiquiátrica moderna existían ya en la tradición filosófico-médica antigua. Salvo un detalle: que no estaban separadas del conjunto de características del melancólico. Así, la lectura del tratado sobre la melancolía, atribuido a Aristóteles, nos enseña que el fenómeno llamado melancolía comporta siete estadios y no sólo dos (manía y depresión). El primer estadio o "normal" es parte del estadio bio-psíquico del individuo melancólico.

En el famoso *Problema XXX*, falsamente atribuido a Aristóteles, el autor se hace la pregunta siguiente: "Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie et les arts, sont manifestement mélancoliques?" (*XXX, 1, 953a 10-12*, trad. Pigeaud¹).

¹ Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Payot & Rivages, Paris, 2006.

En la categoría de excepcionales (*perittoï*) y entre los personajes “más recientes” se incluía a “Empédocles, Platón y Sócrates y a muchos otros dentro de la categoría de gente ilustre” (953a26-28, trad. citada). Notemos que los aparecidos en el tratado son realmente representativos de la filosofía. La pregunta busca entonces establecer la relación entre la condición fisiológica inducida por la melancolía, mezcla fisiológica de humores —donde la bilis negra es dominante— y las capacidades intelectuales de los “genios” (*perittoï*). Se refiere a un estado mental, aquel del hombre de excelencia aplicado a la filosofía, a la ciencia del Estado (*politikon*²), a la poesía o a las artes en general. El autor del mencionado *Problèma* explica en efecto, que la bilis negra presenta los mismos síntomas que el vino, pero señala que los síntomas producidos por éste son temporarios y se disipan, en tanto que la bilis negra marca al individuo para toda la vida (953b17-b). El vino manifiesta la pluralidad de caracteres que se esconden en el melancólico.

Au fond le mélancolique est, à lui seul, une multiplicité de caractères. La bile noire offre au naturel mélancolique tous les stades de l'ivresse avec tous ses dangers, et cela pour la vie. Le mélancolique est essentiellement polymorphe. [...] Cela veut bien dire que le mélancolique a en lui, comme possibles, tous les caractères de tous les hommes³.

En efecto, según la cantidad de vino absorbido, devenimos más o menos extrovertidos y así gradualmente hasta la ingerencia excesiva, que hará caer el bebedor en un estado de atontamiento.

Car s'il s'empare de gens qui sont, quand ils s'abstiennent de vin, froids et silencieux, bu en un peu trop grande quantité, il les fait plus bavards; encore un peu plus et les voilà éloquents et confiants; s'ils continuent, les voilà audacieux à entreprendre; encore un peu plus de vin absorbé les rends violents, puis fous; et une extrême abondance les défait et les rend hébétés, comme ceux qui sont épileptiques depuis l'enfance, ou encore les personnes affectées des maladies de la bile noire au dernier degré (953a39-b6, trad. Pigeaud).

La variación del carácter, dependiendo siempre de la cantidad de vino ingerida, sigue una curva ascendente en siete etapas: (1)

² Tomamos la traducción de Jackie Pigeaud (*op. cit.*) “ciencia del Estado”, porque acentúa la implicación del pensamiento y de la ciencia en política. Pierre Louis lo traduce tal vez con más prudencia como “político”. Cf. Aristote, *Problèmes*, Sections XXVIII-XXXVIII et Index, Texte établi et traduit par Pierre Louis, Les Belles Lettres, Paris, 1994.

³ En este punto seguimos el análisis de Jackie Pigeaud, Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1, op. cit.*, pp. 13-14.

fríos y silenciosos, (2) más habladores, (3) elocuentes y confiados, (4) audaces y emprendedores, (5) arrogantes y violentos, (6) embriagados de dios y locos y (7) estúpidos y atontados. Sin embargo, la *variación de carácter* del bebedor se convierte en *carácter variable* en el melancólico. Todos los comportamientos señalados pueden notarse en él y será el único que posea todos los caracteres a lo largo de su vida y de manera frecuente. El cuadro del melancólico comprende toda la gama de variaciones: en esto consiste su gran inestabilidad.

Sabemos bien que la “extrañeza atópica”⁴ de Sócrates (*Banquete* 221d1-2, *Teeteto* 149a9) presenta toda esta gama de comportamientos. A veces el filósofo se aísla⁵ y queda inmóvil, silencioso durante largo tiempo, como antes de la batalla de Potidea, cuando se quedó inmóvil y silencioso hasta el nacimiento de otro día, como cataléptico, reflexionando (*Banquete* 220c1-d5), o antes de entrar en la casa de Agatón (*Banquete* 175a):

Devant l'insistance d'Agathon à faire entrer Socrate, Aristodème lui enjoint de n'en rien faire. C'est en effet l'habitude de Socrate de s'immobiliser pour réfléchir, quelque soit l'endroit où il se trouve, et d'arriver partout en retard. Mais qu'est-ce qui retient Socrate de traverser le seuil d'une porte? Platon indique clairement qu'il s'agit de la philosophie, d'une réflexion ou d'une discussion qui se saisit de lui, qu'il veut mener à son terme, et qui parfois le plonge dans un état de profonde “catalepsie”, comme l'a bien vu Heggel (*Leçons sur l'histoire de la philosophie, II*)⁶.

Sin embargo la palabra es su elemento; es un orador de excelencia ya que su verbo tiene fuerza de seducción y de posesión, es superior a la palabra del *aulos* de Marsias (*Banquete* 215a6-d6). Tiene confianza en sí mismo como para afrontar y refutar aquellos que se dicen “sabios” (*Apología* 21b-d) y también audaz como para picar a los atenienses como un tábano (*Apología* 30e3-5). Reconocido por su ironía (*República* I 337a4-5; también *Banquete* 216e 4-5) y su arrogancia. Además es colérico: amenaza partir y cortar toda discusión si Protágoras no acepta jugar el juego de preguntas y respuestas cortas (*Protágoras* 335 c-d) y sugiere a Hipías que una muerte sería

⁴ La expresión es de Dimitri El Murr, *Socrate. Un Maître à vivre, Le Magazine Littéraire*, 487 (juin 2009), pp. 76-77.

⁵ Otra característica del melancólico es justamente que busca, como Belerofonte, estar en lugares secretos y desiertos.

⁶ Dimitri El Murr, *Le piéton d'Athènes, op. cit.*, pp. 76-77.

preferible a su vida actual⁷ (*Hippias mayor* 304 c-d). Con sus interlocutores es violento y agresivo. Y aunque sea verbal, esa violencia –la mordedura socrática– la mordedura de las palabras filosóficas, hierre salvajemente, más que la picadura de una víbora, y es conocida por los sufrimientos atroces que causa en sus víctimas (*Banquete* 217e6-218a6), pero “él no dudará en ir a las manos” si Alcibíades hace “en su presencia, elogio de alguien, ya sea un dios o un hombre que no sea él (Sócrates) mismo” (*Banquete* 214d2-4, trad. Brisson). Finalmente, de naturaleza demoníaca, es parecido a los silenos y sátiros (*Banquete* 215a7-8; 215b4; 215 e7; 216c5; 216d4-6; 221d4-5), frecuentemente está bajo inspiración divina (*Fedro* 241 e3-5; *Cratilo* 396d3) y un exceso de sabiduría (*Cratilo*, 399a5). Sócrates sufre de “delirio y de arrebatos báquicos producidos por la filosofía” (*Banquete* 218b3-4), pero escapa a la regla de la embriaguez ya que nunca está pasmado, pues si bien bebe en exceso nunca parece embriagado⁸ (*Banquete* 214a4-5 ; 220a4-5). Si a todo esto le sumamos el hecho de que Sócrates, contrariamente a Calicles y a los sofistas quienes jamás estaban de acuerdo con ellos mismos, repite siempre *las mismas cosas sobre los mismos temas*⁹ (*Gorgias* 490^e9-11; 491b5-8) Platón construye delante de nuestros ojos, el tipo del perfecto melancólico: un Sócrates que es constante dentro de su inconstancia (*Problème XXX*, 1, 955a36-37).

Aparte de inducir una extrema variedad de comportamientos, el vino reforzaría gradualmente ciertos rasgos del carácter. Así, si alguien posee, aunque no se destaque, el don de la oratoria, la absorción de vino lo conducirá a la cima de la elocuencia. Actuará como poseído por la manía divina y sus palabras serán eficaces al extremo. La acción de la bilis negra ahora sería doble: no solamente incentivaría el surgimiento de caracteres múltiples o de *persona*, sino

⁷ Aconsejamos consultar la lectura que hace de este pasaje Jean-François Pradeau, *Un philosophe à la dent dure? in Platon, Le Point, Hors série N° 2* (Mars-Avril 2009) 20.

⁸ J. Pigeaud escribe: “Para apreciar el coraje del ciudadano, que en el fondo es la supervivencia de la ciudad, se medirá la resistencia a la absorción de vino”, in *L’homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1, op. cit.*, pp. 14-15.

⁹ La acusación de incoherencia –la de no decir siempre las mismas cosas sobre los mismos temas– es una acusación contra los sofistas en general. Jenofonte refiere la misma discusión pero esta vez entre Hippias de Elea y Sócrate (*Memorables IV, 4, 34-40*); ver también, Leo Strauss *Xénophon’s Socrates*, Cornell University Press, London, 1972, p. 109. “Socrates contends that he always says the same things about the same subjects, where as Hippias because of his extensive learning never says the same things about the same subjects: he always tries to say something new”.

que este humor llevaría al extremo los rasgos característicos de cada una de estas personas. En otros términos, los melancólicos pueden ser muy eficientes en cualquier tarea que emprendan o en la profesión u ocupación que elijan. Todo esto está relacionado con la fisiología humana. Igual que el vino, la mezcla que es la bilis negra o toda mezcla en donde ésta es dominante, resulta de enorme inestabilidad: "Puede ser extremadamente fría o cálida en un mismo instante"¹⁰. Y sabemos, como lo recuerda Aristóteles, que el calor y el frío que están dentro de nosotros "forjan el carácter" (*L'homme de génie...* 955a32). Si la bilis negra puede cambiar de temperatura de un instante al otro es debido a que lleva en sí el elemento *viento* y eso la vuelve inestable; y como lo dice el *Problème XXX*: "la bilis negra es inconstante y, por esta razón, son inconstantes los melancólicos" (1, 955a29-31). A este propósito J. Pigeaud escribe :

Pour la même raison [sc. La morsure de la bile noire], il [sc. Le mélancolique] est un être de violence et de contraste, en proie au changement incessant; il est insaisissable¹¹.

Lo precedente nos lleva al segundo poder de la bilis negra: los melancólicos están en capacidad de tomar un número considerable de *thymos*. Una definición general de *thymos*, dice Pigeaud, sería el "sentirse a sí mismo"¹². El melancólico aprehende "su ser en el mundo" de múltiples formas y según sus momentos o vivencias: éstos pueden ser¹³ "placer del ser", "malestar del ser", ausencia de todo impulso del ser, celo y fervor del ser, colérico, o atormentado¹⁴ de deseos. Además, deberíamos sumarle la lista de posibles cualidades del melancólico, lista establecida teniendo en cuenta la experiencia del bebedor, quien, a medida que bebe, deviene más y más extrovertido, impulsado hacia el otro o hacia los otros. De esta relación interna del melancólico a la otredad se constituye el secreto de su genio. En su *Poética*, escribe Pigeaud¹⁵, Aristóteles sostiene que el "arte poético pertenece al ser bien dotado por naturaleza. O al loco. La explicación es que los primeros se modelan fácilmente y los segundos se salen de sí mismos" (1455a32). Le debemos a Marsilio

¹⁰ Aristote, *Problème XXX, I, op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Idem*, p.42

¹² *Idem*, p. 28.

¹³ *Idem*, pp. 28-31.

¹⁴ Los tiranos son calificados también de ebrios, de eróticos, y de melancólicos en la *República* IX 573c7-8. Por lo demás, sabemos que una naturaleza filosófica apartada del camino recto sería una excelente candidata al título de tirano.

¹⁵ Aristote, *Problème XXX, I, op. cit.*, pp. 44-45.

Ficino haber establecido los lazos entre la cólera, la manía, la inconstancia del carácter y las otras cualidades del melancólico, por un lado, y la naturaleza propia del hombre de talento, incluso de su naturaleza filosófica, por el otro. Señalando un pasaje del *Teeteto*, Ficino escribe:

Aristote corrobore ce point: tous les hommes qui ont excellé en quelque domaine, étaient des mélancoliques. En l'occurrence, Aristote a confirmé une célèbre formule du dialogue de la *Science* de Platon, selon laquelle les hommes de génie sont habituellement emportés et hors d'eux-mêmes. Démocrite l'affirme aussi: il ne saurait y avoir de génies que parmi les hommes atteints de quelque fureur. C'est ce que notre maître Platon semble bien prouver dans son *Phèdre* [...] ¹⁶.

El comentario de M. Ficino hace remontar hasta Platón la reflexión sobre la relación entre el genio y la melancolía, como si Platón fuere el verdadero maestro en la materia y no Aristóteles. El punto esencial se encuentra en el diálogo sobre la ciencia, es decir el *Teeteto*; al describir esta obra, Teodoro se expresa así :

Car, être apte à apprendre, comme il serait difficile à un autre de l'être, tout en se distinguant par sa modestie, et outre ces qualités, être courageux plus que quiconque; pour ma part je n'aurais cru que cela arrivât; et je ne vois pas non plus de gens qui soient tout cela. Au contraire, ceux qui ont à la fois l'acuité, comme lui, la vivacité d'esprit et la mémoire, sont aussi, la plupart du temps, très sensibles à leurs humeurs et s'élancent, ballottés comme les bateaux sans lest: ce sont par nature plus des excités que des courageux; ceux qui, à l'inverse sont plus pondérés abondent pour ainsi dire avec indolence leurs apprentissages, et sont remplis d'oubli (*Thééthète* 144a3-b2, trad. Narcy. Las itálicas son nuestras).

He aquí un aspecto de la naturaleza filosófica que Platón no habría mencionado en su *República*. La creatividad poética del filósofo estaría entonces ligada a un origen fisiológico, a saber: la preponderancia del elemento aire (viento) y la gran inestabilidad de la bilis negra :

Grâce à la causalité physique de la bile, ce texte nous dit simplement que certes il faut une violence et un donné, mais que l'Autre est en nous. Il remplace la gratuité du choix divin par le hasard du mélange qui nous constitue. Ce n'est plus un problème d'élection divine,

¹⁶ *De triplici vita*, trad. Yves Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX siècle*, Robert Laffont, Paris, 2005. "Marsile Ficin. Conseils aux intellectuels (1489)", pp. 575-610, p. 580; citado por Jacques Pigeaud, *Aristote. L'homme de génie et la mélancolie, Problème XXX, 1, op. cit.*, pp. 59-60.

mais le fait d'une physiologie. Dieu ne parle pas par notre voix, mais ce sont les conditions de notre corps qui nous déterminent à parler¹⁷.

¿en qué consiste exactamente esa creatividad? Si seguimos a J. Pigeaud, ésta consiste en lo mismo por lo que se condena al filósofo en la primera parte del décimo libro de la *República*: la poesía mimética (X 595a3-5).

A causa de la predisposición a la alteridad interior, a su capacidad a adoptar diferentes identidades y caracteres, el filósofo o el hombre de genio es capaz de *imitar* todos los personajes, tiene él "la aptitud [...] de representar tal o cual personaje":

L'on n'est donc profondément soi-même et créateur qu'un étant autre, qu'en se laissant devenir autre; ainsi peut-on mieux mimer tous les personnages et tous les êtres. Je peux me faire le citoyen, le chef, le stratège, le législateur, le poète; mais, pour revenir à Platon, l'univers entier, l'oiseau qui chante, le mouvement des vagues, le murmure des ondes. Et l'on sent bien alors que la folie peut me prendre. Mais l'on doit comprendre que dans une pensée de la mimésis, je peux expliquer que le poète et le législateur et le stratège le sont par mimique et représentation. De ce point de vue, il n'existe pas de différence entre le poète, mime des mimes, et le talent que tel individu possède de se faire plutôt législateur ou philosophe ou stratège¹⁸.

"El temperamento melancólico es el temperamento metafórico"¹⁹. "La poesía consiste en desplazar el nombre poniendo en evidencia la semejanza entre las cosas, en develar las relaciones, en revelar el ser"²⁰. Entre "la *ethopoièse* de la bilis negra", es decir "en el modelado de los comportamientos y de los caracteres que produce en nosotros este humor", que puede explicar "la aptitud del individuo o de individuos para apropiarse de tal o cual personaje"²¹, y los poderes metafóricos del temperamento melancólico hay, en efecto, material para aprehender el origen del universo *dialógico* de los *discursos* de Platón. Citando una discusión sobre la naturaleza divina y las apariencias del filósofo en las ciudades, en *Sofista* 216c-d, Monique Dixsaut escribe lo siguiente:

Des naturels humains, en tout cas, car pour les divins, les "vrais" philosophes, "profitant de l'ignorance d'autrui... ils prennent les apparences les plus diverses pour "évoluer dans les cités"; eux qui sont

¹⁷ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁸ *Idem*, pp. 45-46.

¹⁹ *Idem*, p. 50.

²⁰ *Idem*, p. 51.

²¹ *Idem*, p. 49.

philosophes non point fictivement, mais en réalité... Tantôt ils prennent l'apparence d'hommes politiques, tantôt celles des sophistes; tantôt il est possible qu'il y ait des gens à qui ils donnent éventuellement l'impression d'être radicalement fous! (*Sophiste*, 216c-d). Politique, sophiste ou fou, ce ne sont pas là des opinions sur le philosophe, ce sont les masques que prend du "haut de sa grandeur" cette race divine quand elle ne veut pas se faire reconnaître des hommes. Le philosophe n'a le choix qu'entre l'atopie et le pouvoir²².

Si el filósofo no tuviese acceso alguno al poder, tampoco obtendría las riendas de la sociedad desde la caverna y aquí cabe preguntarse ¿qué hace con su *atopía*? ¿Y en qué consiste entonces su *atopía*? Al Fârâbi se hace la misma pregunta cuando se refiere a la *República* de Platón²³. Preguntará cuál es la razón de ser de la ciudad ideal de Platón y no verá más que una sola respuesta: salvar la virtud del filósofo, del hombre de virtudes, condenado a vivir en una ciudad corrompida. Esta situación lo pone ante una elección irrenunciable: vivir en la corrupción o morir fiel a la virtud. La única alternativa a la corrupción pareciera ser sólo la muerte. La filosofía entonces, encarada desde este punto de vista, a lo mejor no sería nada más que el intento de escapar a la terrible elección de morir o, al menos, de atrasar lo más posible un fin certero. Si Platón construye una ciudad en palabras, su *República*, lo hace con el objetivo de crear un nuevo orden de cosas capaz de sacarlo de un callejón sin salida; un orden que, estando dentro de la ciudad corrompida, no sería el mismo orden de la ciudad corrompida, sino aquél de la ciudad ideal. *Orden en palabras*, ya que el nuevo orden de cosas es la palabra (logos): la *atopía* filosófica es la palabra filosófica.

Pero, en su universo *atópico*, el filósofo, el hombre de virtud ¿conserva una sola y única apariencia?

Melancolía y Arte Poética

M. Bajtin en su célebre ensayo *La poétique de Dostoïevski*²⁴, utiliza los términos de "dialogismo" y de "novela polifónica" para designar "un rasgo fundamental de las novelas de Dostoïevski"²⁵ y "su

²² Monique Dixsaut, *Le naturel philosophique*, op. cit., pp. 293-294.

²³ Al-Fârâbi, *La philosophie de Platon, ses parties, l'ordre de ses parties, du commencement jusqu'à la fin*, Philosophie (67), Paris, Minuit, 2000, pp. 51-62. Aussi Leo Strauss, *Le Platon de Fârâbi*, Philosophie (67), Paris, Minuit, 2000, pp. 63-92.

²⁴ Mijail Bajtin, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, pp. 31-81 y 154-158.

²⁵ *Idem*, p. 32.

actitud interiormente dialógica”²⁶: “La pluralidad de voces y de conciencias independientes y distintas, la polifonía auténtica de voces”²⁷. Sobre ese particular Bajtin escribe :

Lorsqu'on aborde la vaste littérature consacrée a Dostoïevski, on a l'impression d'avoir affaire, non pas à un seul auteur-artiste qui aurait écrit des romans et des nouvelles, mais à toute une série de philosophes, à *plusieurs* auteurs-penseurs: Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan, Karamazov, le Grand Inquisiteur, etc. Dans l'esprit de la critique littéraire, l'art de Dostoïevski s'est décomposé en une suite de constructions philosophiques autonomes et contradictoires, défendues par les différents personnages²⁸.

Las novelas de Dostoïevski son dialógicas en el sentido de la existencia de un universo propio habitado por voces independientes, encarnadas por personajes que poseen sus propios puntos de vista, una “filosofía” propia y también su propia “ideología”. Unos y otros entran en oposición sin que el diálogo se vea interrumpido por la voz soberana del autor, quien parece desaparecer para dar libre acceso a la expresión de las pasiones de estos personajes múltiples. La “novela polifónica” sería propia de un género específico, del género “carnavalesco” y “trágico-cómico”²⁹, “una de las fuentes donde abreva esta corriente literaria que conduce a la obra de Dostoïevski”, sería el “diálogo socrático” y “sus principales particularidades”³⁰; de ese modo expresa :

1. A la base du genre, il y a la conception socratique de la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine qui la cherche. La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme officiel qui prétend posséder une vérité toute faite, et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose. La vérité ne peut jaillir de la tête d'un seul homme, elle naît *entre les hommes* qui la cherchent ensemble, dans les processus de leur communication dialogique.[...]

2. “Le dialogue socratique” usait principalement de la sincrèse et de l'anacrèse. La sincrèse était la confrontation de divers points de vue

²⁶ *Idem*, p. 42.

²⁷ *Idem*, p.32.

²⁸ *Idem*, p. 31.

²⁹ *Idem*, pp. 153-154.

³⁰ *Ibid.*, p. 158. Sobre las relaciones entre los *Diálogos* de Platon, la puesta en escena de situaciones dramático-filosóficas y el juego teatral, ver Helmut Kuhn, *Die wahre Tragödie. Platon als Nachfolger der Tragiker* in Konrad Geiser (hrsg), *Das Platonbild. Zehn Beiträge zum Platonverständnis*, Geor Holms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1969, pp. 231-323.

sur un sujet donné. [...] On entendait par anacrèse les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion, et de pousser celle-ci jusqu'à ses limites. [...] L'anacrèse est la provocation du mot par le mot [...]. La syncrèse et l'anacrèse dialogisent la pensée, la placent à l'extérieur, la transforment en réplique, la rattachent à la communication entre les hommes. Ces deux procédés découlent de la nature dialogique de la vérité, qui est à la base du "dialogue socratique". [...]

3. L'événement même qui se déroule (ou plus exactement qui est représenté) dans le "dialogue socratique" est souvent idéologique: c'est la recherche et la mise à l'épreuve de la vérité. [...]

4. Dans le "dialogue socratique" [...] perce la tendance à créer une situation exceptionnelle [comme dans *L'Apologie* et dans le *Phédon*] qui purifie le mot de tout automatisme quotidien et de l'objectivation, qui oblige l'homme à découvrir les couches profondes de sa personnalité et de sa pensée. [...] Nous pouvons parler de la naissance d'un type particulier de "dialogue sur le seuil" (Schwellendialog) [...].

5. Dans le "dialogue socratique", l'idée se combine étroitement avec l'image de l'homme qui la véhicule (de Socrate et d'autres protagonistes du dialogue). La mise à l'épreuve de l'idée est en même temps la mise à l'épreuve de l'homme qui la représente³¹.

Esta serie de características crea una situación novelesca inaudita fundada en una terrible condición existencial. ¿Podemos comprender y sentir en nosotros mismos esta situación excepcional, esta experiencia existencial? Semejante experiencia debería ser contada siguiendo la forma de un relato de vida, de autobiografía. ¿Quién la contaría? Al menos tres personas: Alcibíades, Platón, Sócrates.

Notemos primeramente que el vocabulario de *República* (VII 515c4-516a4 (que relata la liberación del prisionero y su salida forzada fuera de la caverna, a la luz del sol, es igual al del *Banquete* (215d6-216c3) donde Alcibíades cuenta su propia experiencia con los discursos de Sócrates. cf. (515d5 y 216a4-5), (515 e6 y 216a6), (516a1 y 215 e6), (515 e2 y 216a7, también 216b6). Este vocabulario describe una situación cuestionadora (515d6 y 216b2, 216b3, 216b6) frente a una coacción y a un intento de evitar tal coacción, como también un huir lejos de lo que genera desagrado o malestar. En el caso de la *República* se obliga al prisionero a responder una pregunta (515 d5) lo que es propio de *l'anacrèse*. Enseguida del interrogatorio, nuestro prisionero liberado está en apuros, casi perplejo (515d6) a causa de la *syncrèse*, es decir, la comparación "entre las cosas que él veía an-

³¹ *Ibid.*, pp. 155-157.

tes” y “aquellas que le son reveladas ahora” (515d6-7). La *anacrèse*, provocando la palabra con la palabra, provoca también la *syncrèse* o sea la comparación y la confrontación de los dos puntos de vista sobre la verdad, lo que produjo la perplejidad del prisionero liberado. Notemos que en este relato, la *anacrèse* sucede después de la liberación del prisionero, no es pues la causa de su liberación. Luego el prisionero liberado será obligado a mirar de frente la fuente de la luz, lo que le provoca el dolor y la huida (515 e2). Se necesitará ejercer una violencia aún más fuerte para obligarlo a escalar la empinada pendiente y mirar desde allí la luz del sol, causando así su indignación (516a1).

En el *Banquete*, Alcibíades cuenta lo sufrido a causa de los discursos de Sócrates (215d7-8). Describiendo lo que le produjo la lectura de Sócrates dirá: “me obliga a confesar” (216a4-5), lo que implica una vez más la *anacrèse* que provoca a su vez *syncrèse* entre el hecho de que Alcibíades ha abandonado el cuidado de sus propios asuntos para ocuparse de los problemas de los atenienses (216a5-6). Después del interrogatorio, Alcibíades no usará el lenguaje de la *aporía*, el lenguaje de la contradicción irresoluble, sino el de la vergüenza y por tres veces se notará en el texto que duda de sí mismo: “Tengo vergüenza”, confiesa (216b2, 216b3, 216b6). Acto seguido huye con violencia (216a6-7), con la misma violencia repetida de los discursos de Sócrates que, como el canto de las sirenas, lo atrae irresistiblemente. Con el alma indignada (215 e6) Alcibíades se aparta de Sócrates (216b5-6). Y es la misma indignación que expresa cuando ve que está sentado al lado de Sócrates (213b6-c2), sobresaltado, lo acusa de haberle tendido una trampa (215b9). Alcibíades rehuye a Sócrates tal como el prisionero liberado huye de la luz del sol.

Pero ¿es verdaderamente de Sócrates de quien huye Alcibíades? ¿No sería más adecuado decir que escapa de los discursos de Sócrates, que son los discursos mismos de la filosofía? ¿Y que al mismo tiempo que les huye, lo atraen? Alcibíades precisa que la fuerza de los discursos de Sócrates no se encuentra en el hecho de que son pronunciados por Sócrates, sino en los discursos mismos. Alcibíades sentiría lo mismo si otra persona pronunciara los discursos de Sócrates (215d3-4). Por otro lado confiesa estar enamorado de “los discursos de la filosofía” (218a2-5) y no de Sócrates. Éste, como Alcibíades o como los otros comensales del *Banquete* y tantos más, han sido tocados de manera mágica por “el delirio y los arrebatos báquicos pro-

ducidos por la filosofía" (*Banquete* 218b3-4, trad. Brisson). Esta relación –ambivalente de atracción y de repulsión, acompañada de dudas existenciales, de sufrimientos atroces y de agudos dolores– que Alcibíades tiene con la filosofía, es la misma que nuestro prisionero liberado siente como la sentirá también Platon y hasta Sócrates mismo. Recordemos aquí que Sócrates prefería la muerte a la vergüenza que podría haber sentido frente al hijo de Sofrosine (*Hipias mayor* 304 e2-3).

Este último diálogo es único en su género, pues aunque los interlocutores sean dos, Hippias y Sócrates, hay tres *personae*. La tercera *persona*, que interviene por primera vez en 286c5-8, no es otro que el hijo de Sofrosine, tal lo sabremos en 298b11. Este "alguien", como sucedía en la escena de la caverna, hace preguntas y obliga con insolencia a Sócrates a responder. Es decir que Sócrates se desdobra para interrogarse a sí mismo con "mucha insolencia" e incluso con violencia (286c7-8). La permanente interrogación, el *elenchos* (304b7) tiene el mismo resultado que para el prisionero de la caverna tiene la *aporia* (286c5-6). Y como el interrogatorio es permanente, la vida de Sócrates se convierte en un perpetuo tormento.

Mais moi, il me semble qu'un sort démonique me retienne: j'erre n'importe où et me trouve toujours dans l'embaras; et quand je vous expose mon embaras, à vous les savants, votre discours me couvre d'injures dès que je l'ai exposé (Trad. Fronterotta-Pradeau³²).

Esta "suerte demoníaca", "suerte inaudita", es el poder *katéchontique* del *elenchos* y de la filosofía sobre el filósofo y es justamente lo que libera nuestro prisionero de la caverna. ¿En qué consiste esta suerte liberadora?

Lo que cimenta el poder del *elenchos* y de la filosofía es la capacidad de la que gozan ciertas personas como Sócrates de desdoblarse y asumir más de una *persona*. Sócrates es capaz de "devenir otro" (287b5, "penetrar lo mejor posible el rol de ese hombre", trad. Fronterotta-Brisson) y asumir otra identidad, otro *thymos* y otro discurso, "imitando" otro diferente a él (292c34), "imitándolo" (trad. Fronterotta-Brisson). Notemos la forma del diálogo: Sócrates habla de *lo que lo interroga* como si fuese algo exterior a él, como si se tratara de alguien diferente a él. Habla como si otro le hubiera preguntado, exactamente como Platon da a entender que es un segundo hombre, distinto a nuestro prisionero liberado, quien le hace las

³² Platon, *Œuvres complètes*, op. cit.

preguntas en el relato de la caverna. El desdoblamiento y la imitación son tan perfectos que Sócrates puede hablar como si se tratara de dos personas distintas, como parientes cercanos que viven en la misma casa (304d3-4). Las preguntas son tan violentas que Sócrates termina por reconsiderar la cuestión de si vale la pena continuar viviendo. Es lo que Nietzsche³³ llama “el arte de combatirse” y “el control de sí mismo” (*Más allá del bien y del mal*, 200).

¿De qué se trata entonces? Los tres pasajes citados, el relato de la caverna en la *República*, la irrupción de Alcibiades en el *Banquete* y el relato socrático de *Híptias mayor*, cuentan la misma experiencia, cuentan la violencia liberadora del *elenchos filosófico*. En el relato de Alcibiades, Sócrates atormenta a éste; en el de Sócrates, el hijo de Soforsine obsesiona a Sócrates; en el de la caverna, el espectro del viejo maestro asesinado por la ciudad, persigue a Platon y a la filosofía: se trata, pues, de la escena de violencia originaria que dio nacimiento al primer filósofo y que se repite infatigablemente cada vez que una naturaleza filosófica se libera y comienza su ascensión hacia la luz. Pero ¿se trata de la autobiografía de Sócrates o de Alcibiades referidas por Platón o se trata de la autobiografía de Platón escrita por el mismo Platón, quien sería también el narrador de la experiencia filosófica originaria? Y acaso Platón no es aquel poeta imitador, maestro en el noble arte de desdoblarse, de devenir otro y de combatirse a sí mismo, el todo con el objetivo de poblar sus *Diálogos*? Y el noble arte de devenir otro ¿no es propio al “extático” que es también el melancólico?

³³ Nietzsche se expresaba en estos términos: “L’homme issu d’une époque de désagrégation brassant les races, dont le corps est ce faisant dépositaire de l’héritage de provenances multiples, c’est-à-dire des pulsions et des critères de valeur opposés, et souvent bien plus qu’opposés, qui se combattent mutuellement et se tiennent rarement en paix, - cet homme des cultures tardives, aux leurs réfractées, sera en moyenne un homme plutôt faible [...]. Mais si dans une telle nature, l’opposition et la guerre agissent comme une excitation et une stimulation de plus à vivre-, et si d’autre part, à ces pulsions puissantes et irréconciliables s’ajoutent également, par héritage et à force d’élevage, la virtuosité et la finesse véritables dans l’art de se faire la guerre à soi-même, donc, la maîtrise de soi, la duperie de soi: alors naissent ces hommes magiques, insaisissables et impénétrables, ces hommes en forme d’énigmes prédestinés à la victoire et à la séduction, dont la plus belle expression est constituée par Alcibiade et César (auxquels j’aimerais adjoindre celui qui est le premier Européen conforme à mon goût, Frédéric II Hohenstaufen), et parmi les artistes, peut-être par Léonard de Vinci”. Nietzsche, *Par delà bien et mal*, traduction, introduction, notes et bibliographie par Patrick Wotling, GF- Flammarion, Paris, 2000, par. 200, p. 156.)

Car selon la relation de leurs corps avec un tel mélange [sc., la bile noire], les individus [sc., les mélancoliques] diffèrent d'avec eux-mêmes (*Problème XXX, 1, 954b6-8*, trad. Jacquie Pigeaud).

Para Bajtin los universos de Dostoievski y de Platón tienen en común que son polifónicos. Están poblados por las *personae* de sus actores, quienes poseen la capacidad metafórica del melancólico. Dicho de otra manera, los personajes tienen la capacidad de devenir otros, de adoptar diferentes *thymoi*, acompañados de discursos que se contraponen. La *anacrèse*, el interrogatorio *elenchtique*, “la provocación de la palabra por medio de la palabra” y la *synchrèse*, la oposición entre varios puntos de vista, “dialogizan el pensamiento, lo ubican en el exterior, lo transforman en réplica”³⁴. Este proceso dialógico se desencadena por el arrebatado *thymique* y *bachique* del filósofo. Bajtin supo discernir la dramática y excepcional situación en la que se arraiga la forma dialógica: Platón/Sócrates, inventa un “diálogo en el umbral”³⁵⁻³⁶. Sócrates es muy claro en este punto: la *anacrèse* y la *synchrèse* tienen, en la *persona* del hijo de Sofrosine, un poder de vida o de muerte, poder que se ejerce sobre el mismo Sócrates. Este rasgo de carácter lo acompañará hasta el final. El hijo de Sofrosine o las leyes, la nueva *persona* socrática creada para el *Critón*, terminará por persuadirlo de que más vale morir que vivir deshonorado y en exilio.

Iluminación y relato visionario

Un último elemento toca la esencia misma de la actividad imaginativa, la iluminación y la posibilidad del relato visionario: “el melancólico es el hombre del *kairos*, de la circunstancia”³⁷. Habíamos dicho antes que Sócrates es el *perfecto* melancólico ya que es *constante dentro de su inconstancia*. Lo que hay en él es una buena mezcla de bilis negra (955a36-37: “Pero hay una salud del melancólico, una buena mezcla de la inconstancia, una salud hecha de regulación de lo irregular, de normalidad de lo anormal, situación ésta, precaria y

³⁴ M. Bajtin, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 156.

³⁵ Sobre el pensamiento del “umbral” lo que está “entre los dos”, y el filósofo, cf. Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, *op. cit.*, “Le philosophe comme metaxu”, pp. 116-117.

³⁶ M. Bajtin, *op. cit.*, p. 157.

³⁷ Aristote, *op. cit.*, “Présentation” par J. Pigeaud.

frágil”³⁸. “El melancólico debe vigilarse y curarse”³⁹. Esta “buena mezcla” combina la “media” y “la ocasión”⁴⁰:

Autre chose remarquable chez notre auteur [*sc.*, Aristote], est cette médiation de la rencontre de l’instable et de l’instant. Tout est possible en vérité, la plus grande lâcheté comme le plus grand courage, la folie comme le talent et l’efficacité. Tout dépend de la rencontre du *kairos*, de la circonstance, et de l’état de la bile noire de l’individu⁴¹.

El melancólico está suspendido entre dos inconstancias: una interior, la bilis negra; la otra exterior, el flujo inconstante de los hechos de los hombres. El buen encuentro de estas dos inconstancias, como para obtener una “media”, está determinado por el *kairos*:

Donc pour résumer, parce que la puissance de la bile noire est inconstante, inconstants sont les mélancoliques. Et, en effet, la bile noire est trop froide et trop chaude. Et parce qu’elle façonne les caractères (car parmi ce qui est en nous c’est le chaud et le froid qui façonnent le caractère), comme le vin mélangé à notre corps en plus ou moins grande quantité façonne notre caractère, elle nous fait tel ou tel. Tous les deux, le vin et la bile noire contiennent du vent. Mais puisqu’il est possible qu’il y ait un bon mélange de l’inconstance, et que celle-ci soit, en quelque sorte, de bonne qualité, et qu’il est possible, au besoin, que la diathèse [disposition] trop chaude soit en même temps, tout au contraire, froide (ou inversement en raison de l’excès qu’elle présente), tous les mélancoliques sont donc des êtres d’exception, et cela non par maladie, mais par nature (*Problème XXX, 1*, 955a29-40. Trad. Pigeaud).

Existe pues un buen encuentro entre la disposición de la bilis negra y la circunstancia exterior. Así, si la disposición de la bilis negra es caliente y la circunstancia exterior es fría, como por ejemplo en el caso de un peligro de muerte que es una experiencia enfriante, el melancólico será valiente gracias a la buena mezcla entre lo cálido y lo frío⁴². Si lo cálido encuentra lo cálido, él se volvería loco, como ese capitán de navío ateniense que en un estado de exaltación y teniendo confianza excesiva en la invencible flota ateniense dirigida por Alcibiades, atacó solo la flota enemiga; si el frío encuentra el frío, al contrario, nuestro hombre hubiera tenido un comportamiento cobarde. Tomemos el ejemplo de la problemática del fin del *Político* (306a y siguientes) y de la mezcla de virtudes adver-

³⁸ *Idem*, p. 41.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sobre estas dos nociones, cf. Aristote, *ibid.*, pp. 20-23.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, pp. 68-69.

sas (306b2-11), del coraje y de la templanza: el buen político, nos dice el Extranjero, debe estar en condiciones de unir a los dos.

Propongamos un tipo de enlace entre los dos en el sentido que nos indica el análisis del melancólico. En efecto no se trata de encontrar una buena mezcla entre los dos para que el carácter individual sea regular, pues siendo medio no será ni valiente ni templado. ¿De qué se trata entonces? Se debe tener en cuenta el *kairos*, o sea tener en cuenta una mezcla de tres elementos: el coraje o la persona con coraje, la templanza o la persona de temple (fuerte y serena) y la circunstancia. Hay momentos en los que tenemos que volvernos valientes y otros que llaman más a nuestra templanza. El melancólico debe cambiarse en la persona indicada con el fin de adaptarse a lo que exigen las circunstancias exteriores. El filósofo es el melancólico que aprende a cuidarse, es decir, que aprende a conocerse, a controlarse para poder frenar sus avatares, a forzar su naturaleza, a cambiar de disposición y poder estar en armonía con las circunstancias exteriores. De esta forma debemos comprender las cualidades requeridas por los guardianes de la ciudad, que deben ser feroces (375b9 o 375c2) con los enemigos de la ciudad (375c1) y suaves con los ciudadanos⁴³. Los cambios de disposición a causa de la bilis negra son espontáneos ya que ese humor comporta el elemento viento, extremadamente inestable: la bilis puede cambiar en demasiado cálida o en demasiado fría o inversamente, en un solo instante.

El término *instante* se repite treinta y seis veces en los *Diálogos*; cuatro veces en *Parménides* 156-e, donde Parménides, interlocutor del joven Aristóteles, se pregunta justamente sobre esta noción. El principio del instante significa la posibilidad de la puesta en movimiento, de cualquier movimiento, *métaphorique ou métablétique*⁴⁴, siempre partiendo del reposo. En el relato de la caverna, el gusto excesivo por el pasado –estático–, se transforma de “un solo golpe” en movimiento hacia adelante, en avance: la “cosa” recobra en un momento otro significado, súbitamente la vemos de otra manera, bajo otra

⁴³ *República* II 375c1-2, comparar con Eurípides, *Medea*, 807-810, “Que nul ne me juge chétive et faible, ni indolente, mais d'humeur toute contraire : accablante à mes ennemis, comme à mes amis bienveillante! C'est aux âmes ainsi faites qu'appartient la vie la plus glorieuse” (texte établi et traduit par Louis Méridier, *Les Belles Lettres*, Paris, 1976).

⁴⁴ “Se debe pensar que los melancólicos son *métaphoriques* o *métablétiques* –es decir que son capaces de arrebatarse porque son arrebatables y arrebatados”. Jacquie Pigeaud, *Métaphore et Mélancolie, Littérature, Médecine et Société*, Université de Nantes, N° 10 (1989) retomado in Yves Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX siècle*, Robert Laffont, Paris, 2005, “Métaphore”, pp. 841-850, p. 844.

mirada, desde otro ángulo. Lo dice Parménides en un pasaje estudiado por M. Dixsaut⁴⁵: “No se puede cambiar sin cambiar”⁴⁶. En otros términos, el cambio es en sí mismo *condición* por lo tanto no debe estar condicionado. Platón comenta así la naturaleza de “lo instantáneo”.

—Est-ce qu'il existe, ce point insituable où l'on se trouve quand il est en train de changer? —De quoi s'agit-il donc? —L'instant. En effet, l'instant semble désigner quelque chose comme le point de départ d'un changement dans l'un et l'autre sens. En effet, ce n'est certes pas à partir du repos encore en repos que s'effectue le changement; ce n'est pas non plus à partir du mouvement encore en mouvement que s'effectue le changement. Mais l'instant, qu'on ne peut situer, est sis entre le mouvement et le repos, parce qu'il ne se trouve dans aucun laps de temps. Et tout naturellement, c'est bien vers l'instant et à partir de l'instant que ce qui est en mouvement change d'état pour se mettre au repos, et ce qui est au repos change son état pour se mettre en mouvement (*Parménide*, 156d-e, trad. Brisson⁴⁷).

El instante es el equivalente temporal de la *chora*⁴⁸ del *Timeo*. También éste es un tercero inestable e inaprehensible entre dos condiciones, lo uno y lo múltiple, el reposo y el movimiento (*Parménides*, 155 e4). Es también ese *fuera del tiempo* que da lugar al tiempo⁴⁹, el potencial de temporalización del tiempo en el sentido en que éste no puede ser comprendido sino como encadenamiento de momentos de inmovilidad con momentos de movimientos y viceversa. La temporalización del tiempo es el movimiento del intelecto hacia los *entes* o el surgimiento del filósofo en la historia como el momento de la articulación entre la filosofía y la historia:

Je ne prendrai que quelques exemples: le prisonnier délivré de la Caverne “est contraint de se dresser et de regarder soudainement vers

⁴⁵ M. Dixsaut, *Les limites de l'analyse: le paradigme platonicien*, communication au Colloque Hommage à Stanley Rosen, Métaphysique, Herméneutique, Platonisme, Paris 7/8 novembre 2001. Ver también M. Dixsaut, “Le temps qui s'avance et l'instant du changement (*Timée*, 37c-39 e, *Parménide*, 140 e-141 e, 151 e-155 e)” in *Revue philosophique de Louvain*, T 101,2 (Mai 2003), p. 260. Pasaje estudiado también por Vincent Descombes, *Le platonisme*, op.cit., pp. 63-66.

⁴⁶ M. Dixsaut, “Le temps qui s'avance et l'instant du changement (*Timée*, 37c-39 e, *Parménide*, 140 e-141 e, 151 e-155 e)” in *Revue Philosophique de Louvain*, t. 101, numéro 2 (Mai 2003), pp. 259-264.

⁴⁷ Platón, *Œuvres Complètes*, op. cit.

⁴⁸ Para consultar esta instancia intermediaria entre el Ser y el Devenir (*chora*) en el *Timeo*, ver Jacques Derrida, *Chora*, Galilée, Paris, 1993.

⁴⁹ M. Dixsaut habla de “salto” de discontinuidad dentro del continuo transcurrir del tiempo.

la lumière" (*République*, VII, 515c); à la fin de l'ascension érotique du *Banquet* advient la "soudaine" vision d'une Beauté de nature merveilleuse (210 e); et dans la lettre VII, "au terme d'un commerce répété avec la chose... soudainement, comme s'allume une lumière lorsque bondit la flamme, le savoir se produit dans l'âme..." (341c). Conversion (epistrophè) ou illumination de l'âme ne se produisent pas dans le temps qui s'avance. Mais celui qui comprend le mieux l'instantané, c'est peut-être Alcibiade, lorsqu'il dit de Socrate: "avec ta façon ordinaire de te montrer soudain là où moi, je pensais le moins te trouver..." (213c). Cette façon de surgir dans l'histoire là où et quand on l'attendait le moins est le propre du philosophe⁵⁰.

El surgimiento "instantáneo" de la sabiduría filosófica y del saber de no saber, en el tiempo o en la caverna ¿es también un don de la Idea del Bien o es el fruto de la *ocasión*, del feliz encuentro entre el Bien y una *physis* particular ?

En el Banquete se encuentra el término "instantáneo" cuatro veces, de las cuales tres figuran con la aparición de Alcibiades, quien como Dioniso, corona a Sócrates. La cuarta aparece justo anteriormente: en 210e4, donde se trata la visión de la Idea de lo Bello después "de haber llegado hasta el supremo término de los misterios de Eros" (trad. Brisson), en 212c6 y 223b2, que marcan la entrada y la salida de Alcibiades, el comienzo y el final del *arrebato dionisiaco* y, en 213c1, donde Alcibiades se da cuenta de que está sentado al lado de Sócrates y lo acusa de aparecerse allí, donde menos lo espera. En estas cuatro recurrencias el contexto es aquél de los misterios de Dioniso y de Eros, de embriaguez y de inspiración divina. La entrada y la salida de la custodia dionisiaca de Alcibiades llegan "súbitamente" y sin razón aparente, como el comienzo y el final de una crisis de bilis negra. Y luego en medio de esta crisis y a causa de la elevada temperatura de la bilis negra, cuando ésta está asentada cerca del "lugar del pensamiento"⁵¹, se da súbitamente una iluminación. Desde este punto de vista, la visión de lo Bello tiene el mismo efecto que el encuentro con Sócrates: llega cuando menos se la espera. En otras partes también y tal como en los *Diálogos*, las recurrencias de "lo instantáneo" están relacionadas con el delirio báquico (*Leyes* II 665b3-4: "Estaría completamente desconcertado aquél que de golpe

⁵⁰ M. Dixsaut, "Le temps qui s'avance et l'instant du changement..." *In Revue Philosophique de Louvain*, ya cit., p. 262.

⁵¹ "Todo depende del lugar donde está depositada la bilis negra en el cuerpo. Si es alrededor del lugar del pensamiento y de la esperanza, en la *kardia*, de la que vimos el lazo con el *thymos*, seremos melancólicos en el sentido de delirantes, exuberantes, *athymiques*... y todo el resto". Aristóteles, *Problème XXX*, , op. cit., p. 36.

escuchara hablar de un coro de ancianos consagrado a Dioniso”, trad. Brisson), o relacionadas a los sueños (*Parménides* 164d2-3: “instantáneamente, como si se estuviera soñando dormido” trad. Brisson) o al trance adivinatorio (*Cratilo* 396c6-d1, “hasta donde he podido verificar el efecto de esta sabiduría que súbitamente, al instante, acaba de caer sobre mí, no sé desde dónde...” (trad. Dalimier⁵², y *Cratilo* 396d3, “como aquellos que tienen un arrebató de inspiración divina” trad. Dalimier⁵³). Finalmente en el célebre pasaje de la *Carta VII* (341c5-d2), la iluminación brota súbitamente “tal como la luz que brota de una chispa saltarina”:

Car il s’agit là d’un avoir qui ne peut absolument pas être formulé de la même façon que les autres savoirs, mais qui, à la suite d’une longue familiarité avec l’activité en quoi il consiste, et lorsqu’on y a consacré sa vie, soudain, à la façon de la lumière qui jaillit d’une étincelle qui bondit, se produit dans l’âme et s’accroît désormais tout seul (trad. Brisson).

En este contexto de fuego se retomarán algunos de los aspectos temporales del relato de la caverna, varias veces mencionado: el tiempo, el momento propicio o la ocasión y el “instante” o “lo instantáneo”. El tiempo es esta “larga familiaridad”, un saber técnico e instrumental adquirido a lo largo de una vida consagrada a esta actividad precisa, que, en el momento deseado, se cumplirá, no por necesidad, ni tampoco para todos los “prisioneros”, pero se llegará a ese momento fuera del tiempo⁵⁴ cuando brotarán la luz y la iluminación. La necesidad tiene algo que ver en este proceso y Platón mismo hablará de *physis philosophos*. La necesidad entra en juego justamente con el elemento que Platón ha callado, la naturaleza melancólica o “del melancólico”. No se puede ser bueno sin el Bien y tampoco se puede alcanzar el Bien sin un proceso de *combustión nuclear*⁵⁵, que es el de la bilis negra cuando se recalienta súbitamente y sin razón alguna, ni buena ni mala.

⁵² Platón, *Œuvres complètes*, op. cit.

⁵³ Dalimier traduce correctamente cuando dice “tener un arrebató de”, es decir “sufrir una violenta molestia de”, si es que se recurre al lenguaje médico.

⁵⁴ “La melancolía implica la necesidad urgente de salir de sí mismo; es decir, de quebrar la unidad, el *continuum*”. J. Pigeaud, *Métaphore et Mélancolie*, op. cit., retomado in Ives Hersant, *Mélancolies...*, op. cit., p. 849.

⁵⁵ Valiéndonos de la imagen del tiro con arco para describir la capacidad *metafórica* del melancólico y para llegar a establecer lazos de semejanza entre cosas alejadas entre sí, Pigeaud comenta: “Pero en el caso al que nos referimos se necesita soñar un blanco disimulado, desconocido, hasta que sea revelado, puesto en evidencia por el tiro. No entra la cuestión del ‘vistazo’ o de la contemplación de un

¿Es ésta una explicación materialista? En el mito de Er, las almas eligen un *bios*, un *beruf* o una *klêsis*, pero nunca una *physis*: por esta razón no pueden elegir una vida de filósofo. Elegir un *bios* de filósofo, por la naturaleza “metafórica” de los melancólicos, significaría elegirlos a todos. La Naturaleza responde a la necesidad y sus propias “elecciones” se imponen. Estas imposiciones pueden no ser asumidas, pero seguramente no son elegidas. Puede ser que el tratamiento del tema de la melancolía tenga una tonalidad materialista y sin embargo no debemos olvidar que si todos los hombres de excepción son melancólicos, no por ello todos los melancólicos son excepcionales.

El apóstol y la tradición de la melancolía

Llegados a este punto debemos hacernos una pregunta, aunque sea por simple curiosidad. Es la de saber si la existencia de otra figura de producción imaginativa, otro intermediario entre Dios y los hombres —el apóstol y, particularmente, San Pablo— aparecería también relacionado a la problemática médica y filosófica griega y platónica: ¿Pablo era también un “melancólico?”⁵⁶. En todo caso, ciertos aspectos de su carácter se aproximan a este *tipo* humano. Se sabe que antes de su conversión Pablo era un hombre violento presa de impulsos homicidas (*Actas*, 9,1) y que, incluso después de su conversión estuvo sujeto a arrebatos de furia: su vocabulario mismo es a veces polémico e incluso *polemológico* (*Corintios*, I 14,8). Contra los corintios que no se comportaban como cristianos, viviendo en el pecado (*Ibid.*, 5, 1-3) prefiriendo arreglar sus asuntos en los tribunales paganos (*Ibid.* 6,1), Pablo usará un tono amenazador como un padre encolerizado contra sus propios hijos. El mismo tono colérico será empleado contra Pedro, cuando lo acusa de hipocresía (*Galat.* 2, 11-14) ante toda la asamblea. Después del relato del episodio de Damas-

espacio. *Todo está en la fuerza y en el disparador*”. J. Pigeaud, *ibid.*, p. 845. El señalado es nuestro.

⁵⁶ No somos los primeros en hacernos esta pregunta. Cuando Jean Huarte de San Juan escribe su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) anota que Dios hizo a Pablo el santo predicador melancólico en “el vientre de su madre”, para que revele al mundo la venida de su Hijo: “Encontraremos que dándole un gran entendimiento y una gran imaginación, necesariamente observando el orden de la naturaleza, Él lo formó con esta cólera ardiente y quemada”. Citado por Pigeaud in *Aristotele, L'homme de génie et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 453.

co, cuando Festo es arrestado en Cesarea, el dignatario romano acusa a Pablo de “arrebato delirante”, de *manía*, inducida por su misma erudición (*Actas* 26,24). Sin duda, Pablo posee también la capacidad *métaphorique et métablélique* propia de los melancólicos: habla varias lenguas (*Corintios* 14,18) lo que implica una capacidad de pensar en varias lenguas, pasando de una mentalidad a otra en un instante, como un perfecto políglota. Constante dentro de su inconstancia melancólica, Pablo puede devenir otro, romano para los romanos, judío para los judíos, griego (“sin Ley”) para los griegos, débil para los débiles y esclavo para los esclavos: puede devenir todo para todos al servicio del Señor.

Oui, libre à l'égard de tous, je me suis fait l'esclave de tous, afin de gagner le plus grand nombre. Je me suis fait juif avec les juifs, afin de gagner les juifs; sujets de la Loi avec les sujets de la Loi – moi, qui ne suis pas sujet de la Loi – afin de gagner les sujets de la Loi. Je me suis fait un sans – loi avec les sans-loi – moi qui ne suis pas sans une loi de Dieu, étant sous la loi du Christ – afin de gagner les sans-loi. Je me suis fait faible avec les faibles, afin de gagner les faibles. Je me suis fait tout à tous, afin d'en sauver à tout prix quelques-uns. Et tout cela, je le fais à cause de l'Évangile, afin d'en avoir ma part (*I Corinthiens* 9, 19-23, trad. *La Bible de Jérusalem*).

Pablo posee entonces la capacidad de cambiar de carácter y de *thymos*, la capacidad de hacerse pasar por las personas que necesita para seducir⁵⁷ en todas partes y en nombre de Cristo. Crea e interpreta los roles que exige su misión apostólica: he aquí una descripción digna del mejor de los poetas. El punto esencial para nuestro trabajo, en relación con la alegoría de la caverna, reside en el hecho mayor de su conversión, el episodio de Damasco.

Para Pablo como para Platon la iluminación trae como resultado una diferencia de tipo, que introduce la cuestión de la verdad. Pablo resume perfectamente esta lógica de la caverna en el pasaje que sigue a continuación, uno de los más significativos de su pensamiento:

Car partielle est notre science, partielle aussi notre interpréta-

⁵⁷ Plutarco, “Alcibíades”, en *Vidas paralelas* 23,3-5 (trad. Robert Flacelière et Emile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 2002), nos informa que Alcibíades poseía también esta sorprendente característica “más pronto a transformarse que el camaleón” (Alcibíades, 23,4). Podía también pasar por espartano entre los espartanos, adoptando la austeridad espartana, lidio entre los lidios, afeminado en el grado más elevado, persa entre los persas, llevando una vida tan lujosa y exuberante como la del sátrapa Tisafernes. Poseía por necesidad “el arte de salir de sí mismo” y el de “pasar de una manera a otra”.

tion⁵⁸. Mais quand viendra ce qui est parfait, ce qui est partiel disparaîtra. Lorsque j'étais enfant, je parlais en enfant, je pensais en enfant, je raisonnais en enfant; une fois devenu homme, j'ai fait disparaître ce qui était de l'enfant. Car nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face. A présent, je connais d'une manière partielle; mais alors je connaîtrai comme je suis connu (*I Corinthiens* 13, 9-12, trad. *La Bible de Jérusalem*, modifiée).

Como Platon Pablo estima que la cuestión de la verdad no puede plantearse sino como diferencia entre dos estados cognitivos y existenciales distintos: un estado antes del *agape* y un estado posterior al *agape*. La diferencia no es de orden cuantitativo sino cualitativo: el estado de *agape* implica *otro tipo de conocimiento*, la diferencia no es un grado superior al conocimiento anterior. Por esta razón Platón y Pablo insisten en la discontinuidad que representan los episodios de iluminación, introducidos por el *exaiphnes*. La iluminación es un salto de un estado a otro, no es una evolución lineal. Pablo compara el estado del niño al estado del adulto para hacernos comprender la distancia entre el hombre antiguo y el hombre nuevo, nacido en Cristo y recreado por el *agape*. La comparación no tiene el sentido de la continuidad natural de la evolución biológica, sino de la discontinuidad entre dos estados diferentes. Razonamiento, pensamiento y palabra pueden pasar de un estado inferior a uno superior, súbitamente. Este "pasaje" es llamado por Pablo como *katargenesis*⁵⁹ y arrastra consecuencias mayores para la ciudad-estado y la comunidad política.

Pablo insiste sobre la diferencia entre el punto de vista parcial y necesariamente parcial y el punto de vista de la totalidad. Sin el *agape*, antes del salto, nuestro conocimiento es parcial, lo que implica una interpretación sesgada del hombre y del mundo, interpretación fundada en el interés privado y no en el común⁶⁰ o, volviendo hacia algo ya desarrollado, sobre la totalidad del tiempo y no sobre el tiempo parcial de una vida o de una generación. Más aún, el punto de vista del hombre nuevo abarca más que la totalidad del tiempo, la eternidad. El hombre nuevo puede mirar cara a cara la verdad divina, así como el prisionero salido de la caverna puede contemplar el sol de frente. Y esto en el último

⁵⁸ Consultar más lejos el significado de este término.

⁵⁹ Giorgio Agamben estima que este término paulino corresponde al *Aufhebung* hegeliano. Ver in Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Rivages, Paris, 2000, pp. 158-161.

⁶⁰ Aristóteles, *Politiques* III 7, 1279ea25-b10.

estadio del acostumbramiento a la luz del día. Como el prisionero liberado y salido de la caverna, el hombre nuevo ya no debe mirar el reflejo del sol o de la verdad sobre la superficie del agua o de algún espejo. El hombre nuevo adoptará entonces un punto de vista exterior a él mismo y (se) conocerá como él conoce: ya no será un enigma para él mismo. La imagen paulina remite al texto platónico de la salida del prisionero de la caverna:

Je crois bien qu'il aurait besoin de s'habituer, s'il doit en venir à voir les choses d'en haut. Il distinguerait d'abord plus aisément les ombres, et après cela, sur les eaux, les images des hommes et des autres êtres qui s'y reflètent, et plus tard encore ces êtres eux-mêmes. A la suite de quoi, il pourrait contempler plus facilement, de nuit, ce qui se trouve dans le ciel, et le ciel lui-même, en dirigeant son regard vers la lumière des astres et de la lune, qu'il ne contemplerait de jour le soleil et sa lumière. —Comment faire autrement? —Alors, je pense que c'est seulement au terme de cela qu'il serait enfin capable de discerner le soleil, non pas dans ses manifestations sur les eaux ou dans un lieu qui lui est étranger, mais lui-même en lui-même, dans son espace propre, et de contempler tel qu'il est (*République* VII 516a5-b7, trad. Leroux).

El pasaje de Platón es más complejo que aquél de la primera epístola a los Corintios. Platón distingue tres grados sobre la escala ontológica de los *entes* y tres grados sobre la escala epistemológica del conocimiento. Así, el prisionero percibe primero las sombras, luego las imágenes reflejadas en la superficie del agua y al final los *entes mismos*. Notemos que en un primer momento Platón dirige su mirada hacia el devenir para, en un segundo momento, ocuparse de las cosas celestes, eternas e incorruptibles. Nuestro prisionero, después de percibir los *entes mismos*, dirige su mirada hacia el cielo para ver allí primero la luz de la noche estrellada, enseguida los reflejos del sol y finalmente directamente el sol. Podríamos entonces sostener que la mirada del prisionero se eleva desde los *entes corruptibles* a los *entes celestes* para examinarlos como un buen meteorólogo. Pero no es ésa la intención platónica. El filósofo es bastante explícito en un punto: el prisionero salido de la caverna, después de haber visto los *entes mismos*, ve la luz de los astros y de la luna, mas no ve los astros ni la luna. Pero ¿se puede verdaderamente ver la luz? A pesar del esfuerzo que hagamos ¡es imposible! La luz es la condición de posibilidad de la visión, pero no es visible en sí misma. En un artículo sobre la analogía entre el sol y la idea del Bien, M. Dixsaut escribe:

Dans la *République*, il est question de l'idée de la lumière, et de l'idée du Bien. La lumière n'est pas une essence, et le Bien non plus, l'une par défaut, l'autre par excès. Mais tous deux ont une même fonction: ils relient, l'une le visible à l'organe de la vision, l'autre le connaissable au connaissant. L'une donne à voir, l'autre à connaître, en imposant leur caractéristique propre: n'est visible que ce qui est éclairé, n'est (vraiment) connaissable que ce qui tient son essence et son existence de l'idée du Bien. La lumière rend visibles les choses, et le Bien rend connaissables les êtres⁶¹.

M. Dixsaut anota que de la confesión de Sócrates no se puede llegar a definir la idea de Bien y sólo podemos asignarle una función⁶². Ésta consiste en darles el ser y la verdad a los entes, volviéndolos así cognoscibles e inteligibles, como el sol da luz a las cosas, volviéndolas visibles. Y, tal como lo destaca la citada M. Dixsaut, así como la luz es un agente de enlace entre lo visible y el órgano de la visión, así también ligará lo inteligible a la inteligencia: Esto significa que la inteligibilidad de lo inteligible es ante todo un *afecto* de la inteligencia. La verdad-luz afecta el ojo de la inteligencia; la iluminación no sería otra cosa que un afecto nuevo de la inteligencia dando a los entes un nuevo ser de una nueva inteligibilidad. Y quien dice afecto, dice también pasión y sufrimiento; así, cuando el ojo está afectado, sufre; cuando la inteligencia está afectada, se encontrará en medio de la tormenta de la *aporía*. Una nueva inteligibilidad de las cosas y del mundo se da de golpe, *exaiphnes*, en y por la iluminación. Así lo comprende Platón y así lo comprende también Pablo.

No obstante, Paul posee una vía doble para acceder a la inteligibilidad: no sólo la vía de la visión y de la luz, sino también la del oído. En efecto, el sonido es la principal fuente de inteligibilidad para la tradición judaica y no la luz. Dios habla a Abra[ha]m⁶³ y a Moisés⁶⁴, y su voz proporciona nueva inteligibilidad a las cosas del mundo y a los asuntos políticos de la comunidad. Tenemos aquí una

⁶¹ M. Dixsaut, "L'analogie intenable: le soleil et le Bien", *in op. cit.*, pp. 121-151.

⁶² "[...] no a dar una definición de Bien, sino a asignarle una función", *ibid.*, pp. 122-123.

⁶³ *Genèse* 12, 1-3, donde Abraham sólo escucha la voz de Yahvé, y *Genesis* 15,1, donde la voz de Yahvé se dirige a él por medio de una visión que no tiene la violencia de la visión de Pablo en Damasco. En los casos de Platon y de Pablo la visión es el medio esencial de transmisión del saber, en tanto que, en la *Biblia* cuando las visiones aparecen mencionadas sólo sirven como preludeo a la voz, que es la verdadera vía de transmisión del saber.

⁶⁴ *Éxodo* 3, 2-6, donde el Ángel aparece como una zarza ardiente para llamar la atención de Moisés. Una vez logrado el objetivo, Yahvé se dirige a Moisés sólo por su voz.

manera de proceder de Pablo, bastante conocida, donde mezcla la tradición griega con la judía: la luz resplandeciente y la voz vibrante de Cristo nos recuerdan a la vez la tradición platónica de la iluminación y la tradición hebrea del llamado de Yavéh. Así describe Lucas este episodio:

Cependant Saoul, ne respirant toujours que menaces et carnage à l'égard des disciples du Seigneur, alla trouver le grand prêtre et lui demanda des lettres pour les synagogues de Damas, afin que, s'il y trouvait quelques adeptes de la Voie, hommes ou femmes, il les amenât enchaînés à Jérusalem. Il faisait route et approchait Damas, quand soudain une lumière venue du ciel l'enveloppa de sa clarté. Tombant à terre, il entendit une voix qui lui disait: "Saoul, Saoul, pourquoi me persécutes-tu?" "Qui es-tu Seigneur?" demanda-t-il. Et lui: "Je suis Jésus que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et l'on te dira ce que tu dois faire". Ses compagnons de route s'étaient arrêtés, muets de stupeur: ils entendaient bien la voix, mais sans voir personne. Saul se releva de terre, mais, quoiqu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. On le conduisit par la main pour le faire entrer à Damas. Trois jours durant, il resta sans voir, ne mangeant et ne buvant rien (*Actes, 9,1-9, trad. La Bible de Jérusalem*).

Igualmente según las *Actas* de Lucas, Pablo mismo, a las puertas de Damasco, relata a los dignatarios romanos de Antioquía, donde fue hecho prisionero:

"Je faisais route et j'approchais de Damas, quand tout à coup, vers midi, une grande lumière venue du ciel m'enveloppa de son éclat. Je tombais sur le sol et j'entendis une voix qui me disait "Saoul, Saoul, pourquoi me persécutes-tu?" Je répondis: "Qui est-tu Seigneur?". Il me dit alors: "Je suis Jésus le Nazôréen, que tu persécutes". Ceux qui étaient avec moi virent bien la lumière, mais ils n'entendirent pas la voix de celui qui me parlait. Je repris: "Que dois-je faire, Seigneur?". Le Seigneur me dit: "Relève-toi. Va à Damas. Là on te dira tout ce qu'il t'est prescrit de faire". Mais comme je n'y voyais plus à cause de l'éclat de cette lumière, c'est conduit par la main de mes compagnons que j'arrivais à Damas" (*Actes 22,6-11, trad. La Bible de Jérusalem*).

Pablo sigue la tradición platónica en sus dos elementos: el resplandor que paraliza la visión de manera temporal, produciendo atroces dolores en los ojos; la introducción del episodio de la iluminación por el *exaiphnès*. En el *Nuevo Testamento* se encuentran cinco recurrencias de *exaiphnès*: dos en las *Actas* que hemos citado más arriba, dos en el *Evangelio de Lucas* y una en el *Evangelio de Marcos*. Las cinco introducen apariciones extraordinarias: la aparición de

Cristo a Pablo en Damasco, el descenso de los Ángeles para glorificar al niño Jesús (*Luc.*, 2,13,1), la súbita posesión de un niño por un espíritu maligno (*Luc.*, 9,39,1) que se asemeja a la manifestación de la enfermedad sagrada y, finalmente, la segunda venida de Cristo, su retorno glorioso o *parousie* (*Marc.*, 13,36,1). En todos hay una preponderancia del descenso de la divinidad: en el caso de Pablo, Cristo desciende a la caverna y no es el hombre Pablo quien asciende hacia Cristo saliendo de la caverna. Y ésta será una diferencia que marcará para siempre las relaciones entre platonismo y paulinismo, así como también entre la filosofía y el cristianismo. Según los filósofos el hombre es capaz de salir de la caverna por sus propias fuerzas intelectuales y espirituales; según los cristianos, Dios debe intervenir para sacarnos de la oscuridad.

El poeta, el filósofo y el apóstol son figuras que encarnan la actividad imaginativa, justamente esa actividad por la que volvemos a subir hasta la fuente de la iluminación y de la racionalidad liberadora. *L'imaginaire* y la razón liberadora encarnan en el tipo biopsíquico del melancólico y éste, por su propia gran capacidad de convertirse en otro, de devenir otro, es la imagen de Dios. El mismo Dios que según Jorge Luis Borges le habría dicho a Shakespeare cuando subía al Paraíso: *no te preocupes, William, yo también, como tú, soy todo el mundo y a la vez no soy nadie.*

(Trad. de Mabel Franzone).

EDIPO Y EL PROBLEMA DE LA LIBERTAD

MARIANA CRISTINA

Sófocles ha dedicado dos obras a la figura de Edipo: *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. En ambas se puede reconocer la tensión entre los ámbitos divino y humano, propia de la poesía trágica. En ésta, los acontecimientos no son producto de la voluntad humana, sino que los dioses tejen los hilos de la fortuna de cada individuo; y por encima de ellos, la *moira*, aquel "ámbito" desconocido aun para las divinidades, pero activo, define la vida de hombres y dioses.

Sin embargo, consideramos que es posible abordar el tema de la "libertad", entendiéndola como aceptación del destino. Es por ello que el presente escrito girará en torno de *la experiencia trágica de la libertad en la figura de Edipo*.

Si consideramos el tratamiento formal que presenta Aristóteles sobre la tragedia, encontramos que son las acciones las que deben ser imitadas para la construcción (o reconstrucción) del argumento por parte del poeta; la *praxis* a imitar no es el actuar sin más, sino que acciones conscientes, deliberadas y guiadas por un fin o propósito, constituyen el núcleo de la tragedia. Recordemos cómo es definida en el libro VI de *Poética*:

La tragedia es entonces la imitación de una acción de carácter elevado, completa, que posee una extensión determinada y que se expresa en un lenguaje bello y enriquecido con ornamentos adecuados que convienen a las distintas partes de la obra. La tragedia se presenta bajo la forma de una acción y no de una narrativa, y suscita en el espectador la pena, la compasión o el dolor, promoviendo así la purificación (*kátharsis*).

Uno de los rasgos esenciales es que los acontecimientos se deriven unos con otros respondiendo a las leyes de probabilidad y necesidad. Ahora bien, este encadenamiento de hechos, que podremos calificar de causal, requiere personajes, hombres y mujeres que piensen, sufran, gocen, padezcan: en ello, se juega su libertad.

Es sabido que todo griego que asistía al teatro poseía conocimiento del mito que vería representado, sin embargo era la versión del poeta trágico la que adquiría relevancia, ya que podía introducir modificaciones en el mito, enriquecer con matices los personajes, introducir elementos de su ambiente socio-político y hasta crear, como en el caso de *Edipo en Colono*, una parte del mito; sin embargo hay rasgos esenciales que a modo de matriz, se conservan.

Como hemos planteado, comprenderemos la libertad, en el contexto trágico, como aceptación del destino. Para abordarla, tomaremos en consideración las dos tragedias de Sófocles (497-406) cuyo personaje principal es el héroe mencionado.

Sófocles es, según Jaeger, "creador innato de caracteres", ésta es la fuerza de su genio y lo que hace de él, el más grande de los trágicos. Este autor lo atribuye a la necesidad con la que se desarrollan las acciones y al sutil desenvolvimiento de los acontecimientos: sin recurrir a la violencia de los sucesos, encarnados en personajes que conjugan en sí mismos la cercanía con el hombre común, con cualquier espectador, pero a su vez mostrando la grandiosidad del héroe, su nobleza y excelstitud. Este rasgo ya ha sido destacado por Aristóteles quien, en reiteradas oportunidades, recurrió a Sófocles y particularmente a Edipo, como ejemplo de perfección en este sentido. En el libro XIII de *Poética* describe a qué clase de hombre deben ocurrirle los cambios de fortuna, las peripecias (*i.e.*, vuelcos de la felicidad a la desdicha), para despertar compasión y temor:

Tal es el caso del hombre que no es ni extremo virtuoso ni justo y que cae en la desdicha pero no en razón de sus vicios o maldad, sino como consecuencia de un error o de una debilidad, como es el caso de Edipo (1453 a).

Aunque ningún hombre común pueda asimilarse a él, pues es un héroe y su historia lo muestra, este elemento compositivo pone en funcionamiento el mecanismo que en la actualidad (y sin duda influencia psicoanalítica), llamamos "identificación": ese punto de analogía en el que espectador, oyente o lector, se enlaza con el personaje. La descripción de lo universal, que no puede evidenciarse sino en lo particular, es lo que tanto Aristóteles como Jaeger encuentran en Sófocles, por ello el primero afirma que la poesía es más filosófica que la historia por representar lo universal; y el segundo, en este "escultor de hombres", halla a la poesía enaltecida, alcanzando terrenos filosóficos. Con Sófocles la *psyché* del hombre se impone como el centro de sus acciones. Lo dramático de la existencia de Edipo se desarrolla a partir del

reconocimiento, *anagnórisis* consciente de su identidad; consciente y trágica, producto de una búsqueda incesante de la verdad.

Para dar cuenta de las particularidades del autor de las dos tragedias en torno de Edipo, recurre en principio, a la caracterización que Jaeger presenta en *Paideia*, por cierto positiva, pero se opone en sus puntos centrales. Como hemos visto, Jaeger pone el acento en la perfección formal, afirmando que no ha sido la dramatización de los problemas lo que otorga fuerza a la tragedia, sino su gran capacidad de crear caracteres. Lida, por su parte, sostiene que ni Esquilo ni Eurípides han carecido de esa virtud; recurre a la palabra de Aristóteles, quien ha elogiado a Sófocles reiteradas veces, y es justamente la excelencia con que presenta la estructura de sus obras lo que enaltece. Aristóteles, además, encuentra que una buena tragedia, ha de tener la capacidad de provocar efectos similares, temor y compasión, a quien la lee. Es decir, a quien no vea la representación teatral. Lo cual significa que la fuerza radica en el argumento. En *Poética* 1453 b, lo explicita:

El argumento debe estar construido de forma tal que, aun prescindiendo de la representación, quien escucha el relato de los sucesos pueda sentir temor o compasión. Y esta impresión la recibirá ciertamente el que escuche la historia de *Edipo*.

La tesis de María Rosa Lida, es que la obra de Sófocles aun vive, porque es "clásica", y refuerza esta afirmación presentando una serie de rasgos. El primero es su "humanismo", pues se ocupa, no de hombres particulares, sino del Hombre al presentar características esenciales y por ende, universales, de la condición humana. El segundo es su "verdad u objetividad", que radica en no recurrir a deseos futuros, esperanzas, etc., sino en el surgimiento desde la realidad. El tercero, ya aludido en el humanismo, es que el arte clásico es "universal e idealizador": "el arte griego es selección y organización, es arquitectura"¹. La autora sostiene que la obra de Sófocles se caracteriza por el cuidado de los argumentos y el valor de la acción:

Como humana, como verdadera, como universal, la poesía griega es la más clásica de todas y, dentro de ella, Homero y Sófocles –a quien los antiguos llamaron el más homérico de los trágicos– son los dos clásicos por excelencia. Por eso es Sófocles popular en el momento clásico de Atenas, el siglo de Pericles, y por eso, pasado ese siglo, reconoce su grandeza el filósofo clásico, Aristóteles².

¹ Lida, M. R., *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, reimpr. de 1971, p. 22.

² *Ibidem*, p. 123.

Edipo Rey

Respecto del primer Edipo, Lesky en *Historia de la literatura griega*, considera que Sófocles, al haber dividido la trilogía, formato inaugurado por Esquilo, y otorgarle a cada pieza un valor independiente en cuanto a su contenido, logró alcanzar un "mayor rigor" en la construcción de la obra. Pues si bien se ha perdido el sentido de unidad entre las tres tragedias, de este modo el protagonista deviene personaje central, ya que en *Edipo Rey*, prácticamente toda la obra es dominada por el héroe. Pues, con excepción de algunos pasajes en la introducción y el informe del mensajero, todas las escenas están determinadas por la presencia de Edipo:

...la significación del personaje central para el tema encuentra su correspondencia absoluta en la posición que ocupa en la estructuración del todo³.

Es muy interesante notar cómo si bien los hechos que llevan a nuestro personaje a una vida de padecimiento son anteriores a los desarrollados en la tragedia, lo que la enaltece en tanto obra, es el modo en que Sófocles ha provocado que Edipo se sumerja cada vez más en las aguas de su destino, de modo que "cada intento de apaciguamiento en esta obra es a la vez un paso hacia la catástrofe"⁴.

Lesky nos presenta de modo sintético los principales acontecimientos, que muestran la simpleza, al mismo tiempo que la efectividad, de los procedimientos de Sófocles: "El hombre no es víctima pasiva de su destino, sino que toma parte en los acontecimientos, pero los dioses lo han dispuesto de tal manera que cada paso con que cree alejarse de su fatalidad le aproxima más a ella"⁵.

En otro tiempo Layo, rey de Tebas, asustado por el oráculo, ordenó que se abandone a su hijo en el monte Citerón. El esclavo encargado de cumplir esta tarea se apiadó del niño y lo entregó a un pastor de Corinto, quien lo llevó al rey Pólibo. Este esclavo servidor de Layo, será el único sobreviviente de la pelea con Edipo.

El pastor de Corinto reaparecerá como mensajero, con la noticia de la muerte de Pólibo, en el momento en el que Edipo se encuentra en plena investigación sobre la muerte del rey que lo precedió en

³ Lesky, A., *Historia de la literatura griega* (traducción de J. M. Díaz Regañón y B. Romero), Madrid, Gredos, reimpr. de 1989, p. 312.

⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁵ *Id.*

Tebas. Creonte, hermano de Yocasta y cuñado-tío de Edipo, se encargó de interrogar a Delfos para averiguar la causa de la peste que nuevamente acecha Tebas. La respuesta es precisa: el asesinato de Layo no debe quedar impune.

Edipo promete llegar a la verdad y llama a Tiresias, el ciego adivino, para que lo ayude a esclarecer el hecho; pero éste se niega a hablar. Edipo, enfurecido, colérico, acusa al anciano con falsas sospechas. Tiresias, también enfurecido, le grita la verdad. Pero nadie lo toma en serio. Edipo conjetura que Tiresias y Creonte se han conspirado en su contra para quitarle el poder.

La discusión culmina con la salida de Tiresias, repitiendo la verdad y anticipando el futuro de Edipo; futuro que Sófocles retomará y presentará en *Edipo en Colono*:

Me voy porque ya dije lo que me ha traído, no por temor a tu rostro. Pues no está en tus manos mi perdición. Y te digo: ese hombre que hace tiempo buscas con amenaza y proclamas por el asesinato de Layo se encuentra aquí. Es extranjero residente, según se dice. Pero pronto saldrá a la luz que es tebano y no se complacerá con tal circunstancia. Pues ciego, cuando antes tenía vista, y pobre, en lugar de rico, se marchará apoyando su bastón en tierra extranjera. Se hará manifiesto que él mismo es hermano y padre de sus propios hijos, e hijo y marido de la mujer que lo engendró, y asesino de su padre, con el que compartió mujer. Y ahora dirígete adentro y reflexiona sobre estas cosas. Y si encuentras algo falso, puedes decir que yo no sé nada con mi arte. (v. 448- 462).

Creonte ingresa en la escena, enterado de la acusación de Edipo; ambos se trenzan en una discusión en la que Yocasta interviene para calmarlos. Ella intenta detener y tranquilizar a Edipo, explicándole que el arte adivinatorio y los oráculos carecen de valor. Le cuenta "su experiencia": su hijo debía matar a Layo, pero en cambio, murió en el monte Citerón y Layo, en un enfrentamiento con varios hombres. El comentario de Yocasta provoca el recuerdo en Edipo de su viejo enfrentamiento en el cruce de caminos; pero la reina mencionó a muchos hombres. Edipo manda llamar al sirviente que sobrevivió a aquel hecho. Mientras tanto, llega el mensajero de Corinto, para dar la noticia de la muerte de Pólibo: Edipo se siente libre de su fatalidad, pues su padre no ha muerto por su acción. Y, en este momento, se siente más fuerte que el destino.

Queda todavía la otra parte de la profecía, pues su madre continúa viva, y en consecuencia, el peligro de yacer con ella. En este momento el mensajero de Corinto revela que Edipo es hijo adoptivo de Pólipo, y que fue hallado en el monte y entregado a él por un servidor de Layo. Yocasta comprende: intenta impedir que Edipo continúe con su investigación e ingresa al palacio, al tiempo que llega el servidor, y a pesar de negarse a hablar en principio, termina haciéndolo. Edipo comprende: ingresa al palacio y encuentra a Yocasta ahorcada. Toma sus broches y se perfora los ojos. El mensajero narra lo ocurrido. Luego, aparece Edipo, se despide de sus hijas y se dispone al destierro.

Lesky muestra cómo Sófocles ha creado personajes con grandes rasgos esenciales; entre ellos, una "voluntad inflexible", que los lleva a asumir el riesgo del conocimiento hasta las últimas consecuencias, antes que mantenerse en la apariencia, como lo ha preferido Yocasta:

Este rey no es sólo un sufridor, un hombre que aguarda pasivamente su destino. Con altivez va a su encuentro, y se apodera de él en búsqueda tan ansiosa de la verdad y con una capacidad de sufrimiento tan vehemente que lo convierten es una de las figuras más grandes de la escena trágica. El esclavo trata de evadirse de la última revelación funesta: "Ay de mí, ¡me horroriza el decirlo!". Edipo responde: "Y de mí el escucharlo. Sin embargo, es preciso que lo oiga". En estas palabras está tanto su destino como su temple magnánimo⁶.

María Rosa Lida presenta una interpretación de *Edipo Rey* en la cual, como hemos aludido antes, muestra aquellos elementos que hacen que esta obra pertenezca al arte clásico. Según ella, Sófocles no se esfuerza en explicar el motivo de la fatalidad, sino simplemente la presenta y sobre ese suelo, erige la acción de sus personajes. *Edipo Rey* constituye "la obra más significativa de Sófocles, el poeta de la tragedia clásica, que lleva en ella al mayor grado su ideal artístico de humanidad esencial, de franqueza realista, de universalismo típico, expresado en densa y selecta economía formal"⁷. Describe puntualmente las características de la obra que le permiten afirmarlo.

Es la tragedia del Hombre como "criatura social": Edipo viola las normas de asociación humana que son tan elementales que se han cristalizado para convertirse en una realidad invariable. Por ello, pese a su desconocimiento previo al actuar, sus actos son sancionados. *Edipo Rey*, a diferencia de otras obras trágicas que han

⁶ Lesky, A., *op. cit.*, p. 314.

⁷ Lida, M. R., *op. cit.*, pp. 138-139.

abordado la temática del incesto, no se caracteriza por presentar una relación erótica entre los personajes implicados. Sófocles ha evitado exponer todo rasgo de erotismo en el vínculo Edipo-Yocasta, hasta el extremo de caracterizar a esta última como una esposa-madre. Yocasta interviene, como hemos visto, en la discusión entre Edipo y Creonte, como si estuviera entre niños. Aquí la autora rescata el “realismo sofócleo”, presente en el modo de plasmar este vínculo como un ideal, pues Yocasta representa el ideal de esposa. La paradoja es clara, “la esposa perfecta es la madre”. Si hiciéramos una lectura psicoanalítica, se tornaría evidente que el deseo de completitud cae por su propio peso. Edipo es una figura de naturaleza contradictoria, pues, es tan impuro como purificador.

Edipo Rey constituye la cumbre de la tragedia por su “efecto catártico” (tal como lo expone Aristóteles en *Poética* 1462 b), al mismo tiempo que representa un alejamiento de los orígenes rituales del género. En el esquema primitivo, están presentes los comentarios lírico (por parte del coro) y narrativo (por parte de los personajes), mientras que en *Edipo Rey* la dualidad desaparece y es sustituida por una composición tan “unitaria y cerrada” como inconciliable producto de las oposiciones. Pues el *oxymoron*, es un elemento constitutivo de cada personaje así como de cada parte del argumento. Las oposiciones ignorancia-conocimiento, realidad-ilusión, grandeza-miseria, articulan absolutamente todos los rincones de la tragedia: “...el sabio que resuelve el enigma de la esfinge ignora su propio ser, el parricida se propone vengar a Layo ‘como si fuera su padre’, el contaminador de Tebas es su celoso protector”⁸.

El reconocimiento, *anagnórisis*, es crucial, es el núcleo de esta tragedia. Este ha sido otro de los elementos que Aristóteles tomó como paradigma. Pues lejos de ser un condimento más de la trama, es un punto axial en el que convergen absolutamente todos los acontecimientos; para el cual Sófocles no ha recurrido a factores externos, sino a la propia interioridad del héroe. Según Lida, ha enaltecido el “conócete a ti mismo”:

Sófocles ha humanizado socráticamente el viejo rito: es el hombre quien descubre al hombre; más aun, es el hombre quien se descubre a sí mismo, Edipo que reconoce su verdadero y pecaminoso ser...⁹.

De todos modos, aun cuando Edipo representa lo esencial humano, Lida sostiene que Sófocles ha sido quien mejor ha expresado la

⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁹ *Ibid.*, p. 153.

raíz dionisiaca del género con el *daimon del año*, aquel ser que tras su muerte renace cada primavera, y que luego de haber estado en contacto con los antepasados muertos, adquiere un poder sobrenatural: no olvidemos que Edipo, a pesar de su humanización, tiene un pasado semi divino, por ello representa el *daimon* que padece por los otros, es el *phármakos* redentor. De hecho, una de las ironías es que, en torno del drama profundamente humano de Edipo, giran los recuerdos de su pasado remoto de semi dios. Y su primera acción salvadora, ante la peste tebana y su enfrentamiento con la esfinge, es justamente la que pone en marcha su fatalidad personal y posteriormente la de Tebas con la nueva peste. Pues ningún hombre sabe el por qué de la fatalidad, ni Edipo, ni el pueblo. La respuesta del oráculo es el motor que inicia el movimiento:

Sófocles carga de doble sentido irónico las escenas más importantes de esta tragedia; y los versos de personajes principales y secundarios rozan tantas veces la verdad en un crescendo que para de golpe cuando el Edipo que creía ser reconoce al Edipo que es, en el choque violento de verdad e ilusión que da por tierra con su destino¹⁰.

Probablemente Sófocles ha tenido presente la peste que azotó a Atenas durante la guerra del Peloponeso y por eso le dio tanto protagonismo en el argumento. La peste sería un simbolismo de la mancha moral que soporta Tebas; su expresión física. Cuya sanción social es el alejamiento del parricida incestuoso que la provocó. Una especie de chivo expiatorio, para la actual psicología.

Por su eficacia teatral, por lo que significa en el drama y más allá del drama, esta anagnórisis es que Edipo se enfrenta con el verdadero y desconocido Edipo, con el culpable de la muerte de Layo y de la peste de Tebas, buscando empeñosamente desde el comienzo, es la cumbre del arte sofocleo y su expresión más genuina, por la límpida expresión, por el firme y escultural trazado¹¹.

Se produce un choque entre dos edipos, el pasivo y el activo. Muere este último. Ya no hay acción ni argumento en escena. El mensajero narra lo acontecido en el palacio y Edipo aparece para meditar sobre su vida. Esto evidencia un elemento propio de Sófocles: Edipo primero hace, luego piensa. Y por medio del coro (v. 1186 y ss.), Edipo aparece representando los dos polos. El hombre "particular concreto"; imperfecto, bueno, amado, atormentado. Y el hombre "uni-

¹⁰ *Ibíd.*, p. 163.

¹¹ *Ibíd.*, p. 193.

versal abstracto”; como un ejemplo para las generaciones futuras. Edipo alcanzó lo más bajo del infortunio humano; ya que tras su búsqueda incansable, cargar con la verdad, por más dolorosa que ésta sea, muestra que posee una fortaleza sobrehumana.

María Rosa Lida sostiene que si los dioses son los autores arbitrarios de todo lo que acontece, el hombre sólo es responsable de su acción espiritual: de lo que quiere, de lo que ama, de lo que sabe. Y por ende, Edipo sale redimido; su moral subjetiva lo salva.

Edipo en Colono

Sófocles, en la continuación del primer *Edipo*, nos presenta la vida de nuestro héroe luego del destierro. *Edipo en Colono* comienza con él, ciego y mendigo. Junto con Antígona, su fiel compañía, ingresan al bosque de las Erinias, “siniestras y venerables”. Un hombre (que aparece en la obra identificado como “extranjero”) quiere expulsarlos, porque se hallan en territorio sagrado. La alusión de este desconocido trae a la memoria de Edipo lo dicho por el oráculo de Delfos: encontraría, luego de tantas desdichas, la paz en tierra sagrada.

Antígona, atenta a las palabras de este hombre, dice a su padre que es necesario obedecer, que deben salir de ese lugar y comportarse como cualquier ciudadano. Luego se esconden en el bosque al oír acercarse a un grupo de ancianos, que son miembros del coro y que ingresan conversando sobre el vagabundo que ha aparecido allí, pues se han enterado de que un extraño ha llegado al lugar. Edipo se deja ver y comienza un diálogo con el coro queriendo evitar revelar su identidad; finalmente el coro toma conocimiento acerca del hombre que tiene en frente y uno de ellos va en busca de Teseo, rey del lugar, para que solucione el conflicto. El corifeo pronuncia con desprecio, crueles palabras hacia Edipo, y es interesante notar cómo Antígona intercede, buscando que el coro se identifique con ella.

Edipo, expresa su verdad: él, más que cometido un acto aberrante, lo ha padecido. Y sólo hará aclaraciones cuando esté frente a la autoridad del lugar:

Pues he llegado protegido por la divinidad y piadoso,
trayendo un provecho para los ciudadanos de aquí.
cuando el que tiene autoridad esté presente, quienquiera que sea
vuestro jefe,
entonces te enterarás de todo al oírlo. (v. 285 y ss.)

Entra finalmente en escena Teseo; él se apiadará del mendigo ciego, sin preguntar por sus desgracias pasadas. Y junto con Antígona e Ismene, serán el sostén de Edipo; queda planteado que aun el personaje más heroico, necesita del Otro, tanto para lograr sus hazañas, como para afrontar sus desgracias.

Mientras todos los presentes se encuentran a la espera de Teseo, Antígona percibe la llegada de Ismene, su hermana, quien en función de mensajera los anuncia de la disputa contraída entre Polinices y Eteocles, hijos de Edipo, por la presencia de éste en su tierra. Pues, tal como hemos mencionado, el lugar donde yacerán los restos de Edipo se convertirá en territorio sagrado; sus hijos quieren poseerlo a modo de talismán. Según Reinhardt, la llegada de Ismene no tiene mayor trascendencia dentro de la trama. Sin embargo, su mensaje "transforma progresivamente al Edipo sacro y dispuesto a morir, en el Edipo iracundo de las terribles maldiciones, pasando por diversos estados de incredulidad, asombro y comprensión colérica"¹². Edipo maldice a sus propios hijos, pues ellos, según su sentir, en su momento pudieron ayudarlo, defenderlo, contenerlo, y no lo hicieron. La maldición sin embargo, excede a Polinices y Eteocles, así como a Creonte y a la ciudad de Tebas, y se extiende a un "tipo de hombre", aquel que no conoce ni posee sensibilidad, y por ende no puede reconocerla en los demás. Edipo le dice al coro que si lo defiende y lo cobija, él será su protector. El Corifeo comparecido, le ofrece instrucciones para que realice un rito de expiación. En este episodio, se conjuga la antítesis maldición-bendición. No será Edipo, por su ceguera, sino Ismene quién efectuará el rito a las euménides.

Mientras Edipo responde las preguntas de coro y narra sus desgracias, ingresa Teseo en escena; quien lo reconoce por su fisonomía y ofrece hospitalidad antes de escuchar lo que Edipo tenga para decirle. Su condición de extranjero provoca en el rey empatía, por su propia historia. Reinhardt subraya, respecto de la recapitulación que Edipo ofreciera al coro sobre sus vivencias, que el dolor es eminentemente humano, pese a que los infortunios son producto del destino:

(...) Edipo tiene que ser arrastrado a su tormento antes de que Teseo lo libere. Pero este tormento ya no vuelve a aparecer como algo dependiente de la divinidad. Allí donde debería aparecer el nombre de Apolo y del oráculo delfico, según el primer *Edipo*, se menciona ahora a la "ciudad" (v. 525 y 541), y en lugar de la trágica afirmación de su

¹² Reinhardt, K., *Sófocles*, Gredos (traducción de M. F. Villanueva), Madrid, 2010, p. 213.

destino y de los designios divinos, el sufriente se retuerce en una dolorosa negación de su culpa. (...) las causas del dolor son únicamente humanas también en el segundo *Edipo*. Y de la misma manera que lo divino se retrae ante lo humano que ha sido el origen del dolor, lo divino se revela a los seres humanos como amparo y conciliación¹³.

El Teseo que Sófocles compone, hospitalario, empático, sensible frente al sufrimiento del otro, es según Reinhardt, muestra de que el dramaturgo ha encarnado a través de este personaje, al "ideal humano"¹⁴; aquel hombre que no necesita llevar a su interlocutor al extremo de la súplica para brindarle su auxilio, sino que le evita ese tramo, acorta el camino y sin pedir nada a cambio, ofrece su ayuda. La liberación es mutua, pues Edipo constituye en sí mismo una ofrenda a la tierra que gobierna Teseo; pero éste último toma conocimiento de ello luego de brindarle amparo, y le asegura a Edipo que nadie podrá llevárselo de territorio ateniense ahora que él lo protege. Recordemos que con la llegada de Ismene, Edipo se ha enterado de que sus hijos y Creonte lo buscan. Teseo se retira. Luego de que el coro profesara alabanzas a la tierra tebana, Antígona ve a lo lejos a Creonte acercarse y Edipo ruega al coro de ancianos que cumplan con su salvación. Ingresa el cuñado de Edipo en escena. Éste constituye el episodio más extenso de la obra. La intención de Creonte es convencer a Edipo para que regrese a Tebas, apelando al patriotismo (v. 756 y ss.):

he sido enviado por mi avanzada edad para convencer a este hombre a que me siga a la llanura de los cadmeos, no de parte de uno solo que me haya mandado, sino de todos los ciudadanos, porque me concernía a mí por mi linaje más que a ninguno de la ciudad, sentir sus aflicciones.

En principio, Creonte destina palabras cordiales a Edipo, intenta movilizar en él sentimientos pasados: el amor por su tierra y por su pueblo. Pero ante la respuesta colérica de nuestro héroe, deviene colérico también su discurso. Ambos reviven situaciones y se lanzan reproches mutuamente.

Edipo alerta a Creonte de que su hábil lenguaje para los discursos, no logra persuadirlo. Y este último lo ataca allí donde a Edipo más le duele: sus hijas. A Ismene ya la ha raptado y a Antígona la toman en ese momento sus soldados por la fuerza. Luego, procede a

¹³ *Ibidem*, pp. 215-216.

¹⁴ "Teseo es para Sófocles la encarnación de lo humano en la forma más elevada que jamás se atrevió a crear". *Ídem*.

raptar a Edipo. En ese momento ingresa nuevamente en escena Teseo, acompañado de sus soldados. Edipo le narra lo ocurrido, y Teseo ordena a sus hombres que recuperen a las muchachas. Se dirige a Creonte: lo acusa de ingresar a Colono infringiendo las leyes y desprestigiando y avergonzando a Tebas. Creonte responde, elogiando a la ciudad de Teseo, y se respalda en que no considera posible que una ciudad de tales características acoja a un hombre con semejantes delitos. Edipo intercede, y al igual que en otros momentos del drama, refiere a lo involuntario de sus actos: él no debe ser considerado responsable de tales atrocidades, si todo ya hubo de ser dispuesto por los dioses:

¡Oh desvergonzada arrogancia! ¿A cuál de los dos ancianos crees que estás injuriando con este lenguaje, a mí o a ti mismo, cuando lanzas por tu boca contra mí asesinatos, bodas y desventuras que yo, desgraciado, padecí en contra de mi voluntad? Así, lo querían los dioses, tal vez porque estaban resentidos desde antiguo contra mi linaje (...) (v. 960 a 965)

Esta es, según Reinhardt, la escena del “desenmascaramiento”, “lo que ahora se saca de su apariencia para mostrarlo en toda su claridad no es ya un enredo trágico, sino los males primigenios de lo humano, el provecho frío y calculado disfrazado de equidad y cordialidad”¹⁵.

Creonte encarna la hipocresía, ya que en su discurso no omite ninguna de las razones que todo gobernante debe defender: “la sangre, el derecho, la ciudad” protectora de sus habitantes. Edipo devela las reales intenciones del suplicante, y Teseo, no dejándose persuadir por las palabras de Creonte, encarna la justicia y ordena que le indique dónde están las hijas de Edipo. Teseo y sus súbditos se retiran junto con Creonte en busca de las muchachas. Edipo agradece al Rey su generosidad y lealtad.

El siguiente episodio comienza con el regreso de Antígona e Ismene en manos de Teseo y está marcado por el cambio radical en el ánimo de nuestro héroe. En principio sus palabras sólo pueden ser de agradecimiento hacia Teseo y de amor hacia sus hijas. Se muestra como un padre amoroso cuyo bienestar depende del bienestar de su descendencia. Pero ocurre lo inesperado; el rey le comenta que un suplicante que se encontraba en el altar de Posidón ha pedido verlo. Edipo conjetura que es Polinices, su hijo; y el tono de sus palabras

¹⁵ Reinhardt, K., op. cit., p. 218.

vira en sentido opuesto. Pues, unas líneas antes, refiriéndose a sus hijas había dicho:

Tengo lo que más quiero. Ni aun si muriera sería ahora enteramente desgraciado, por el hecho de estar vosotras dos a mi lado. (v. 1110 y ss.).

Y ahora, ante la llegada de su hijo sólo tiene palabras de desprecio:

...el hijo aborrecido cuyas palabras yo soportaría escuchar más penosamente que las de cualquier otro hombre. (v. 1172 y ss.)

Ante esta situación, los roles se invierten; Antígona, firme ante su padre, y en palabras que se tornan casi una exigencia, le pide que reciba a su hermano. Y Edipo, quien hasta el momento ha sido juzgado por los acontecimientos pasados y se ha presentado como suplicante, juzga a su hijo, quien deviene suplicante suyo. En este punto Reinhardt subraya cómo nuestro héroe, con su "...alma desmedida, cautiva de su egocentrismo, tropieza con sus limitaciones"¹⁶. Pues la reacción de Edipo ante su hijo es una muestra de su humanidad; no puede perdonarlo, se obstina en su postura y deja aflorar las más profundas miserias humanas.

Polinices ingresa conmovido, Antígona se dispone a mediar entre dos de sus hombres amados, y Edipo sólo responde con un silencio abrumador. Polinices pide perdón a su padre, le narra sus desdichas, le explica por qué se presenta ante él, cuáles son las disputas con su hermano; él sabe, porque el oráculo se lo ha dicho, que quien se asocie con Edipo será beneficiado. El corifeo le pide que despida a su hijo, y éste, encolerizado, no puede sino pronunciarse con ira y maldice, nuevamente, tanto a él como a Eteocles, exclamando que morirán uno en manos del otro (v. 1383 a 1389):

Tú vete en mala hora, aborrecido y sin contar conmigo como padre, más malvado que nadie, llevándote contigo estas maldiciones que invoco contra ti; que ni conquistes por la lanza la tierra de nuestra patria ni regreses nunca a la cóncava Argos, sino que mueras por mano de quien comparte tu linaje y que mates a aquel por quien fuiste desterrado. Tales son mis maldiciones...

Polinices se reconoce desdichado y pide a sus hermanas que de cumplirse la maldición de su padre, realicen los ritos fúnebres. Aquí Sófocles alude al que fuera el tema de *Antígona*.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 224.

Antígona le ruega que no regrese a Tebas, que escape de su destino y su hermano lo niega, prefiere no huir cobardemente. Se despidió afirmando que no volverán a verlo con vida. Estos últimos acontecimientos, tal como hemos referido, mostraron los rasgos más humanos de nuestro héroe. Sin embargo, el drama continúa con la inmediata irrupción del trueno de Zeus; señal divina, que anuncia que el final es inminente.

Edipo le pide a Antígona que llame a Teseo, pues él será el portador del secreto. Edipo avanza, seguido de sus hijas y Teseo hacia el lugar donde yacerá su cuerpo. Mientras caminan, expresa buenos augurios. Un mensajero es quien, finalmente, da la noticia esperada: Edipo ha muerto. En diálogo con el corifeo, narra cómo han sucedido los hechos. El último pedido de Edipo hacia Teseo fue que cuide de sus hijas, al igual que en su momento lo fue hacia Creonte (*Edipo Rey* v. 1506 y ss.). Luego, pidió a Ismene y Antígona que lo dejen a solas con el Rey, pues sólo él sería concededor del secreto. Secreto que Teseo develará, al momento de su muerte, a quien lo suceda. Teseo tapó su rostro al contemplar la desaparición de Edipo, como quien no puede soportar lo que se le presenta ante sus ojos. El mensajero narra aquello que pudo ver.

Aparecen las hijas de Edipo, ya huérfanas, presas de lamentos. Quieren ir a la tumba de su padre y Teseo les niega esa posibilidad, pues Edipo le ha pedido que ningún mortal se acerque y con ello, ha prometido protección a su tierra. Antígona acepta convencida, y pide al rey que las envíe a Tebas ya que aun las espera un duro trance: intentar impedir que sus hermanos se den muerte.

La figura de Edipo asume diversos matices a lo largo de ambas tragedias que llevan al héroe a transitar los ámbitos humano y divino y con ello, a plantear las contradicciones propias de la condición humana. Lesky, en pocas líneas, condensa esta idea:

En *Edipo Rey* vemos al hombre azotado por la tragedia a quien la divinidad arroja a la miseria más honda que imaginarse pueda. En *Edipo en Colono* percibimos una grandiosa paradoja: el mismo hombre a quien los dioses castigaron tan duramente es al propio tiempo un elegido. Al tomarlo como ejemplo, los dioses hacen de su caída algo edificante. Por ello, al concluir su atormentado peregrinaje, lo llaman a la alta existencia del héroe, que ejercita su poder desde su sepultura (...)¹⁷.

¹⁷ Lesky, A., ob. cit., p. 321.

A modo de conclusión

En el presente escrito, cuyo eje principal ha sido *la experiencia trágica de la libertad en la figura de Edipo*, hemos querido trabajar sobre una temática que despierta nuestro interés en general, la "libertad". Y hemos elegido para ello, las obras de Sófocles dedicadas a Edipo.

Si bien, hemos planteado el tema de la libertad desde las tragedias de Sófocles mencionadas (pues este autor representa según Aristóteles, el paradigma de lo trágico), en líneas generales (y sin entrar en distinciones), en este género, la libertad queda, al menos desde una primera mirada, limitada a la Necesidad. En este punto, no podemos dejar de atender a la objeción de Pinkler en torno de la Libertad entendida como oposición a la "determinación" (identificada con un destino inexorable), para ello refiere a un artículo de Dodds, *Malinterpretando el Edipo Rey*, quien considera que un abordaje de este tipo es un anacronismo que arrastraría una falla interpretativa; falla que se aloja justamente en la noción de destino. Esta noción es utilizada para referir a tres términos distintos, cuyas diferencias semánticas no deberían dejar de atenderse, a saber:

- *Moira*: circunstancias peculiares de cada existencia, es decir que estas circunstancias no se oponen a la libertad del hombre, sino que constituyen lo fáctico que cada uno debe asumir y afrontar.
- *Anánke*: aquello que no puede ser de otro modo, es decir que exige un vínculo necesario entre los hechos, sobre los cuales la voluntad del hombre no tiene ningún tipo de capacidad de acción.
- *Týche*: total indeterminación, es decir, que representa la idea de que a cada quien puede ocurrirle cualquier cosa mientras esté vivo.

Es paradójicamente este último término el que se ha tomado como el más ejemplar de la idea de destino, pero resulta un equivalente a "fortuna". Por lo tanto, pensar que el destino implica una total determinación, desde esta respectiva sería un error.

Según creemos, estas consideraciones no nos contradicen; sentimos que la presencia del término "libertad" en nuestro escrito no imposibilita su tratamiento, pues como hemos afirmado, la consideraremos como la "aceptación" de Edipo de las circunstancias que le "han tocado". Pues podríamos pensar que ante el horror del parricidio y del incesto cometidos, la escapatoria sería la muerte inmediata (tal fue la decisión de Yocasta); sin embargo prolongó la desdicha en su vida, hasta hacer de su muerte un bien más digno.

Nosotros hemos querido rescatar la noción de "aceptación", como una clave para repensarla. Pues, tal como en alguna parte de este escrito hemos referido, Sófocles en sus obras, alude al hombre como "universal abstracto", y éste sería uno de los rasgos que lo convierten en un clásico; pero también, alude al hombre "particular concreto". Y este último es el que nos interesa. Ya que aun cuando todos los acontecimientos sean producto del destino, la fortuna, o la necesidad, las vivencias subjetivas son intransferibles. Pues los padecimientos, los sentimientos hacia otros hombres, etc., hacen de este hombre, Edipo, un individuo como cualquier otro, que debe acomodarse a las condiciones que se le han presentado, y elige (no siempre producto de una deliberación consciente) de qué modo las elabora psíquicamente.

Aun cuando no seamos los causantes de las condiciones que nos han tocado al momento de nacer, de lo fáctico de nuestra existencia, ni de lo que pueda ocurrirnos de un momento a otro, como producto de la *týche* (o en términos actuales, de lo que no depende de nuestra voluntad), sí podemos responsabilizarnos del modo de vivenciarlo. Pues, si bien las maneras de internalizar lo que nos acontece pueden estar delimitadas por nuestro entorno, crianza, contexto social, etc., poseemos la libertad, no sólo de intentar modificar nuestra condición actual, aun cuando ese esfuerzo sea en muchos casos insuficiente por la presión del contexto, la falta de oportunidades objetivas, entre otros motivos. Podemos concebirnos responsables de cómo lo elaboramos en nuestra experiencia interna. No queremos decir que sea una tarea fácil, sino todo lo contrario: trabajosa. Pues radica en ubicarnos como objeto de reflexión a nosotros mismos y en consecuencia a nuestras acciones, pensamientos, pasiones, etc. Con todo esto no queremos decir que sea una decisión momentánea, sino que lo pensamos como un horizonte de comprensión de la condición humana y de nuestra existencia particular; que requiere esfuerzo y aceptación. Pero por sobre todo, sentirnos internamente libres; aun cuando las condiciones externas se presenten como "determinantes".

L' IMAGINAIRE: EL APORTE DE GILBERT DURAND

MABEL FRANZONE

Se ha constatado un creciente interés por el imaginario y está forjándose e instituyéndose una verdadera ciencia del imaginario que consiste en una trama que une todas las ciencias basada en un principio: las imágenes constituyen un objeto autónomo, diferente de las ideas y de las experiencias de vida. Esta trama es un orden abierto, a medida que los investigadores reflexionan y contribuyen se va enriqueciendo con diferentes aportes. Es un dinamismo que proporciona un punto de equilibrio entre varias redes de fuerzas antagónicas, enseñándonos que todo está en movimiento. Sus estructuras o evoluciones pueden dar lugar a modelizaciones (E. Cassirer, C. G. Jung, G. Bachelard, M. Eliade, G. Durand, C. Lévi-Strauss, P. Ricoeur). El imaginario es lo que constituye lo "humano", de la misma manera que la ciencia, el lenguaje o la técnica. Sin embargo la institución imaginaria del *hecho humano* ha sido ocultada o reprimida dentro de las ciencias sociales por corrientes científicistas, estructuralistas, marxistas y logicistas, con sus diferentes hibridaciones. Al mismo tiempo lo maravilloso, la ficción, lo exótico, lo sobrenatural, lo misterioso y lo oculto no ha abandonado nunca las mentalidades y busca incansablemente que se reivindique su derecho a ser reconocido. Dentro de esta constante pugna nuestro tiempo ha retomado conciencia de la importancia de las imágenes simbólicas en la vida mental y social. Las conductas humanas, los marcos sociales (arquitectura, hábitat, urbanismo, los medios de comunicación cultural y las instancias de desarrollo social) se organizan en función de un imaginario, el que a su vez, les provee un sentido.

La Teoría del Imaginario surgió en los años 1950. En los 62 años que nos separan de esa fecha los cambios en el "cosmos" son notables. La explosión inaudita de las comunicaciones y la difusión de imágenes, el audiovisual, las redes de telecomunicaciones, las posibilida-

des de simulación de un mundo virtual, la tecnología digital en un amplio sentido, constituyen progresivamente un “medio técnico” donde las condiciones de despliegue del imaginario se renuevan o se industrializan, obligándonos a actualizar constantemente los análisis, a re-pensar el imaginario.

Inflación de la imagen y aceleración del tiempo

Una frase de Jean-Jacques Wunenburger, tomada justamente de un artículo publicado por esta Academia, me pareció contener la cuestión actual de la imagen y su anárquico desarrollo: “Estamos ante una situación inédita donde el espíritu humano se encuentra confrontado a una *inflación de mensajes* que pasan todos por un solo medio: la pantalla” (Jean-Jacques Wunenburger, *L’Homme à l’Âge de la Télévision*)¹. Es la misma pantalla que usamos y de la que abusamos las 24 horas del día a la que recurrimos para enterarnos de lo que sucede en el mundo, la que nos atrapa con sus imágenes. La de televisión fue ya sacralizada, ocupando en los hogares un lugar de privilegio, imponiendo silencio, impidiendo el diálogo. Aunque –según la edad de los utilizadores– está siendo superada por la pantalla de la computadora, cuyo empleo se acentuó con el auge de las redes sociales. A veces la relación es “hasta que la muerte nos separe” pues hubo casos de jóvenes que fallecieron frente a una pantalla, víctimas de ataques cerebrales. Patético resultado que ejemplifica una fuerte ruptura del lazo social y familiar. La fractura no es sólo del individuo sino de las sociedades enteras.

Para Gilbert Durand la *inflación de mensajes* provoca una ruptura entre los medios de comunicación y la sociedad, algo que está ligado al exceso de información². La información es en ella misma neguentrópica, es decir que aumenta indefinidamente sin que lleve en sí el germen de la usura. Las instituciones, como toda construcción humana, necesitan un gasto de energía, son entrópicas, es decir sometidas a la propia muerte, a la propia desaparición. Puede ser entonces que el exceso de información sea un factor de pérdida para las instituciones sociales. “On peut constater que plus une société est

¹ J. J. Wunenburger citando uno de sus propios trabajos. “La racionalidad de las imágenes” en Hugo Bauza (compilador) (2005) *El Imaginario en el Mito Clásico. V Jornada. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, pp. 42-52.

² Gilbert Durand (1994), *L’imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie des images*, Paris, Hachette, p. 78.

'informée' plus les institutions qui la fondent se fragilisent..."³. Wunenburger va más lejos poniendo de manifiesto las perturbaciones y modificaciones profundas de los procesos de intelección abstracta por el uso de la pantalla; la multiplicación e intensificación de los estímulos espacio-temporales hacen cada vez más difícil el tiempo mismo de tratamiento de la información por la reflexión⁴. Cambios de procesos de intelección se acompañan de cambios de comportamiento: vida agitada, *fast-food*, correr para ir al gimnasio, para ir al trabajo, para volver a casa, dormir apurado.

La Modernidad puso el acento en la *aceleración* y la velocidad que construyen nuestras vidas⁵. No sólo en cuanto a la organización social sino también en cuanto a nuestras perspectivas subjetivas, nuestras elecciones éticas. Nuestras vidas pasan rápido, como las imágenes de la televisión. Michel Random señala que para pasar de la Edad de Hierro a la Era Atómica se han necesitado 100.000 años y en menos de 25 años hemos conocido la Era Cibernética, la Era del Espacio, la del ADN, y ahora estamos en la Era del Ciberespacio. "Pronto estaremos en la Era de la Biótica y luego probablemente en la Era de la Anti-Materia. Estas 'Eras' son como filosas hojas de fondo, cuyas apariciones conmocionan profundamente nuestras sociedades. Sin embargo, un hecho mayor ha acaecido, sin que la mayoría de los individuos tenga consciencia: hemos pasado de la Era de la Vida a la Era de la Supervivencia"⁶.

En medio de esta continua peregrinación ¿qué resulta de las imágenes primordiales, aquellas que vehiculizan nuestros arquetipos de raza humana, aquellas que cantan la belleza y la generosidad de la tierra, de las estrellas que bajan para sacralizar nuestro espacio, de los dioses que nos trajeron el fuego, de las aguas que esconden innumerables tesoros? Es decir de lo *Imaginario*, que no sólo es promesa de comunión y de intercambio simbólico⁷, sino que también es un "dador" de tiempo. Simplemente porque abre otras dimensiones en donde el tiempo mítico o tiempo inmóvil, es un principio de defensa y de conservación frente a los cambios de la historia. Para Gilbert

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 47.

⁵ Hartmut Rosa, *Accélération: une critique sociale du temps* (2010), trad. de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte.

⁶ Michel Random, "La mutation du futur, la conscience et les niveaux de réalité". In *Un Chemin Commun vers l'Avenir*, Colloque de Tokyo, *Rapport Final UNESCO/UNU*, Paris, UNESCO, p. 57.

⁷ Michel Maffesoli (2009), *Essais sur la Violence Banale et Fondatrice*, Paris, CNRS Editions, p. 110.

Durand la función fantástica es una función de Esperanza, y la esperanza como la espera son creadoras de tiempo⁸. Este pensador propone tener en cuenta las imágenes primordiales, de *volver* al hombre, porque la crisis, esta crisis, es primero y principal una crisis del hombre y una crisis de las Ciencias Humanas. Se trata ahora de buscar otro conocimiento que se adapte mejor al mundo, de denunciar las faltas y de anunciar una propuesta. Si aún tiene sentido la frase "Science sans conscience n'est que ruine de l'âme", lo más adecuado es redefinir otro tipo de ciencia, tratando de evitar la trampa del dominio y la posesión del mundo porque nos hizo caer en un materialismo exagerado que dejó el camino libre a todo tipo de desmesuras tanto políticas como económicas, con las graves consecuencias de un empobrecimiento total del planeta, de la pérdida de materias primas, de la desaparición irreversible de especies vegetales y animales, de epidemias de las cuales nunca se conocen los orígenes, de la mortalidad infantil creciente, del hambre, y de la pérdida de nuestra dignidad como seres humanos. Nos preguntamos con insistencia qué planeta dejamos en herencia a nuestros hijos y a las generaciones que vengan después.

El malestar y la necesidad que sentimos de un cambio mundial se ven de alguna manera aliviados si pensamos ya en un cambio de la percepción del Otro, en un renovamiento ontológico cuya esencia se defina de antemano con una metafísica que dé lugar a la trascendencia, una subversión epistemológica que permita una recepción diferente del otro, que reconozca lo invisible del mundo y del ser, la parte de divinidad que hay en todos y cada uno de los seres que habitan este planeta Tierra. Que despierte nuestra parte de responsabilidad como integrantes del mundo. Esto lo viene repitiendo Gilbert Durand desde hace mucho tiempo y en un llamado trágico y urgente, interpela al sujeto moderno recordando que el hombre no debe ser solamente un epicentro frágil y vacío, sino "un lieu de passage où se comprend et se concrétise le secret qui lie la Création au Créateur, le secret de Dieu"⁹.

Hacia una noción de imaginario

Si bien es verdad que muchos consideran aún el imaginario como algo quimérico, es también evidente que cada vez una mayor canti-

⁸ Gilbert Durand (1984), *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, p. 480.

⁹ Gilbert Durand (1964), *L'Imagination symbolique*, Paris, Quadriges PUF, p. 66.

dad de investigadores tiene una visión más sensata sobre esta noción y sus posibles significados. *L'imaginaire* es considerado como sinónimo de imaginación (facultad psíquica de imaginar que engendra las imágenes mentales) o como un sistema gobernado por un dinamismo fundamental que organiza las imágenes¹⁰. Para otros investigadores es un conjunto poco estructurado de ciertos componentes: fantasmas, recuerdos, ensueños, sueños, creencias inverificables, mitos¹¹. Y sin embargo, es creación y representación individual y colectiva. La realidad se construye a través de imágenes, de símbolos y de mitos. Comprender el imaginario es comprender lo que hace vivir a las personas y las sociedades. El imaginario ritma el corazón mismo de la vida social¹².

Para Durand *L'imaginaire* es el cimiento de la realidad antropológica¹³, aunque no es que corresponda a lo real en sí. No hay imaginario en el *Sapiens sapiens* disociado de la simbolización: todo es signo. Hay sólo una ínfima parte de reflejos subsistente aún en el hombre, a diferencia del animal –sobre todo del animal inferior como el insecto– en el que todo es un disparador de señales pues muy poco sucede a nivel de símbolo. El hombre interpreta siempre los estímulos, todo ocurre en la conexión de los lóbulos frontales, llega el hombre a un pensamiento simbólico indefectiblemente y siempre, es decir a un pensamiento que no es directo y ésto lo lleva a adelantar una premisa: “La pensée de l’homme est une”.

Para Wunenburger *l'imaginaire* puede ser definido como el dominio de las imágenes, sus propiedades y sus efectos¹⁴. Es un universo de imágenes organizadas según reglas y con una lógica diferente, basada en el principio de no-contradicción. Sus componentes se organizan según una morfología y una sintaxis que los investigadores se esfuerzan en descubrir. Gilbert Durand lo define como “la inevitable representación, la facultad de simbolización de donde todos los miedos, las esperanzas y sus frutos culturales, brotan continuamen-

¹⁰ Joël Thomas (sous la dir. de) (1998), *Introduction aux methodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, p. 56.

¹¹ Jean- Jacques Wunenburger (2003), *L'Imaginaire*, Paris, PUF, pp. 5-6.

¹² Martine Xiberras (2002), *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Laval, Presses de l'Université de Laval, p. 12.

¹³ Mohammed Taleb, “Les combats transdisciplinaires d’une vie”. Entretien avec Gilbert Durand in Mohammed Taleb (sous la direction de) (2002) *Sciences et Archétypes. Fragments philosophiques pour un réenchantement du monde*, Paris, Dervy, pp. 236-237.

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, op. cit., p. 17.

te, y esto desde hace un millón y medio de años cuando *homo erectus* se enderezó sobre la Tierra”¹⁵.

Este “imaginario” es un verdadero misterio, pues refleja la manera que tiene el hombre de hacer emerger el sentido a través de su confrontación con el mundo. Como todo misterio, releva de la poética y de lo sensible. Este imaginario *está jalonado de símbolos* que no pueden ser tratados bajo los postulados de la ciencia moderna. Aquí necesitamos referirnos a la subversión epistemológica.

Una subversión epistemológica

Deberíamos encarar una manera de pensar diferente con bases epistemológicas que impliquen un cambio en la lógica del pensamiento, se debería producir pues una *subversión epistemológica*. Cuando las Ciencias Humanas preconizaban un conocimiento del Hombre como algo objetivable, matematizable, consecuencia del determinismo de la Ciencia moderna, pusieron a científicos y humanistas en abierta oposición, los primeros enarbolando los postulados de la ciencia y los segundos encerrándose en un solipsismo del Yo, levantando barreras infranqueables. Para subvertir esta necesidad de hacer encajar el objeto dentro de ciertas categorías intelectuales determinadas por el sujeto o de definir la realidad con normas estáticas, el camino –propone Jean-Jacques Wunenburger siguiendo a Gilbert Durand– sería tal vez salir de una dualidad que opone ciertos términos como movimiento-permanencia, hechos reales a hechos contruidos, lo múltiple a la unidad, etc., para poder encontrar “une connaissance totale et une pour qui le différentiel, le multiple, obéissent aussi à des règles, mais d’une autre nature que les mesures et les lois abstraites”. Es decir que la ciencia debería devenir una verdadera “gnose” o sea un conocimiento de la totalidad del objeto gracias a la participación de la totalidad del sujeto y no solamente de su sola razón. Pero habría que precisar la necesidad tanto epistemológica como antropológica de tal vuelco, teniendo en cuenta por otro lado la credibilidad psicológica y la posibilidad de una lógica del “nuevo espíritu científico”. Esto es también el deseo de Gilbert Durand, quien ubica el destino de la antropología bajo el signo del renacimiento de una espiritualidad, pues sólo ésta podrá recordarle su “para-

¹⁵ Gilbert Durand (1994), *L’imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l’image*, op. cit., p. 77.

digme perdu". El progreso de las ciencias del hombre debe darse a la luz del conocimiento más antiguo, para abreviar en las fuentes de la Tradición y en la Tradición encontraremos siempre los símbolos y los mitos.

Sobre el símbolo

Un símbolo es un ser, un objeto o una imagen que figura una idea abstracta. Gilbert Durand dirá que hay un desgarramiento irremediable entre la fugacidad de la imagen y la perennidad de sentido que constituye un símbolo y en esa grieta se hunde la cultura humana, como una mediación permanente entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal. Un símbolo es "la epifanía de un misterio"¹⁶.

Tres caracteres delimitan la comprensión de la noción de símbolo. Un aspecto concreto (sensible, en imágenes, figurado) del significante; luego su carácter óptimo, en el sentido que es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar) el significado; finalmente este significado debe ser algo imposible de percibir (ver, imaginar, comprender) directamente o de alguna otra manera. Más que ser el "signo de reconocimiento de las dos partes de un objeto fragmentado" le exigimos al símbolo "dar un sentido", ir más allá de la comunicación, se le pide darnos acceso al dominio de la expresión.

Nuestra capacidad de simbolización nos lleva hacia un patrimonio invisible, colectivo y personal, de imágenes, lo que para las Neurociencias constituye un "exocerebro". Para la Escuela del Imaginario también conocida como Escuela de Grenoble, las imágenes forman un "mesocosmos", ubicado entre el macrocosmos y el microcosmos. Este mundo de imágenes cumple un rol de mediador, porque define nuestra relación con el mundo, con el universo y con los otros seres que nos acompañan. Es allí donde se define una ontología y una epistemología y finalmente nuestra propia visión del mundo. El espacio imaginario es donde se encuentra la geografía, que se convierte en biografía e historia de un pueblo y también en autobiografía; es el punto donde dialogan lo universal y lo particular. Es un espacio simbólico, de ritos cotidianos o de ritos ancestrales; de mitos, antiguos o modernos, pero que van dirigiendo nuestras vidas.

¹⁶ Gilbert Durand (1964), *L'imagination symbolique*, op. cit., p. 11.

Sobre el Mito

La filosofía cognitiva no prestó gran atención a las producciones del imaginario. Las representaciones de los sentidos y los conceptos racionales han gozado de excelentes trabajos de definición y clasificación; pero el campo de las imágenes y el mundo de los afectos estuvo siempre librado a ciertas aproximaciones dudosas, consideradas como actividades parasitarias o subordinadas a otras, cuya insistente presencia tenía como causa el no-respeto de las reglas o tal vez un lazo sospechoso con lo irracional. Las tentativas epistemológicas más recientes: S. Freud, C. G. Jung, M. Eliade, G. Dumézil, P. Ricoeur, H. Corbin, G. Durand —entre otros— permiten pensar que el mundo de las imágenes puede relevar de una investigación racional, que es posible identificar objetos, encontrar estructuras y leyes de composición y de organización y hablar de sus múltiples y específicas funciones¹⁷. Gilbert Durand considera que el Mito es un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, un sistema dinámico que bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato¹⁸. El pensador pone el acento en la combinatoria de los elementos y en el movimiento, lo que hace del mito algo vivo y en constante movimiento. Esto significa presentar un relato mítico o un relato de ficción como una composición dinámica, constantemente revitalizada.

La teoría de Roger Caillois —que se nutre a su vez de Cassirer y de Lévy-Bruhl— como aquella de Henri Bergson, tienden a considerar que el mito cumple una función: nace en el insecto como un instinto y se traduce enseguida en un tipo determinado de comportamiento. Más va subiendo el animal en la escala biológica, más la memoria y la consciencia establecen relaciones entre “resplandores” de “visiones” que están más allá del Yo. En el hombre, animal superior, esto se traduce en mitos, en revelaciones instantáneas que se evaporan tan rápido como aparecen. Así la biología y los fenómenos naturales exteriores al ser se presentan como el primer condicionamiento terrestre de la función de fabulación¹⁹. Por transformaciones sucesivas

¹⁷ Jean-Jacques Wunenburger, “Les fondements de la ‘fantastique transcendante’”, in *Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, Paris, Cahiers de l’Hermétisme, Albin Michel, p. 41.

¹⁸ Gilbert Durand (1984), *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire. Introduction à l’archétypologie générale*, Paris, Dunod, p. 54.

¹⁹ Roger Caillois (1938), *Le Mythe et l’homme*, Paris, Folio Essais Gallimard, p. 21.

habría una continuidad de la Naturaleza y de la consciencia. Henri Bergson dirá que la ficción, la fabulación, juegan un rol que en el animal asumen los instintos y que podríamos llamar *instinto virtual*. El mito, en el imaginario, sería la expresión del instinto. Por su parte Jean-Bruno Renard establece una relación relativa a los estudios de uno u otro grado de esta continuidad: Naturaleza-Etología-Zoología; Fantasmas-Psicología; Producción Cultural- Mitologías²⁰. Estas teorías preconizan una continuidad entre los animales y el hombre, fortificando una visión de Unicidad que Gilbert Durand expresará también diciendo “el pensamiento del hombre es uno” o “el conocimiento del hombre es uno”.

Gilbert Durand señala que en estas teorías encontramos lo que Edgar Morin denomina “el paradigma perdido: la naturaleza humana” precisando que esta naturaleza humana es el equipamiento específico (anatómico, fisiológico, comportamental, mental, es decir las estructuras antropológicas del imaginario) del *Homo sapiens*; la historia no es otra cosa que la adaptación de esta identidad a los eventos de los medios natural o inter-humanos. Cuando tratamos los mitos no debemos olvidar que mito e historia entran los dos en la categoría de “relatos”: *historien* quiere decir “contar” y el mito es el *sermo mythicus*. Mircea Eliade va más allá afirmando que todo relato, el literario, el novelesco, tiene parentesco con el mito o al menos con la escena del mito²¹.

Estas otras epistemologías encaran un retorno al estudio de mitos que la civilización tecnocrática había excluido. Lo que nos propone Gilbert Durand es hacer una lectura mítica del mundo y no una lectura historicista. Propone una curación colectiva de nuestras convicciones, profundamente ancladas, concernientes al estatuto de todas las teorías, incluso de las científicas. Esta curación sería salvadora porque nos reubicaría frente a la vida, en la vida, por la vida. La sinergia orgánica estaría dada por operadores internos de transformación más que por la convergencia estática de representaciones del mundo; por la vitalidad del mito más que por una concepción del universo etnocéntrica, hegemónica y jerarquizada. Abrirá así Gilbert Durand vías para una reflexión sobre el imaginario, el mito y el símbolo, presentándolos como un dinamismo equilibrador.

²⁰ Jean Bruno Renard, “Roger Caillois et l’animalité”. Ponencia leída en el *Congrès sur L’Imaginaire Social*, Université de La Sorbonne, Paris V, Juin 1996.

²¹ Gilbert Durand (1987), “Permanence du Mythe et changements de l’histoire”, in *Colloque de Cerisy. Le mythe et le mythique*, Paris, Cahiers de l’Hermétisme, Albin Michel, p. 17.

Cuatro hipótesis fundamentales orientan la obra de Gilbert Durand.

La primera consiste en un rechazo de toda ideología filosófica, es decir, de todo dualismo, no sólo de las que oponen idealismo o espiritualismo y materialismo, sino también aquellas que fundan la filosofía en el Ser (ya sea esencia o existencia), oponiéndola a categorías absurdas como el no-ser o la nada. Se opone a las querellas escolásticas y para este pensador todo se resuelve en los términos del “tener” o del uso, es decir que todo se incluye dentro de un discurso predicativo. Los “tener” humanos no son del ser ni de la nada, sino del *creux* del ser, del hueco del ser, donde viaja entre el deseo y la nostalgia. En el hombre los arquetipos o imágenes primordiales se dibujan como un hueco y este hueco siempre está listo para recibir otras imágenes como los productos culturales, los movimientos históricos.

La segunda es el corolario de la primera: hay una ciencia del hombre única y las ciencias del hombre, fragmentadas en sus pequeñas regionalidades y tratando de fijar sus propias ontologías, solamente darán una visión reductora del ser. La pluridisciplinariedad, abierta hacia la o las culturas es lo que necesitará quien desee abordar un fenómeno humano cualquiera. Rechazando las reducciones del ser se dibuja un “Nuevo espíritu antropológico”, verdadero ecumenismo científico que se aleja de la estrechez positivista.

La tercera es que la “gramática o retórica universal” de este discurso humano es —de manera privilegiada— el universo de la imagen simbólica. Es en este universo donde se condensan las pulsiones, los deseos, las nostalgias y las perspectivas de toda realización humana, individual o cultural. De aquí nace la noción heurística de “trayecto antropológico”, como un rechazo a privilegiar en el análisis antropológico tal o tal punto de partida del discurso metodológico (psicológico, sociológico, histórico, biológico, etc.).

La cuarta es que este imaginario no es un fantasma anómico, porque sigue reglas y configuraciones bien precisas. Por esta razón se necesita de un estructuralismo, pero que sea portador de contenidos afectivos-representativos, lo que se denomina “un estructuralismo figurativo”. La antropología debe, por medio de las estructuras, apuntar a la búsqueda de “sentido”.

De este camino, innegablemente antropológico, surgen métodos de análisis originales, una arquetipología general que busca invariantes en la trayectoria antropológica, una mitocrítica inclinada hacia las obras culturales que busca los elementos biográficos y

psicocríticos así cómo y de qué manera la dinámica arquetípica del mito estructura, organiza y anima la "obra" del hombre. Finalmente un mitoanálisis permite pasar a una sociología de las profundidades, donde después de haber determinado los arquetipos sociales, el investigador examine las derivaciones y fluctuaciones más los ocultamientos que sufren a lo largo de la historia de una sociedad, los grandes mitos inspiradores de discursos diversos, de obras de arte, de ideologías, de sistemas políticos, sociales y económicos²².

Sobre el método de análisis y algunos conceptos

Y aquí llegamos al gran aporte durandiano: el método de análisis. Elaboró el pensador un cuadro bipartito en cuanto a la luz (régimen diurno y nocturno); tripartito en cuanto a los reflejos dominantes. Gilbert Durand toma la noción de gestos dominantes de la reflexología de Betcherev, que data de los años 1920; también toma prestados muchos conceptos de la psicología de Piaget. Se basa en la biología y en el estudio del sistema nervioso y el cerebro para fundamentar una teoría y un cuadro de análisis. Estudia el cerebro del recién nacido y sus reflejos porque así puede poner en evidencia la trama metodológica sobre la que la experiencia de vida, los traumatismos fisiológicos o psicológicos, la adaptación positiva o negativa al medio, van a conformar sus motivos o figuras y aclarar las formas que revisten tanto lo pulsional como lo social de la infancia. Los reflejos dominantes que Vendeski y luego Betcherev estudiaron de manera sistemática, no son otra cosa que los primitivos conjuntos sensori-motrices que constituyen los sistemas de acomodación o de adaptación en el nacimiento del ser u ontogénesis. Piaget nos dice que a esos conjuntos debe referirse todo estudio de los procesos de asimilación constitutivos del simbolismo. Betcherev descubrió dos dominantes en el recién nacido humano.

La primera es una dominante de "posición" que coordina o inhibe otros reflejos, cuando por ejemplo se levanta el bebé verticalmente. Según Betcherev, estaría relacionado a la sensibilidad estática, trayendo efectos ópticos. Piaget dirá por su parte que si bien el bebé no saca ninguna conclusión, la verticalidad o la horizontalidad son percibidas por el niño de manera privilegiada porque cuando se alza

²² *La Galaxie de l'Imaginaire. Dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand, op. cit.*, pp. 259-260.

el bebé, movimiento y afecto aparecen relacionados. Es decir que lo kinestésico aparece junto a lo afectivo.

La segunda dominante es la de nutrición, manifestándose en los reflejos de succión labial y de orientación de la cabeza, sumados a reacciones audiovisuales. Cuando una dominante entra en juego los otros reflejos se inhiben. Cualquier dominante actúa siempre con cierto imperialismo y puede ser considerada como un principio de organización, como una estructura motriz-sensorial.

Finalmente una tercera dominante se presenta con fuerza: el reflejo copulativo. Lógicamente es un reflejo de origen interno relacionado al desencadenamiento de secreciones hormonales; aparece en los animales en período de celos y aunque en los humanos no hay demasiada precisión en cuanto a su aparición, se lo estudia como un reflejo dominante de carácter cíclico e interiormente motivado. Clifford T. Morgan²³ señala que los esquemas motores copulativos son organizaciones innatas que dependen de la erotización del sistema nervioso y no de las localizaciones nerviosas. Lo que se debe destacar, a efectos de nuestro estudio, es que las motivaciones hormonales copulativas siguen un ciclo y que el acto sexual mismo —en los vertebrados superiores— se encuentra acompañado de un movimiento rítmico y en algunas especies es precedido de verdaderas danzas sexuales. Danzas que para nosotros no son otra cosa que el juego de seducción que precede una relación. Lo que se debe retener aquí es la noción de RITMO.

Morgan distingue tres tipos de ciclos superpuestos en la actividad sexual: el ciclo vital que es una curva individual de potencia sexual; el ciclo de estaciones; finalmente el ciclo de ovulación, que encontramos solamente en la hembra de los mamíferos. Y siempre aparece con características rítmicas. Así el cuerpo entero colabora en la constitución de la imagen.

Los reflejos dominantes, ubicados en la raíz de la organización de las representaciones, son *la verdadera fuerza constituyente de la coherencia del pensamiento simbólico*. Piaget nota que se puede seguir de manera continua el pasaje de la asimilación y del acomodo motriz-sensorial a la asimilación y acomodo mental que caracterizan los comienzos de la representación. El símbolo no es otra cosa que una imitación interiorizada. Los fenómenos de imitación se manifiestan desde el sexto mes y se convierten en regla constante (imitamos la manera de movernos, las palabras, los gestos, la manera de cami-

²³ Clifford T. Morgan (1949), *Psychologie physiologique*, Paris, PUF. Citado por Gilbert Durand in *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire...*, op. cit., p. 47.

nar). Existe una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas. Los tres reflejos dominantes son admitidos por Durand, como matrices sensoriomotrices, en las que las representaciones se integrarán naturalmente. El mundo de las imágenes entonces, ese *Mésocosmos*, está arraigado profundamente en la materia, en el cuerpo.

Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario

Gilbert Durand elabora un cuadro de análisis, una arquetipología, *elemento estático* pero necesario ya que es indispensable saber de qué se está hablando. Cuando se habla de onda, dice Bachelard, tenemos que preguntarnos qué es lo que ondula²⁴. Esta arquetipología contiene las grandes figuras que expresan las distintas formas de asimilar el tiempo, de vivir la muerte, el nacimiento, del significado del caos, la relación al Otro y al otro. Los gestos diferenciados en esquemas²⁵ y al contacto con la naturaleza y la sociedad determinarán los arquetipos, pero están siempre sobredeterminados por la relación al tiempo y a la muerte. En efecto, de los estudios durandianos se desprende que detrás de todo miedo y de toda angustia se encuentra agazapado el miedo a la muerte. Si hablamos de muerte también se incluyen en esta palabra las otras muertes, las pequeñas, que no implican desaparición de la vida: la separación de la madre, el devenir adulto, o un hombre maduro. El hombre encuentra en esta angustia del tiempo que pasa (con su fin que llegará de manera ineludible) la forma de establecer una alteridad que construye una Visión del Cosmos, y es aquí donde podemos hablar de una verdadera Ontología, pues veremos nuestras relaciones con el Universo a través de los mitos y los arquetipos, al Mundo por la representación de los elementos, a los otros seres, amigos o enemigos o extranjeros, y finalmente a sí mismo, a través de las historias personales expresadas por los mitos y la creatividad individual de cualquier tipo. Las Estructuras

²⁴ Gilbert Durand, "Les combats transdisciplinaires d'une vie". Entretien avec Anne Pérol et Mohammed Taleb in Mohammed Taleb (sous la direction de), *Sciences et archétypes. Fragments philosophiques pour un réenchantement du monde*, op. cit., p. 238.

²⁵ El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen; constituye lo fáctico y la no-substantividad general del imaginario. Para Piaget es el "símbolo funcional"; para Bachelard es el "símbolo motor". *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 61.

Antropológicas de lo Imaginario son el análisis de la representación del mundo y del universo a través de estas dos visiones, de separación o de retorno, expresados en los regímenes diurno y nocturno como un diálogo entre dos polaridades. La noción de polaridad implica ya la existencia de un polo y de su contrario y debemos a Bachelard el hecho de considerar esta polaridad de la representación como una "différence de potentiel" dinámica y poética para la conciencia. Estos polos no son excluyentes; se transforman en una dialéctica complementaria.

Régimen diurno: el ascenso y la caída

La dominante reflejo-postural es el hombre que se pone de pie y que puede caerse. De aquí los esquemas de ascenso y de Caída que aparecerán siempre juntos: "il n'y a pas d'ascension sans descente" nos recuerda Bachelard. Es el tiempo lineal, y también el reino de la luz y el miedo a las tinieblas, pues ésta es la expresión de la muerte como tiempo final. El miedo a la oscuridad irá acompañado del miedo al animal y a la mujer, porque *son el otro*, al que se teme y al que debemos dominar. Estos dos contienen una valorización peyorativa y aparecerán con frecuencia convertidos en monstruos. Es el régimen de Antítesis, de la separación, de la heterogeneidad. La verticalización ascendente es también la división, el ojo que mira y separa, el conocimiento, y la actividad manual, el hombre que trabaja, el *homo faber*, el guerrero que carga las armas.

Caracteriza al régimen diurno el esquema de ascenso, los símbolos de trascendencia como la escalera del shaman, la montaña, el ala, el pájaro y el ángel, símbolos de agrandamiento, de poder, de jefes guerreros. Los símbolos espectaculares van desde la luz y el sol al verbo y la palabra, es decir al conocimiento, al fuego purificador, a las armas de los héroes. El hombre se ve representado en el régimen diurno, entre dos límites: el ángel y el animal.

Así como hay una extrema claridad, una luz que hiere, existe una oscuridad que se convierte en tinieblas amenazadoras, capaces de esconder todos los monstruos y entre ellos, el animal y la mujer. Los símbolos de las tinieblas son el agua triste y las lágrimas, el dragón, la mujer fatal, la madre terrible, la bruja; la sangre menstrual y la falta temporal, ese pecado original. Por este pecado el hombre se "cae" y de esta manera se pasa a los símbolos "cathamorphes" y a la primera epifanía de la muerte, la gravedad, el vértigo, la caída como

penalización, la feminización de la caída, el abismo de la carne digestiva y sexual.

Régimen nocturno: 1) El descenso y la copa

El segundo gesto está ligado al descenso digestivo que ya no es caída abismal sino suave descenso, es la presencia de los símbolos de inversión que todo lo eufemizan para la felicidad del hombre. La materia es la materia de la profundidad, las tierras cavernosas que son refugio, las aguas espesas. La Noche, que ya dejó de ser tinieblas, se feminiza vistiéndose de colores rutilantes: es la paleta alquímica que aclara lo que antes eran sólo tinieblas; también surge una paleta melódica, la música es "nocturna" porque es un conjuro contra el tiempo. Aparecen las piedras preciosas, las gemas, la Madre Tierra magnificada, el culto romántico de la mujer y el canto de lo femenino. Los símbolos de la intimidad visceral traen otros símbolos: la tumba como lugar de reposo, el sarcófago y la crisálida, la morada y la copa, el centro, el mandala, la nave y la barca. Se necesitan aquí los utensilios que "contienen", las copas y los cofres, aparecen los ensueños de bebidas-arquetipos o de alimentos-arquetipos como el maná, el vino, la miel, la leche; el oro, la sal, el azúcar. El vino cósmico, los aguardientes y la embriaguez ritual preparan el camino de la Fiesta y de la Orgía, donde todos estamos en comunicación y fusión con el mundo. Esta Noche es un infierno invertido donde prima la indulgencia, donde cesan las contradicciones y se acaba la diurna polémica.

Régimen nocturno: 2) Del denario al nastro

Los gestos rítmicos, de los que la sexualidad es el modelo natural, se proyectan sobre los dominios de estación y su cortejo astral anexando los substitutos técnicos del ciclo: la rueda, el huso de hilar, los utensilios que sirven para mezclar, el primer encendedor a fricción (la cruz de arani) y finalmente sobredeterminan todo frotamiento tecnológico por la rítmica sexual. La dominante copulativa o sexual es todo lo que corresponde al retorno, a los ciclos, al renacimiento, al "éternel retour" del que nos informa Mircea Eliade. El calendario es lunar, los ciclos son lunares, el bestiario es también lunar. Los dragones y monstruos son símbolos de totalización y renacimiento. Los

arquetipos son el círculo, la cruz y el árbol, el Hijo y el Sacrificio. El hermafrodita y el andrógino se presentan como síntesis superadora de la separación entre los sexos. La antítesis del Régimen diurno con la heterogeneidad de un lado y la homogeneidad del otro –Régimen nocturno– se resuelve en esta segunda parte del Régimen nocturno en un tercer elemento destinado a expresar una síntesis y al mismo tiempo un progreso.

Esto es, sucintamente, una explicación aproximada de la formación de imágenes y su modelización. La segunda fase durandiana tratará la parte “móvil”, ya que una sociedad o una psique particular, un estado de conciencia colectivo o individual, no son algo monolítico, fijado de una vez y para siempre. Así en la civilización griega se puede hablar de un modelo sistémico formado por Apolo y Dionisos; toda cultura manifiesta un sistema parecido de oscilación; es como si en el tópico Apolo-Dionisos los valores terminaran siempre por invertirse, fruto de la saturación propia del sistema. Se trata de encontrar la sistémica que rige los cambios, para explicar los movimientos de la historia y para que esos movimientos se registren en la modelización o parte fija del método. Siguiendo al Físico rumano Stéphan Lupasco, Durand hablará de actualización y de potencialización. Nunca hay potencialización sin actualización y viceversa. La parte móvil estará dada por conceptos, a los que nos referimos a continuación.

Lo Móvil

La parte móvil está formada por ciertas nociones operativas y su dinámica, su movilidad. Entre ellas mencionamos la de trayecto antropológico o el intercambio constante que existe, a nivel del imaginario, entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social²⁶. Otra noción es la de cauce semántico, dinámica de lo imaginario o camino que recorre un *mito* cuya duración es de aproximadamente entre 150 y 180 años. Este concepto dinámico de *bassin sémantique*, como todo concepto tiene un perfil epistemológico, es decir que lleva ya en sí una elección que recoge una “isotopie”, una “homéologie commune”, teorías científicas o cierta Visión del Mundo que reflejan las evoluciones de los significados. Tal noción permite integrar los avances científicos, ana-

²⁶ Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 38.

lizarlos sutilmente en subconjuntos, una era y un ambiente de lo imaginario, su estilo, sus mitos directivos, sus motivos picturales, temáticas literarias, reunir el todo en una *mythanalyse* generalizada para poder proponer una medida de análisis que justifique el cambio de una manera pertinente, adecuada y comprensible. Al mismo tiempo nos permite ir desde los “arroyos” (todo río —y el río del imaginario— comienza en arroyos) existentes hacia los que se están formando o volver a buscar otros que existieron antes, al revés del tiempo lineal, dándole a la historia un tiempo cíclico y un carácter esférico. Ahora bien, este “río” tiene sus funciones...

Funciones del Imaginario

Para Gilbert Durand, quien cita los trabajos del psicólogo Yves Durand, de Robert Desoille y de la Dra. Séchehayé, la salud mental es siempre y hasta las puertas del desmoronamiento catatónico, un intento de equilibrar un régimen con el otro. La enfermedad, lo señalaron ya Cassirer y Jung, es la pérdida de la función simbólica, y la enfermedad que no es grave, aquella que deja esperanzas de cura, es la hipertrofia de una u otra de las estructuras simbólicas o el bloqueo de las mismas. Trabajar sobre el restablecimiento de estos regímenes de imágenes traería un reequilibrio de la visión de la sociedad, de sí mismos y del mundo. Esta función de *réequilibrage* es aplicable también a la sociedad y así como la psiquiatría se aplica en una terapia de renivelación simbólica se podría concebir ahora que la pedagogía —deliberadamente centrada sobre la dinámica de símbolos— se convierta en una verdadera “sociatría”, dosificando con precisión para una determinada sociedad las colecciones y estructuras de imágenes que ella exige para su dinamismo evolutivo. Equilibrio biológico, equilibrio psíquico y equilibrio social: he aquí las funciones de lo imaginario. El todo dentro de pautas diferentes del conocimiento, aquellas que traigan otra vez la divinidad a nuestras conciencias, que haga entrar otras leyes científicas, que use las metáforas, las figuras y la poética, y que permita pensar en términos de transdisciplinariedad, pluri-inter- o como quiera llamársele. Nosotros preferimos el término “transdisciplinariedad” porque incluye algo que atraviesa y que trasciende, que levanta al hombre a otros planos, el místico, por ejemplo. Llegando a los dos niveles de la trascendencia y del misticismo; finalmente, queremos analizar un término que los contiene: lo imaginario, lo que llama a los confines de la imagen y de lo absoluto del símbolo: el *homo religiosus*.

Lo Imaginal

Hemos dicho ya que todos los cambios propugnados por Gilbert Durand desembocan en un conocimiento “integral” en el que el hombre pueda tener en cuenta la dimensión religiosa. Las manifestaciones religiosas han sido, desde la aparición del *homo sapiens*, la prueba de la eminente facultad de simbolización de la especie humana. Y en el vasto terreno del imaginario se distingue una “elección” de una parte de la imaginación creativa que permite alcanzar un universo espiritual, realidad divina —esencia de lo *religiosus*— que mira al hombre y a la vez es objeto de contemplación de éste. Es lo Imaginal, *imaginatio vera*, facultad celestial por medio de la cual la inteligencia espiritual puede acceder directamente al objeto de su deseo, sin intermediarios.

Durante el coloquio de Tsukuba (1985), en el que participaron investigadores de todas las ciencias, tanto orientales como occidentales, se trató este término de imaginal. En las conclusiones Tadao Takemoto adelanta una traducción de la palabra “imaginal”, palabra que no tiene equivalente en japonés, pero que este pensador la tradujo como “la flor”, siguiendo a Zeami, el fundador del teatro Nô. Recuerda así que el Oriente es la flor de loto y que, tal lo expresa Jung, el Occidente es la rosa²⁷. Indudablemente hay muchos Orientes, y desde el Occidente, la India y el Extremo-Oriente, pasando por el Islam, esta imagen se ve unificada en el mandala que nos recuerda una flor. He aquí otra bella metáfora: el encuentro de dos flores. Esta hermosa palabra —flor— no solamente nos homologa, sino que nos hace pensar en el conocimiento que a veces se abre y a veces se cierra, pero que tiende siempre a un Centro. La imagen que nos da la flor también alude a los dos niveles de realidad de los que habla Bernard d’Espagnat: una realidad que se expresa en fenómenos espacio-temporales y en parte objetivable, y otra que queda oculta, inobjetivable y que este físico llama “l’Être”²⁸. La primera es la flor que se abre y permite que la admiremos, la otra es ese centro siempre oculto y al que, para tener acceso, nos será necesario romper la

²⁷ Tadao Takemoto, “Le dialogue de l’Orient et l’Occident”, on Michel Cazenave (Présenté par) (1986), *Sciences et Symboles. Les voies de la connaissance*, Colloque de Tsukuba, Paris, Albin Michel-France Culture, p. 451.

²⁸ Bernard d’Espagnat (2002), *Traité de physique et de philosophie*, Paris, Fayard, p. 37.

flor, sacarle los pétalos. La literatura, con las metáforas y la poética, con la unión de los inconscientes del escritor y el lector, es un medio que el hombre utiliza para expresar este segundo nivel de realidad y por ello creemos que es donde encontramos la verdadera materia prima para sentir el fluir silencioso de este mundo imaginal, la irrupción del Espíritu, el “pneumatologique” de Durand, el alma del mundo. Letras y Ciencias no pueden ignorarse ni negarse. Las dos forman parte de la realidad, de la interpretación de esa realidad que en parte analizamos, en parte intuimos como algo preconsciente, algo inscrito desde siempre en el alma del mundo y de los seres que lo forman.

Este saber o alma del mundo o tal vez “l'esprit” está en constante movimiento, como el Universo y formaría lo que Olivier Costa de Beauregard llama un “infrapsychisme”²⁹ cuya tendencia sería poner orden, neguentropía, en el desorden producido por la entropía. En efecto, la ley de termodinámica de Carnot y Boltzmann enuncia que con cada proceso físico cierta cantidad de energía-calor se pierde y esta pérdida es irrecuperable. Crece de esta manera lo que se llama “desorden” y que tendría como resultado último la muerte del Universo por el calor. Hoy en día numerosos físicos piensan que el espíritu por oposición a la naturaleza, constituye un factor “néguentropique”, es decir, que produce orden a partir del desorden y también sistemas con un potencial energético más elevado y con mayor contenido informativo, lo que llevaría a una menor entropía. Con esta hipótesis O. Costa de Beauregard postula la existencia del “infrapsychisme cosmique”, un “alma del mundo” que coexiste con el universo de Einstein y que estaría al origen de una “neguentropie uni-verselle”³⁰. Y tenemos aquí una verdadera esperanza contra la muerte del universo, esperanza que Gilbert Durand ubica del lado de la “función de lo fantástico”, lo que ponemos en relación con lo expresado al comienzo de este escrito, cuando se trató el problema actual de la inflación de imágenes y de información produciendo una entropía en las instituciones sociales. En efecto, toda imagen es tiempo y concentrarnos sobre el imaginario sería una forma de “darnos” tiempo y no de actuar locamente con la metáfora de la flecha representando al tiempo lineal. He aquí una manera de conjurar la muerte-entropía. He aquí la renovación de la esperanza del mundo.

²⁹ Marie-Louise Von Franz (2002), *Matière et psyché*, Paris, Albin Michel, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 95.

Noticia biográfica sobre Gilbert Durand

G. Durand, de origen *savoyarde*, filósofo y sociólogo, profesionalmente se inició en el campo filosófico debiendo interrumpir sus funciones profesoras debido a la II Guerra Mundial que, humanamente, marcó su destino. Además de combatiente, se destacó como negociador en su afán por salvar a perseguidos por el nazismo. Condecorado con varias insignias, más tarde fue declarado "Justo entre las Naciones" por el Estado de Israel, honor que tiene siempre en alta estima. Discípulo de G. Bachelard y de F. Alquié, ocupó en la Université de Grenoble las cátedras de Sociología y Antropología cultural. Cofundador del "Centre de Recherches de l'Imaginaire" (1966), al comienzo en Chambéry y luego en Grenoble, cuya influencia es notable en diversos grupos de investigación, tanto en Francia cuanto en otros países. Comprometido activamente con las corrientes de reflexión espiritual y científica contemporáneas, anima siempre las sesiones de la Universidad Libre "San Juan de Jerusalén" y las del grupo "Eranos" (Ascona, Suiza), amparado éste en el pensamiento de Carl Jung. Al mismo tiempo participa de encuentros antipositivistas (así, del Coloquio de Córdoba -España- o del Coloquio UNESCO -Venecia-). Es cofundador de *Cahiers Internationaux du Symbolisme* y de *Cahiers de l'Hermétisme*. Su actividad está orientada a construir un puente que permita el acceso de "un nuevo espíritu antropológico" capaz de proponer fin a la división positivista de las ciencias del hombre para restaurar, en los planos epistemológico, simbólico y hermenéutico -dentro de los lineamientos dejados por Bachelard, Mircea Eliade y Henry Corbin- la plenitud de un imaginario trascendental. Su propósito no es otro que estudiar las formas de sincronidad con la ayuda de su método: el estructuralismo figurativo y sus variaciones periódicas en la cultura, dentro del marco de lo que denomina mitoanálisis. Sus estudios pretenden aclarar el modelo interpretativo en relación con las grandes tradiciones filosófico-religiosas, tratando de desprender los presupuestos y las implicancias relacionadas con la epistemología contemporánea³¹.

Reconoce como maestros a notables pensadores: Gaston Bachelard, Roger Bastide, Mircea Eliade, Carl Jung, Henry Corbin, Georges Dumézil, Claude Lévi Strauss, Stéphan Lupasco, René

³¹ *Encyclopédie philosophique universelle* (1992), III: *Les oeuvres philosophiques*, tome 2 (sous la direction de Jean-François Mattéi), Paris, PUF.

Thom, Ernst Cassirer y, entre otros, a Max Weber. Nacido el 11 de mayo de 1921, aún sigue reflexionando y escribiendo desde su pueblo, Moye, en la provincia de Grenoble.

Principales trabajos de Gilbert Durand

- L'Imagination symbolique*, Paris, Quadrige PUF, 1989, 132 pp. [1^{ère} éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1964].
- L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, 1980, Denoël/Gonthier, 210 pp.
- Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, 1989, Presses Universitaires de France, 287 pp.
- Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, 1990, José Corti, 251 pp. [1^{ère} éd. Paris, 1961, José Corti].
- L'Exploration de l'imaginaire*, CIRCE N° 7, Paris, 1975, *Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, sous la dir. de Jean Burgos, Ed. Les Lettres Modernes, 99 pp.
- Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10^{ème} éd. Paris, Dunod, 1984, 536 pp. [1^{re} éd. Paris, Bordas, 1969.]
- Introduction à la Mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, col. Spiritualités, 1996, 241 pp.
- Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Paris, ELLUG Université de Grenoble, 1996, 262 pp.
- La foi du cordonnier*, Paris, 1984, Denoël/Médiations, 228 pp.
- L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, col. Optiques Philosophiques, 1994, 79 pp.
- Sciences de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*, Paris, Albin Michel, col. La pensée et le sacrée, 1996, 240 pp. [1^{ère} ed. Paris, Berg International, 1979].
- Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, 1979, Berg International, col. l'Île Verte, 327 pp.
- Structures Eranos I*, Préf. de Michel Maffesoli, Paris, Ed. La Table Ronde, 2003, 347 pp.
- En colab. con Sun Chaoying, *Mythe, thème et variations*, Paris, 2000, Desclée de Brouwer, 271 pp.

SIMONE WEIL Y SU RECEPCIÓN DE LO GRIEGO

VICTORIA JULIÁ
UNSAM – UCES

Abstract

Simone Weil (1909-1943), de un modo relativamente marginal respecto de exigencias consagradas para el estudio de la antigüedad, plasma una especial recepción de la cultura griega. Los trabajos reunidos en *La source grecque*¹ dan cuenta del crecimiento y profundización en el conocimiento de las lenguas y los textos clásicos adquirido en los años de estudios formales para la agregación en filosofía, si bien su transmisión lleva la marca de vitales inquietudes sociales y políticas, y de una interpretación signada por los duros tiempos en que se desarrolló su breve e intensa vida. Así como Eurípides, con la mira en la guerra del Peloponeso, resignifica en *Troyanas* uno de los *mythoi* de Troya, Simone Weil en "*L'Illiade ou le poème de la force*" hace otro tanto con el poema homérico respecto de las dos grandes guerras del siglo XX y, por extensión, con la dinámica propia de las luchas por el poder en distintos órdenes de la acción humana en los que la relación opresor - oprimido se hace patente en toda su crudeza. Asimismo, con el artículo "Antigone" pretende orientar la difusión de la poesía trágica hacia un ámbito supuestamente no propicio para tal empresa. Análogas motivaciones subyacen en los escritos sobre Esquilo, Heráclito, Platón especialmente y otros incluidos en ese mismo volumen. Además, la mayoría de los textos que componen su extensa obra (casi toda dada a publicidad después de su muerte) y los numerosos testimonios sobre su vida reflejan una lectura polémica de los clásicos griegos, situada en la Europa de entreguerras y en los primeros cuatro años de la Segunda Guerra Mundial.

Esta comunicación apunta a abrir un examen crítico de la legitimidad de este tipo de apropiación del "espíritu griego", y de una producción y comunicación de su conocimiento apartadas de ciertos cánones rectores de la corrección académica.

¹ *La source grecque*, Paris, 1947, Gallimard. Traducciones al castellano de María E. Valentié, Buenos Aires, 1961, Sudamericana, y de José L. y María T. Escartín, Madrid, 2005, Trotta; ambos bajo el título *La fuente griega*.

La difusión de la obra de Simone Weil en Argentina fue temprana, y mucho tenemos para agradecer por ello al fervor intelectual y a las traducciones de María Eugenia Valentí (1920 - 2009), profesora de Metafísica en la Universidad Nacional de Tucumán, publicadas por Sudamericana a partir de los primeros años de la década del 50, casi al mismo tiempo que en Francia, en la colección *Espoir* de Gallimard dirigida por Albert Camus, se emprendía un arduo trabajo de edición, al cuidado de sus familiares y amigos más próximos. Dentro del cuantioso conjunto de escritos, son particularmente significativos los cuadernos², donde diariamente anotaba sus reflexiones, y las cartas, inagotable red de interlocución, que hace de cada lector un nuevo destinatario.

No puedo evitar, y pido disculpas, algunas referencias personales. Por esos años -1954, 1955-, todavía en el colegio secundario, empecé a tomar contacto con algunos de sus textos. El primero fue *L' enracinement*³, de muy difícil lectura, escrito en Londres entre 1942 y 1943. Respondía a un encargo de su amigo Maurice Schumann, por entonces uno de los miembros principales del Comité de la Resistencia Francesa en Londres; fue redactado como documento destinado a trazar un proyecto para la reorganización política de Francia después de la guerra, a la manera de "Bases" de una nueva constitución. Ya se avistaban el fin del nazismo y la derrota del eje y también, no sin cierta dosis de escepticismo, se renovaba el sentimiento de "gran ilusión" tantas veces traicionado por los gestores de acuerdos de posguerra.

Me sigo preguntando qué pude haber entendido entonces. Apenas tenía una pobre noción de manual de la "teoría de las Ideas" y ese escrito está atravesado de resonancias platónicas, especialmente de *República*. Para que persistiera en la lectura a esa edad y con una más que precaria dotación de conocimientos, contribuyó mucho el extenso prólogo de Valentí, con su indispensable secuencia de datos biográficos. Resultó un deslumbramiento adolescente ante ese testimonio de vida, que poco después supo ser decisivo en el momento de

² *Cahiers I*, Paris, 1951, Plon; *Cahiers II*, Paris, 1953, Plon; *Cahiers III*, Paris, 1956, Plon. *Cuadernos* (introducción, traducción y comentario por Carlos Ortega), Madrid, 2001, Trotta.

³ *L' enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, 1949, Gallimard. Traducciones al castellano: *Raíces del existir* (M. E. Valentí), Buenos Aires, 1954, Sudamericana; *Echar raíces* (J. R. Capella y J. C. González Font), Madrid, 1996, Trotta.

optar por los estudios de filosofía. Quiero decir que lo que me entusiasmó fue ante todo esa profunda encarnación, en lo teórico y en la praxis, del compromiso con los duros tiempos que le tocó vivir, en circunstancias personales y sociales extremadamente adversas, compromiso sellado por una muerte heroica, a los treinta y cuatro años, en 1943, cuando participaba incansablemente, desde Londres, en la Resistencia, no sólo con su aporte teórico, sino también en la tarea de proyectar un cuerpo de enfermeras de *élite* para la primera línea de combate en Francia, y con el loco sueño de bajar en paracaídas allí, en medio del frente, como una entre ellas. Más que un modelo imposible de imitar se perfilaba como la encarnación de un paradigma regulador de coherencia entre pensamiento y acción.

Fue un impacto más emocional y estético que intelectual, motivado por la belleza de esa vida difícil, en que el dolor y el goce se habían combinado de modo muy extraño.

Más tarde, cuando me inicié en el estudio sistemático de la filosofía antigua, a principios de la década del 60, me enteré de que por entonces sus trabajos sobre cultura griega (filosofía, literatura, historiografía) estaban prácticamente descalificados desde el punto de vista de las exigencias formales, necesarias para encarar su estudio con el debido rigor académico. Incluso en un libro reciente, se hace notar su ausencia de las bibliografías secundarias sobre los clásicos griegos y, en buena parte, se la justifica⁴.

Esas viejas lecturas quedaron atrás y durante muchos años no fueron para mí más que el recuerdo grato de un entusiasmo juvenil. O al menos así me parecía cada vez que la presencia de Simone Weil venía a la memoria y estimulaba alguna relectura, algún fugaz reencuentro, un toque de nostalgia asociado con el despertar de la vocación.

Más o menos así las cosas, y tanto tiempo de vida después, en ocasión de tener que proponer para el primer semestre de este año un seminario de grado para la Licenciatura en Filosofía en la Universidad de San Martín, sentí que había una vieja deuda mía para con ella, porque en realidad nunca me habían convencido del todo las razones aducidas para excluirla de las bibliografías sobre los clásicos en los estudios universitarios —de grado especialmente— ni siquiera para examinar con ojo crítico esa recepción; entonces pensé en el

⁴ Mary Cabaud-Meaney, "Weil and the Classics" en *Simone Weil's Apologetical Use of Literature. Her Christological Interpretation of Classic Greek Texts*, Oxford, 2008.

tema “La recepción de lo griego en la obra de Simone Weil”, y en eso estoy. Mucho se ha difundido y mucho se ha escrito sobre el pensamiento y la acción políticos de Simone Weil y sus reflexiones sobre el trabajo (dos de sus grandes preocupaciones filosóficas: el mundo del trabajo alienado —*Tiempos modernos*—⁵ y la escisión social entre trabajo físico y trabajo intelectual); su relación con el partido comunista; el entusiasmo por la revolución bolchevique y posterior decepción; críticas al marxismo, al Soviet; contactos con sindicatos y medios anarquistas; trabajo en industrias y en tareas rurales para compartir ese mundo; el tránsito del pacifismo de sus tiempos de estudiante, bajo la tutela de Alain⁶, a su inevitable compromiso con la realidad de la guerra; una malograda participación en la Guerra Civil Española... Todo vivido en clave intensamente pasional, sin concesiones de ninguna clase. Influida por un medio familiar agnóstico ilustrado, su categórica honestidad intelectual, gestora de ámbitos de una rigurosa libertad interior, no tardó en poner bajo una mirada escrutadora esa condición cultural recibida y sus experiencias en el campo de la acción política.

También ha sido objeto de difusión, reflexión y críticas lo que algunos han considerado un giro místico de su vida y sus escritos, su creciente aproximación al cristianismo —y más específicamente al catolicismo—, un cristianismo que interpretaba esencialmente más griego que hebreo en sus fuentes mismas: “El Evangelio es la última y maravillosa expresión del genio griego, así como la *Iliada* es la primera”⁷. Esta creciente religiosidad explícita dio lugar, entre sus seguidores y estudiosos, a lo que podría entenderse *mutatis mutandis* como una división entre “weilianos de izquierda y weilianos de derecha”. Lo cierto es que esa diversidad de intereses, tendencias y actividades, incluida su actuación docente como profesora de filosofía e historia de la ciencia en liceos de provincias (páginas notables sobre métodos para la enseñanza de las matemáticas y de las ciencias exactas o experimentales), está articulada en una unidad en la que ningún aspecto se puede descuidar ni encarar con mirada parcializadora. Su pensamiento es irreducible a cualquier intento de reformulación dogmática.

En cuanto a los griegos, sin ser ella en sentido estricto una filóloga ni una historiadora, cultivó con rigor los recursos técnicos

⁵ Supo ver en la película de Chaplin un testimonio ejemplar sobre las condiciones de trabajo del operario industrial.

⁶ Seudónimo del filósofo espiritualista francés Émile Chartier, su admirado profesor en l'École.

⁷ *La fuente griega* (traducción Valentié), p. 41.

propios de la formación recibida en *L'École Normale Supérieure* y supo aplicarlos en todos los terrenos que transitó su inteligencia extraordinaria. Una periodización más o menos estándar de su vida coloca el interés por la cultura griega y la dedicación más específica a ella en su última etapa, en los años posteriores a 1938, tiempo en que se habría producido el mentado giro místico. Sin embargo, sus estudios de griego y latín —que llegó a dominar con total solvencia— habían comenzado mucho antes, en su preadolescencia, en forma privada, y fue implacable en la exigencia de leer los textos en el idioma original. Dice uno de sus biógrafos: “Muy fuerte en filosofía, en historia, en ciencias exactas, conocedora de lenguas modernas y antiguas, leía con facilidad en el original los textos de filósofos y poetas griegos y latinos”⁸.

Prácticamente en toda su obra se encuentran resonancias helénicas, especialmente platónicas y trágicas, y tanto su apropiación como la manera de transmitirla están marcadas por un angustioso *pathos* “de hambre y sed de absoluto”. Incluyo entre los trágicos a Tucídides, filósofo de la guerra, cuya narración dramatizada del episodio de Melos⁹ fue magistralmente interpretada por Weil como el más lúcido paradigma de la lógica de las relaciones de poder. Dice a propósito del historiógrafo de la guerra del Peloponeso en un artículo incluido en el volumen *Écrits de Londres et dernières lettres*¹⁰: “Sólo los griegos de esa época han sabido concebir el mal con esa lucidez maravillosa”. Es la de “sus” clásicos una lectura provocadora, y en más de una ocasión polemiza con algunos lugares comunes establecidos en el medio académico, por ejemplo, la interpretación por entonces dominante de la teoría de las Ideas, construcción platónica que sigue planteando las preguntas más radicalmente existenciales.

Al intentar abrir camino sobre este tema de la recepción, es posible distinguir mediante el análisis una recepción manifiesta o explícita y otra tácita o implícita, a menudo combinadas. Podemos centrar lo relativo a la primera en el conjunto de trabajos reunidos en *La source grecque*. Es verdad que parte de lo allí incluido no resiste hoy un análisis realizado con los instrumentos propios de la disciplina, por su manera muy personal de encarar algunos textos y cuestiones, y en parte porque muchas de sus elaboraciones han quedado desactualizadas en razón de los avances en materia filológica,

⁸ E. Piccard, *Simone Weil. Essai biographique et critique*, Paris, 1960, PUF.

⁹ Tucídides, V 84-116.

¹⁰ Paris, 1957, “Luttons-nous pour la justice?”, pp. 45-57.

histórica y arqueológica desde la segunda mitad del siglo XX en adelante.

Sin embargo, no todo es así. Me voy a referir a dos opúsculos de índole muy distinta y para destinatarios de perfil social muy diferente, que resisten más que airosos la prueba de vigencia. Los presento en orden cronológico. 1) Un escrito sobre *Antígona* de Sófocles, aparecido en una publicación para obreros de una fábrica metalúrgica de Rosières pequeño poblado en La Picardía (revista *Entre nous*, mayo de 1936), y 2) el más conocido artículo “*La Iliada* o el poema de la fuerza”, de 1939-1940, en *Cahiers du Sud* 1940-1941, con el seudónimo Émile Novis, y reeditado después de la guerra (1947) en la misma revista, con su nombre real.

Con respecto a *Antígona*, el escrito responde a la convicción sobre la necesidad de llevar a ciertos ambientes proletarios los grandes textos trágicos, tras ordenarlos bajo las categorías de ‘lectura’ y ‘traducción’, para que sin pizca de banalización o acercamientos desde lo vulgar se encontraran con auditorios más predispuestos a una comprensión simpática. Imaginemos cómo era ese público de obreros metalúrgicos de provincia en los años 30, de escasa instrucción escolar, analfabetos algunos, anarquistas, socialistas, filocomunistas, rudimentarios autodidactas; pero más allá de esas diferencias, sometidos todos a duras condiciones de trabajo, incluso en una pequeña fábrica como ésta con un patrón amistoso y preocupado por la cultura de sus obreros. Nada mejor que reproducir la página inicial de ese opúsculo: “Hace 2500 años se escribían en Grecia poemas hermosísimos. Ahora ya casi no son leídos más que por gentes que se especializan en su estudio, lo que es una lástima. Pues esos viejos poemas son tan humanos que están todavía muy cerca de nosotros y pueden interesar a todos. Serían aun más conmovedores para el común de los hombres –aquellos que saben lo que es luchar y sufrir– que para la gente que ha pasado toda su vida entre las cuatro paredes de una biblioteca. Entre esos viejos poetas, Sófocles es uno de los más grandes. Escribió piezas de teatro, dramas y comedias; no conocemos de él más que algunos dramas. En ellos el personaje principal es un ser valiente y altivo que lucha completamente solo contra una situación intolerablemente dolorosa; se inclina bajo el peso de la soledad, de la miseria, de la humillación, de la injusticia; por momentos su coraje se quiebra; pero se mantiene firme y jamás deja que la desgracia lo degrade. Así esos dramas, aunque dolorosos, no dejan nunca una sensación de tristeza. Más bien se guarda una sensación de serenidad”.

De muy distinto carácter, por su universalidad y vuelo teórico, es el artículo sobre la *Iliada*, escrito en el tiempo de su refugio en Marsella, cuando el norte de Francia soportaba la ocupación alemana. De ese período marsellés es el conjunto de reflexiones que culminaron en la plasmación de las categorías de 'gravedad' y 'gracia', reunidas en *La pesanteur et la grace*, volumen editado en París en 1947 por su amigo cristiano Gustave Thibon, autor de un conmovedor estudio introductorio¹¹. Ese par de nociones bien puede ser considerado la clave que cohesiona el conjunto de la obra weiliana: "Todos los movimientos *naturales* del alma están regidos por leyes análogas a las de la gravedad material. La única excepción es la gracia". Una representación de la tensión entre dos movimientos constitutivos de la condición humana, forjada sobre la base de su concepción del cristianismo como "la última y maravillosa expresión del genio griego". En efecto, la noción de gracia está fuertemente vinculada, más que con una concepción judeocristiana, con el alma platónica del mito del *Fedro* que, tras la pérdida de las plumas, puede remontar la caída —no sin auxilio divino— con el vuelo redentor de su condición originaria. Quizá como en ningún otro de sus escritos, en "*L'Iliade...*" brillan, sin ser explícitamente aplicados, estos dos sutilísimos recursos conceptuales que nos llevan hasta los más oscuros repliegues de la violencia y la opresión del hombre bajo el poder de su semejante individual o colectivo, personal o social. Como en el caso anterior, recurrimos a palabras textuales para ilustrar este comentario: "El verdadero héroe, el verdadero tema, el centro de *La Iliada* es la fuerza. La fuerza manejada por los hombres, la fuerza ante la cual la carne de los hombres se crispa. El alma humana sin cesar aparece modificada por sus relaciones con la fuerza, arrastrada, cegada por la fuerza de que cree disponer, doblegada por la presión de la fuerza que sufre. Los que soñaron que la fuerza, gracias al progreso, pertenecía ya al pasado, han visto en este poema un documento; los que saben discernir la fuerza, hoy como antes, en el centro de toda historia humana, encuentran en él el más bello, el más puro de los espejos (...) La fuerza que mata es una forma sumaria, grosera de la fuerza. Mucho más variada en sus procedimientos y sorprendente en sus efectos es la otra fuerza, la que no mata; es decir la que no mata todavía"¹². De aquí en más despliega Simone Weil una trama

¹¹ *La gravedad y la gracia*, traducciones al castellano de M. E. Valentié, Buenos Aires, 1953, Sudamericana, y de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 1944.

¹² *La fuente griega* (traducción Valentié), pp. 13-14.

discursiva de vigencia indeclinable, que descifra la sintaxis profunda de la epopeya griega¹³, la sintaxis antropológica de la gravedad y la gracia.

Ahora una breve incursión por textos en que alternan recepciones y apropiaciones explícitas e implícitas de lo griego. En ese aspecto, el ya mentado *L'enracinement* es un buen ejemplo. Las coincidencias con rasgos básicos de la *República* de Platón son claras. Ambos son textos fundadores de un Estado no tanto utópico como paradigmático y regulador. El subtítulo del documento weiliano es más que sugestivo: *Preludio a una declaración de deberes hacia el ser humano* y, tal como en el diálogo platónico, predomina una línea de pensamiento político con eje dominante en la justicia. Como en Platón, el punto de partida es el reconocimiento de necesidades básicas, del cuerpo y del alma, entendidas como "el fundamento de toda acción política" que Weil habrá de coronar con una minuciosa ontología de la obligación. Como Platón, es consciente de las dificultades del tránsito desde el diseño teórico hacia el campo de la acción. Aun cuando no citadas literalmente las palabras del filósofo ateniense resuenan a cada momento: "¿Se puede poner en práctica algo tal como se dice? ¿O no es acaso que la praxis, por naturaleza, alcanza la verdad menos que las palabras?" (*República* V 473 a). En circunstancias de extremo peligro esa conciencia parecería tocar fondo; dice en una carta de 1934, tras un viaje a Alemania donde advirtió con su especial lucidez las consecuencias del ascenso de Hitler y el avance imparable del nacional socialismo: "Decidí retirarme completamente de toda acción política, excepto en cuanto a la búsqueda teórica, lo que no excluye para mí la participación eventual en un gran movimiento espontáneo de masas (entre las filas, como soldado), pero no quiero ninguna responsabilidad ni siquiera indirecta, por mínima que fuera, porque estoy segura de que toda la sangre será vertida en vano y de que estamos vencidos de antemano". Las semejanzas con un pasaje de Platón son sorprendentes¹⁴. Pero no se trata de coincidencias más o

¹³ En sus palabras "la única epopeya verdadera que posee Occidente".

¹⁴ Cf. Platón, *Carta* VII 325 c - 326 a: "Al observar yo cosas como éstas y a los hombres que ejercían los poderes públicos, así como las leyes y costumbres, cuanto con mayor atención lo examinaba, al mismo tiempo que mi edad iba adquiriendo madurez, tanto más difícil consideraba administrar los asuntos públicos con rectitud; no me parecía, en efecto, que fuera posible hacerlo (...). De esta suerte yo, que al principio estaba lleno de entusiasmo por dedicarme a la política, y verla arrastrada en todas direcciones por toda clase de corrientes, terminé por verme atacado de vértigo, y si bien no prescindí de reflexionar sobre la manera de poder introducir una mejora en ella y en consecuencia en la totalidad del sistema político. Sí dejé, sin em-

menos detectables; lo valioso de esta apropiación, tácita o explícita, es la de ese reconocimiento, en los grandes textos griegos, de la primera verbalización, el primer *lógos* expresivo de las tensiones subterráneas del obrar humano manifiestas en recurrentes constantes históricas que amalgaman cierto inevitable fatalismo con el don escondido en el fondo del jarro de Pandora, que la alentó a persistir en el testimonio de coherencia y compromiso hasta el límite de lo humanamente posible y, pese a lo sombrío de algunos de sus análisis, a hacer suyas palabras de *República* IX 502b "En el cielo puede ser que haya un modelo de esta ciudad para quien quiera verlo y, viéndolo, fundar la ciudad de su propio yo"¹⁵.

bargo, de esperar sucesivas oportunidades de intervenir activamente, y terminé por adquirir el convencimiento con respecto a todos los Estados actuales de que están, sin excepción, mal gobernados y que lo referente a su legislación no tiene remedio sin una extraordinaria reforma".

¹⁵ *La fuente griega* (traducción Valentié), p. 95. Versión original de Weil en francés: *C'est dans le ciel peut-être qu'il y a un modèle de cette cité pour quiconque veut le voir, et, le voyant, fonder la cité de son propre moi.*

EL SENTIDO DINÁMICO DE LA JUSTICIA EN LA ORESTÍA Y SU RELACIÓN CON LA JUSTICIA DINÁMICA JUDEOCRISTIANA

TOMÁS AGUSTÍN PERASSO

Rodríguez Adrados dirá: “el poeta trágico, como los poetas líricos que le precedieron, es ‘el sabio’. Ilustra al pueblo que ha venido a presenciar el espectáculo: le incita a la justicia, a la moderación, a la concordia, al perdón”¹. La puesta en escena del poeta trágico es esa “imitación” –de la que habla Aristóteles en su *Poética*–, ese “modo de comprender” los hechos representándolos en la “unidad de una acción única” por medio del ritmo, la armonía y el lenguaje². Todas esas emociones se viven en la *Orestía* y son las que experimentaban sus espectadores.

Esquilo busca una conciliación de órdenes y principios en la democracia ateniense. Esto mismo se ve reflejado en la justicia estricta (que implicó una secuencia de muertes) que ha sido atemperada por la gracia de Atenea y Apolo, al final de la trilogía. Rodríguez Adrados observa que Esquilo avala una comprensión social que defiende lo más sagrado y que rechaza la violencia y el orgullo inútiles. Quiere manifestar esa conciliación entre individuo y sociedad, poder y libertad. Existe un elogio del individuo heroico, “pero con un cierto pavor ante él: solo un leve tabique separa la felicidad de la ruina. Y Esquilo no elogia ya, sino que teme a los conquistadores de ciudades. Después de la épica, una nueva mentalidad ha nacido”³.

Por esto es que se considera la *Orestía* una pieza antibélica ya que “muestra las consecuencias del exceso de poder. Y pide, por un

¹ Rodríguez Adrados, Francisco, “Introducción general” a Esquilo, *Tragedias*, Madrid, Ed. Gredos, 2000, p. XX.

² Cf. Aristóteles, *Poética* (1450a 10-25), Trad. Eduardo Sinnot, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2004.

³ *Idem*, pp. XIX-XX.

lado, humanidad y compasión; y por otro, respeto a las antiguas leyes. Todo ello bajo la imagen del mito"⁴.

La Orestía permite comprender el vínculo entre el mundo, el hombre y lo divino. La noción de justicia se encuentra en este entramado de relaciones dinámicas.

Fue necesario para Atenas, y para toda Grecia, el cambio en la noción de justicia en busca de paz para la organización de la nueva ciudad-estado. El vínculo con lo divino permitió a Orestes justificar dicha búsqueda a partir de la producción artística, recurriendo a las fibras más sagradas y profundas de la cultura griega.

La creación de un tribunal (de dioses), abrió un mundo que constituye parte de la comprensión de la noción de justicia como hoy es entendida por el mundo occidental.

Por otra parte, podemos ver que la otra gran raíz de la cultura occidental como es el cristianismo, también tiene en sí enraizada una justicia de diálogo, conformada por otros aspectos sagrados como el amor y la misericordia. Y también sufrió un movimiento, un cambio, que estuvo estrechamente relacionado con las necesidades del pueblo, con su historia de fe y su vínculo con lo divino.

Finalmente entonces, podemos comprender en nuestras raíces, paralelas y complementarias, griegas y judeocristianas, algún punto en común en nuestra noción de justicia, si emprendemos su camino "trágico".

El camino "trágico" de la justicia en la Orestía

Realicemos un breve repaso de los sucesos de la *Orestía*. La dinastía de Pelops a la que pertenecía Agamenón estaba condenada por los dioses. Éste había matado a su hija Ifigenia para que los dioses lo favorecieran con los vientos, y así poder invadir Troya. Pero este acto, a su vez, llevará a que sea asesinado por su mujer Clitemnestra, para vengar a su hija.

Por otra parte, Clitemnestra que ha matado a su esposo, cree que ha hecho justicia. La consecuencia será su propia muerte; que pague "golpe por golpe"⁵. Una justicia parcial no impide el castigo de la injusticia. Bien lo grita aquí el Coro. Y la ley del talión se hace presente;

⁴ *Idem*, p. XXIX.

⁵ Esquilo, *Tragedias. Agamenón*, trad. B. Perea Morales, Madrid, Ed. Gredos, 2000, vv. 1427-1432.

y el ultraje por ultraje es la norma de justicia. Es necesario entonces "que el culpable sufra"⁶ para que se haga justicia.

Luego, por orden de Apolo, Clitemnestra fue asesinada por su propio hijo, Orestes. Esta muerte es pedida y deseada por su propia hija Electra, también hija de Agamenón.

Pero en este caso, vemos que hay una pregunta que invita a la reflexión. Electra se ve persuadida por el Corifeo. Ella se pregunta si es piadoso que reclame muerte por muerte. Y con esta pregunta, está la duda de si corresponde, de si es bueno, que el mortal se dirija a los dioses pidiendo muerte. Y el Corifeo le responde que sí, porque sería un acto de justicia.

Por otra parte, cuando Orestes está frente a su madre, le recrimina no sólo haber asesinado a su padre, sino también el haber sido "vendido", o "arrojado a la desdicha" luego de haber sido parido⁷. Clitemnestra le aclara que no fue vendido, sino que lo había enviado a "la morada de un aliado". Y Orestes reconoce en su padre el afán, el esfuerzo y la voluntad, y en su madre la ociosidad como aprovechamiento de las virtudes del esposo. Por consiguiente, esto permite comprender la causa del vínculo materno-filial quebrado, y cómo esta ruptura facilita el matricidio. Con la muerte de Clitemnestra, Orestes no sólo siente que venga al padre, sino que venga su propia historia y, de este modo, se hace justicia.

No se hace justicia del todo si es que Orestes, al asesinar a su madre, no paga su precio; si no padece la lógica de la justicia griega. Ésta es "que el culpable sufra", puesto que "el que mata debe morir", y hay que "devolver mal por mal".

Entonces, Orestes será perseguido por los espíritus encargados de la venganza de su madre, es decir, por las Furias⁸. Ellas buscarán que se haga justicia, esto es, que él muera por haber cometido un crimen hacia alguien de su misma sangre.

⁶ *Ibid.* vv. 1559-1566.

⁷ Cf. *idem*, *Las Coéforas*, vv. 912-927.

⁸ Las *Erinis* o *Erinias*. "Inicialmente, las *Erinias* (*Furias*) eran los espíritus de los antepasados de la tribu. Su cólera castigaba las violaciones de la costumbre tribal. Se las figuraban como serpientes, porque estos animales eran universalmente considerados en la sociedad primitiva como las encarnaciones de los espíritus ancestrales, y mujeres, porque en las tribus donde la descendencia se realizaba por línea femenina, como era el caso de la Grecia prehistórica, los antepasados de la tribu son considerados como hembras. En una sociedad matriarcal, los hijos son considerados como descendientes por parte materna, no paterna", según refiere Thomson, G., *op. cit.*, p. 53.

En la sociedad primitiva, el marido y la mujer no pertenecen al mismo clan, nos aclara Thomson. En la *Orestía* las Erinias persiguen a Orestes por haber matado a Clitemnestra, pero no necesitaron perseguir a Clitemnestra cuando mató a Agamenón, pues en ese caso ellos “no eran de la misma sangre”.

Orestes correrá al templo de Apolo con las manos llenas de sangre. Buscará purificarse con aquel dios que le profetizó que procurara vengar a su padre, y lo convenció de ello. Por esto es que, en *Las Euménides*, las Furias, le reclamarán absoluta culpa del “inaudito asesinato”. Apolo lo anima a seguir hacia la ciudad de Palas Atenea. Y que abrace a la antigua estatua, esperando ser juzgado.

Orestes es juzgado por el tribunal del Areópago, instituido a tal fin por Atenea. Y son las Erinias las que acusan a Orestes, mientras que Apolo testimonia en su favor.

La clave es poder observar cómo las Erinias defienden la sociedad tribal, en la que el lazo con la madre tenía más fuerza que el creado por el matrimonio y la preeminencia del varón. Aquí el problema se suscita en si es justo que Orestes siendo asesino de su madre, sea perdonado, dado que ella mató a su marido. Thomson afirmará que el dilema en el que se encontraba Orestes “refleja el conflicto de lealtades contradictorias que se produjo en los tiempos heroicos cuando, a causa de la posibilidad de transmitir bienes por herencia, la filiación estaba a punto de pasar de la línea materna a la paterna”⁹.

Esto permite comprender por qué al juzgar la cadena de acciones, no se tienen en cuenta la *hamartía* de Agamenón en los argumentos en favor de Clitemnestra. Los actos de Agamenón (el sacrificio de Ifigenia, el rapto de Casandra y el caminar sobre la alfombra de los dioses) declaran *justa*, desde la lógica reinante, la acción de Clitemnestra. Pero no se tienen en cuenta en el juicio a Orestes. Evidentemente, el análisis de Thomson involucra los elementos contextuales que favorecen la comprensión de la visión sociopolítica a futuro de Esquilo. Esta exculpación de Orestes por parte del tribunal, marcará el comienzo de una nueva era, que culminará con la democracia ateniense.

De este modo —dirá Thomson— el conflicto entre las Erinias y Apolo, intervenido por Atenea, simboliza la evolución del derecho a lo largo de sus diversas etapas, desde la sociedad primitiva hasta la ciudad-estado democrática¹⁰.

⁹ Thomson, G., *op. cit.*, p. 54.

¹⁰ Cf. Thomson, G., *op. cit.*, p. 54.

Después del juicio, las Erinias, persuadidas por Atenea, aceptan convertirse en divinidades protectoras del Areópago, en Euménides. En el Tribunal el juramento se hacía en su nombre, y el que juraba reclamaba la destrucción de su propia persona y de sus descendientes si llegaba a ser perjuro. Así, las Euménides, en tanto que protectoras del Tribunal seguirían infligiendo el castigo en caso de perjurio, papel que se reservaban desde tiempos inmemoriales. Thomson afirmará que esta función no es nueva, “es la fusión de los contrarios en la media”. Y que en el nuevo orden democrático, inaugurado por Atenea, los principios contradictorios defendidos por las Erinias y por Apolo no desaparecen, sino que “se mezclan y concilian”¹¹. Esto lo decía, dado que la administración quedaba en manos del pueblo, pero el rito de purificación se seguía ratificando por el Oráculo de Apolo en Delfos. Apolo mantenía su función.

Otro aspecto de este juicio merece nuestra atención, dirá Thomson, el destino de Orestes en caso de querer ser castigado por las Erinias. Es cierto que Orestes no es sólo el hijo de Agamenón y Clitemnestra; en él, el espectador ve representada a la humanidad entera. Orestes es cualquier condenado y todos los condenados. En su destino estaría el de toda la Humanidad. Es Orestes quien refleja la humanidad y no Clitemnestra, esto es por el paso dinámico de la sociedad matriarcal a la patriarcal.

Analizando las conciliaciones, Thomson observa cómo, más allá de las defensas que reciben Orestes y Clitemnestra de Apolo y de las Erinias, también éstos invocan a Zeus y a las Parcas respectivamente. Y estos últimos se reconciliarán al final de la trilogía. Así, según Esquilo, al progreso del hombre le acompaña, y hasta lo determina, un proceso paralelo entre los dioses; en ambos casos, el progreso se efectúa a través del conflicto¹². Así, pues, según Thomson, el progreso está dado por la conciliación de los opuestos. Aquí la noción de progreso —referida a la Justicia— estaría en la “superación” del conflicto, su acercamiento al perdón, fundados éstos en el diálogo y la conciliación entre leyes antiguas y el nuevo régimen.

Ciorda realiza una pregunta clave: ¿Qué pasa en *Las Euménides* con la concepción y el accionar de la justicia en relación a las dos piezas anteriores? Pasa que cambia.

Es fundamental comprender aquí que la sola acción de “hacer

¹¹ Cf. *idem*, p. 55.

¹² *Idem*, p. 56.

justicia” es dinámica, tiene movimiento, cambia. Es necesario comprender el cambio *de y en* este acto¹³.

En la *Orestía* la justicia se presenta como algo que se genera. Es una acción, no una cualidad. Se hace primero a partir de la guerra (*Agamenón* y *Coéforas*); después a partir del diálogo (*Euménides*). ‘Hacer justicia’ es un movimiento que produce cosmos, en lugar de caos.

M. Ciorda¹⁴ presenta una distinción entre la justicia de sangre o de guerra y la justicia de diálogo. La justicia de guerra o de sangre es comprendida como “una *junta* o *duelo*, una lucha entre las partes, donde quien vence es quien tiene la verdad”. El que queda vivo tiene razón, tiene el *logos*. “Es la sangre –sobre todo en las manos– la que manifiesta que se hizo justicia, y no la palabra, que puede ser engañosa”. Esta justicia es la que se observa en las dos primeras piezas, en “el devolver mal por el mal”, es la justicia vinculada a la venganza. Es Egisto y Clitemnestra matando a Agamenón, es Electra y Orestes planeando y matando a su madre. Es el grito de las Erinias persiguiendo a Orestes.

Por el contrario –dirá Ciorda– “la justicia de diálogo es el lenguaje de la justificación”. Teniendo como horizonte la paz democrática, hacer justicia significa argumentar, persuadir¹⁵, testimoniar¹⁶, mostrar pruebas. “La justicia aquí ‘es con-venir y con-vencer: vencer con el otro y no aniquilarlo. Hacer justicia significa aquí ‘decir lo justo’”¹⁷. Atenea es quien, en las *Euménides*, mediando entre las dos partes favoreció a Orestes a la vez que dio lugar de privilegio en su ciudad a las Erinias. Atenea es quien buscó impartir la justicia de diálogo, como base fundamental para las nuevas ciudades-estado.

Algunas reflexiones en diálogo con la noción de justicia en el obrar de Cristo en el Evangelio

Ciorda afirmará que “la justicia aquí –a diferencia de lo que su-

¹³ Cf. Ciordia, Martín, “Consideraciones sobre la Orestíada de Esquilo y los *Apuntes para una Orestíada Africana de Pasolini*”, en *Itinerarios. Revista de literatura y Artes*, I, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

¹⁴ *Idem*, p. 53.

¹⁵ Atenea explicita su deseo de persuadir a las Erinias, “si mi lengua te calma y te hechiza puedes quedarte aquí”, luego de ofrecerle el lugar de privilegio y honores. *Euménides*, v. 886

¹⁶ Atenea cuando trata de calmar a las Erinias les recuerda que había claros testimonios de Zeus y que Apolo mismo había profetizado que si Orestes mataba a su madre no sufriría daño alguno. *Las Euménides*, vv. 797-800.

¹⁷ *Ibid.*

cede en el cristianismo— no es impartida por un Dios Justo y Trascendente a un cosmos creado a partir de su Bondad”¹⁸. La justicia, en el cristianismo, no está dada por el Dios justo que la imparte. Eso puede estar cercano a las representaciones de algún profeta en el *Antiguo Testamento*, pero está lejos de la justicia propuesta por Cristo en los *Evangelios*.

Al igual que en el caso de Esquilo, la justicia judeocristiana también es dinámica. Sufre igualmente los cambios socioculturales, y de hecho, se puede reconocer una “pedagogía” del Dios cristiano, en el camino de “hacer justicia”.

En el *Antiguo Testamento* la “Ley del Talión”, “el ojo por ojo y el diente por diente”¹⁹, es similar a la justicia manifiesta en las dos primeras piezas de la *Orestía*. Este modo de justicia limitaba la venganza desmedida. Si alguien robaba un animal, la justicia se hacía tomándole un animal, y no matando a los hijos de la otra familia y quemándole la vivienda.

Luego, con la figura de Cristo —el Dios hecho hombre para los cristianos— la justicia también se modifica. La justicia dinámica se ve explicitada por Jesús en *Mt. 5, 38-48*. Aquí dice: “Han oído que se dijo *Ojo por ojo y diente por diente. Pues yo les digo: no resistan al mal; antes bien, al que te abofetee en la mejilla ofrécele también la otra...*”. Se deja ver el cambio, la ruptura y la necesidad de repensar una ley que no estaba generando paz, y reconociendo tal vez que no se llevaría a cabo plenamente, la ofrece como una nueva *lógica* entre los hombres.

El Dios cristiano es el primero que invitaría al tribunal del Areópago a reunirse, los invitaría a reflexionar sobre todos sus actos y sobre la necesidad humana, de plenitud y paz.

Probablemente, el carácter irreflexivo de Orestes luego de su acto, y sólo su intención de no ser juzgado es lo que llamaría la atención del Dios cristiano, aún más que el asesinato mismo. Pero habría comprensión. Siempre habría comprensión en el perdón dialogado, acordado y que busca defender la dignidad humana. Cristo invita a “ponerse en el lugar” del padre que exhorta a su hijo mayor a festejar la vuelta del hermano, mientras éste reclama venganza o castigo.

El Dios cristiano no es el juez directo, sino que invita a que el amor descrito en *1 Cor., 13*, sea el que guíe la reflexión que culminará en el acto de “hacer justicia”.

¹⁸ *Idem*, p. 52.

¹⁹ Ex. 21, 24; Lv. 24, 20.

En *Jn.* 8, 1-11, los escribas y fariseos (hombres defensores de la ley, encargados de juzgar sobre quiénes eran impuros y quiénes no, sobre quiénes debían ser castigados y quiénes no) acercaron a Jesús una mujer adúltera y le preguntaron qué debían hacer, sabiendo que la ley ordenaba apedrear a las mujeres que cometían adulterio. Jesús se tomó el tiempo de reflexionar más allá de la ley, y los hizo cargo de la ley, es decir responsables de la misma. Les dijo que el que no tuviese pecado (tampoco el adulterio) arrojara la primera piedra. Nadie la arrojó, y se fueron marchando comenzando por los más ancianos. Aquí, Jesús invitó nuevamente a la reflexión, en este caso rompiendo una costumbre arraigada, yendo contra una ley "divina". De esta manera, también reconoce Cristo la necesidad del ser humano de romper con la supremacía del varón sobre la mujer, del rico sobre el pobre, del sano sobre el enfermo, del adulto sobre el niño, del nativo sobre el extranjero.

Cristo, cada vez que lo buscan para discernir, invita a la reflexión ética en el acto de hacer justicia. Deja a los hombres que se hagan cargo de sus propias vidas. Rompe con el criterio de la Ley del Tali3n e invita a una lógica donde la reflexión y el diálogo son el único camino. Lo que es justo y lo que es bueno se superpone plenamente en la propuesta cristiana. Esto lo vemos muy claramente en *Lc.* 6, 27-42²⁰, donde se encuentra la necesidad humana de amar a los enemigos y también la de ser misericordiosos y benevolentes para juzgar. En esta cita se encuentra la invitación de presentar la otra mejilla a aquél que ha agredido (*Lc.* 6, 29). Y agregará, "sean misericordiosos, como el Padre de ustedes es misericordioso" (*Lc.* 6, 36). Lucas dejará claro en su *Evangelio*, con la parábola de Jesús acerca del padre misericordioso (*Lc.* 15, 11-32), también denominada "parábola del hijo pródigo", que la invitación de Jesús al acto misericordioso de justicia, significa que no es un acto de Dios, es un acto de los hombres. Jesús invita al ser humano a "hacer justicia" a partir de sus capacidades, de su ciencia, de sus virtudes. El hombre tiene que pensar, para "hacer justicia", cada caso particular; y lo debe hacer desde una comprensión universal sobre la humanidad; desde otra *lógica*. Hasta debe contener cierta empatía con los protagonistas del acto (el hijo menor desesperado y arrepentido, la mujer que será lapidada, el mismo Orestes suplicante).

Esquilo, Atenas, el Tribunal y Atenea, buscaban esto; una grieta, por la cual se pueda romper el círculo de violencia, de venganza y de

²⁰ *Mt.* 5, 38-48 se corresponde.

muerte. Esta necesidad de la tragedia es una necesidad humana, de la sociedad en busca de la realización. Como había dicho más arriba, el poeta trágico, es "el sabio", el que puede ver la carencia y el camino.

Festugière dice que a los dioses griegos se los consideraba poderosos primero, y luego justos. No necesariamente buenos. En el cristianismo, lo justo y lo bueno irán de la mano. No podrá algo ser justo sin ser bueno, ni viceversa. En el acto justo se encarna la bondad, pero trasciende la lógica de los premios y castigos. Es una lógica amorosa, y de un amor que va más allá del deseo.

Ciorda afirmará que la justicia de la *Orestía* no es, como en Platón, una 'Justicia en sí', sino que "haciendo justicia", dioses y humanos son parte de un universo que *se desarrolla* de generación en generación hacia su *perfección cósmica*²¹. Este camino hacia la perfección cósmica es el camino del Reino anunciado por Cristo en el *Evangelio*, no habría una gran diferencia, exceptuando la presencia de los otros dioses, que en el cristianismo estaría enmarcado por la palabra y las virtudes propias del ser humano, que encarnan al Espíritu Santo. Por esto, es que podemos entender por *perfección cósmica* también el concepto de *felicidad*. Aunque hay que tener en cuenta que el equilibrio dado por la justicia y el concepto de plenitud sólo se ven en clara unión en el cristianismo.

Nietzsche, hace una crítica abierta al sujeto débil que justifica su posición desde la doctrina cristiana y que, en su impotencia, no reclama justicia, aunque la desea y la proclama en la vida eterna. Es decir, que el cristiano supuestamente habla de la fe, del amor y de la esperanza y, en definitiva, espera un "juicio final" que dé castigo a todos los *injustos* como constitutivo de la bienaventuranza de los primeros. Y afirma que los débiles querrán ser alguna vez los fuertes, y que esto se dará en dicho juicio final²². Nietzsche realiza una lectura netamente metafísica, que se corresponde con interpretaciones aún actuales del *Evangelio* pero que no comprenden el contexto en el cual se está produciendo el discurso, y tampoco la realidad socio-política en la que se establece. Pero es clara la crítica a la catequesis de la época y a la fe, que aún hoy busca dar estas razones como justificación metafísica de lo que acontece.

Cristo no es un ingenuo débil y no invita a nadie a que lo sea. No quiere sacrificios, sino misericordia (*Mt. 12,7*). De esta manera bus-

²¹ *Ibid.*

²² Cf. Nietzsche, F., *La genealogía de la moral*, trad. A. Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2008, pp. 60-64.

ca la justicia desde el equilibrio de dignidades. Y busca evitar así, que se siga oprimiendo en nombre de Dios, manifestando que esa injusticia es una voluntad humana y parcial, y no una verdad divina y establecida como absoluta.

Hay una dinámica de la justicia. El Reino no es metafísico. Es concreto, y se da en la búsqueda de la superación del sufrimiento cotidiano que el hombre se genera a sí mismo y al otro. No es un cambio de roles de débiles a fuertes como plantea Nietzsche, sino una búsqueda, que en ocasiones parece utópica, de fortalecimiento de la humanidad. Cristo no amenaza con un infierno metafísico para los injustos. Sino que advierte de un "infierno" concreto y presente para todos, dado por la injusticia, éste es el infierno mismo que se vive. Cristo no considera como sinónimo de la justicia la venganza. Ni antes, ni después. El hombre debe hacerse cargo de sus actos históricos, de su reflexión y de su proyección. No es la vida eterna el horizonte de Cristo, sino la cotidianidad. Esquilo, Cristo y Nietzsche estarían de acuerdo en la necesidad de que el hombre busque respuestas y tome el poder, y en la necesidad de que no lo justifique desde un absoluto, especialmente, cuando responde a intereses individuales por sobre el bien común. El amor que se establece en el *Evangelio* es el que invita al ser humano a hacerse cargo de sí mismo. El hombre es responsable del hombre, es decir, que cada hombre es responsable del hombre²³.

"Si el hombre sufre, es necesario que haya sido culpable: sin ello el Dios justo se viene abajo"²⁴. Esta afirmación de Festugière tiene algo en común con el cristianismo. No es el hecho de que Dios imparta un castigo al culpable y por eso sufra, sino que cada hombre al ser culpable, seguramente le impedirá sentirse pleno, no sólo por su conciencia, sino por la ausencia de paz en los vínculos establecidos. Por otra parte, si tomamos al hombre como universal, vemos que es él mismo el que genera gran parte de su sufrimiento. Frankl decía que el hombre es el que inventó la cámara de gas, y es el mismo hombre el que entra en ella musitando una oración²⁵. Desde esta concepción, el hombre se elimina individualmente o en masa generándose un daño, que implicará un sufrimiento a modo de círculo vicioso. En cambio, en la justicia griega "la maldición se revela" también por la causa humana, pero pareciera un acto de los dioses.

²³ Cf. Levinás, E., *Entre nosotros*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2001, p.134.

²⁴ Festugière, A.-J., *op. cit.*, p. 17.

²⁵ Frankl, V., *El hombre en busca del sentido*, Barcelona, Herder, s.d.

El osado que pasa por encima la ley divina, peca por soberbio. La *hamartía* de Agamenón se relaciona con la soberbia, y ésta tiene su castigo. El castigo pareciera un acto de los dioses, pero lo ejecutan los hombres. Esta ejecución manifiesta la influencia de lo divino en lo humano, y, en lo trágico, lo que es sagrado reclama su lugar.

La vida es lo sagrado que termina siendo destruido en la tragedia, por alguien que debería cuidarla. La vida mata la vida, y sólo trae como consecuencia más muerte. Es en esa sensación de vacío y en el silencio de la conmiseración y el temor, *donde y cuando* lo sagrado clama.

En lo trágico de lo cotidiano es donde lo sagrado clama. Cristo grita por lo sagrado, así, cuando el hombre quiere apedrear a la mujer o marginar hasta la muerte al pobre, al enfermo, al extranjero "y el coro proclama la doctrina de Esquilo: no es que la grandeza atraiga el infortunio, lo atrae la injusticia"²⁶.

²⁶ Rodríguez Adrados, F., Introducción y citada, p. XXXI.

DE NUEVO LO TRÁGICO

MARÍA GABRIELA REBOK
CONICET
Universidad Nacional de
San Martín
Universidad del Salvador
(Área San Miguel)

Al margen de la disputa acerca del género *tragedia* y su destino en la cultura actual, nos preguntamos por el lugar de lo *trágico* en el pensamiento contemporáneo. Sostenemos, con Hegel, que —al disolverse la tragedia por un lado en comedia, por el otro, en la filosofía, se constituye esta última en la legítima heredera de los motivos *trágicos*. Tales motivos asumen que la vida humana es una incesante confrontación con la muerte, que la libertad es provocada por el destino, que el sufrimiento enseña, que lo que amamos nos abandona —trátase de los dioses, los otros hombres o de nosotros mismos. Como heredera de la tragedia, la filosofía supone justamente esta radical experiencia de la *finitud*, pero por otros medios.

Sin embargo, las verdades trágicas son inaccesibles y hasta insoportables por vía directa. Requieren de mediaciones como la máscara y el mito, el arte y la filosofía, que, al mismo tiempo que nos enfrentan con lo pasmoso, en cierta manera nos protegen, dándonos recursos para elaborarlo. En el nacimiento de nuestra contemporaneidad, o sea, el giro operado a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se detecta una persistente búsqueda de una “nueva mitología”, cuyo destino sería una vivificación tanto del arte (sobre todo de la poesía) como de la filosofía. Se trata de un intento culturalmente axial, fogueado por la efervescencia de la creatividad romántica. Esto implica también reinterpretar la *relación entre poesía y filosofía* como mutuamente fecundante y con una mayor permeabilidad de sus fronteras. Supone asimismo una potenciación de la *imaginación* para hacerse cargo de lo *trágico*, que ahora consiste en el *desfondamiento* de

la *identidad* bajo la modalidad del sujeto moderno. “Hacia adentro va el camino misterioso”, advierte Novalis. La interioridad resguarda un abismo infinito, con un fuego creador también ilimitado.

La “nueva mitología” encontró su germinal expresión filosófica en el *Programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*. Si bien el manuscrito ostenta la letra de Hegel, hay un extenso debate acerca de la verdadera autoría en el que este manifiesto juvenil es atribuido tanto a Hegel como a Schelling y a Hölderlin¹. Allí se postula la “nueva mitología” como una mitología de la razón, cuya fuerza poética hace a los filósofos más sensibles y comunicativos y al pueblo más racional y libre.

Desde la perspectiva de Hölderlin ahora la *razón* implica una nueva experiencia de *libertad*. La *mitología* rescata las fuerzas *numinosas* tanto de la naturaleza como de la historia. Y, en definitiva, es la *poesía* un lenguaje que genera el ámbito *sagrado* en el que puede manifestarse lo *divino*².

Para los filósofos contemporáneos, la flor privilegiada de esta “nueva mitología” es el mito de *Antígona*, insistentemente reinterpretado. A nuestro criterio, funciona como el paradigma oculto que conlleva un cambio de categorías epistemológicas, ontológicas y culturales.

1.- “La imaginación [productora] al poder”

Se trata no de la imaginación reproductora, presa de la imitación, sino de la creadora. Kant la llamó “imaginación productora”:

“La imaginación (como facultad de conocimiento productiva) es por cierto muy poderosa en la creación, por decirlo de otra naturaleza a partir del material (*Stoff*) que la naturaleza real (*wirkliche*) le da”³.

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796 oder 1797), en *Frühe Schriften*, E. Moldenhauer u. K. M. Michel (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, pp. 235 s. *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, en *Escritos de juventud*, trad. Z. Szankay y J. M. Ripalda, Madrid-México-Buenos Aires, F. C. E., 1978, pp. 219 s. Cf. la discusión de la autoría en *Hegel-Studien*, Beiheft 9 (Bonn, 1982). Cf. mi libro *Actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires, Biblos (en prensa).

² Cf. Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2010, p. 164.

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, K. Vorländer (Hg.), Hamburg, Meiner, 1963, § 49. *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. P. Oyarzún, Caracas, Monte Ávila, 1992, § 49.

Semejante imaginación transforma la experiencia cotidiana según leyes análogas y principios que residen en la razón, con el plus de un sentimiento de *libertad*. En suma, una imaginación que da mucho que pensar. Es una característica esencial del poeta, quien hace sensible algo muy elevado, invisible e infinito.

Para Novalis, la *imaginación productiva* incrementa el sentimiento de vida. Opera también como un magnetismo en la *relación* con los otros, despertando en ellos el poder creador. “*Romantizar (Romantisieren) no es sino una potenciación cualitativa*”⁴. Es, sin duda, una ventana abierta al *infinito*.

La atmósfera cultural romántica apostaba plenamente al *rejuvenecimiento del mundo*. Resulta así decisiva para la gestación del giro epocal y un verdadero *cambio de paradigma*. Durante casi medio siglo, aunque con diferente intensidad pudo mantener a raya el desencanto del mundo, el malestar en la cultura que cambiaba belleza por utilidad, creación por costumbre, peligro por comodidad.

Kierkegaard, pese a su posición un tanto crítica respecto del romanticismo, apela a ese *rejuvenecimiento* con el recurso de la *repetición* de escenas y paisajes de la infancia. Tematiza asimismo el *instante* como cruce dialéctico entre el trabajo desgarrador-diferenciador del tiempo y la omnipresente eternidad. La *relación* instaurada en el *instante*, es transformadora, marca para siempre y es inolvidable. Sirva como ejemplo el encuentro con el Maestro Divino en las *Migajas filosóficas*.

Hölderlin experimentó con una lucidez casi aniquiladora el complejo torbellino en el que se relacionan el *giro de tiempo* y el *giro patrio* que, abandonando los viejos dioses, permanece fiel a lo *sagrado*, y de esta manera transforma la configuración de las cosas, “*todos los modos de representación y formas*”, como lo exige el *cambio de paradigma*. La *Antígona hesperia* aporta la conciencia trágica, más elevada que cualquier conciencia experimentada hasta ahora. Esto repercute, sin duda, en el pensar heideggeriano acerca del *primer comienzo* griego y del *otro comienzo* contemporáneo. Este último es imantado por el acontecimiento-propiación (*Ereignis*) como el *entre (Zwischen)* de la adjudicación transpropiante (*übereignende Zueignung*) entre el paso del dios, la fundación del *Da-sein*, y la restitución (*Wiederbringung*) de la *verdad del ser* al ente (en el arte). El acontecer del *Ereignis* irrumpe como el sagrado oficio de la *referen-*

⁴ “*Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung*”. Cit. por Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine Deutsche Affäre*, München-Wien, Hanser, ³2010, p. 115.

cialidad⁵. Consideramos que las dos interpretaciones de *Antígona* aportadas por Heidegger, la de la *Introducción a la metafísica* y la de *Hölderlins Hymne "Der Ister"* recogen el *giro o viraje epocal* que suponen respectivamente el *primer comienzo* y el *otro comienzo*. De esta manera adviene el *pensar inicial*.

Para María Zambrano, el giro del tiempo está dado por el "delirio de Antígona". Este *delirio* es la reinstauración del *principio*, del *origen*. En él prevalece lo *sagrado* como "placenta" oculta y oscura, instancia natal y nutricia. La temporalidad propia del delirio es también el *instante* del encuentro con la *vida* como *don* excesivo y de la revelación compactada tanto del pasado como del sobrevenir del futuro. Zambrano, de acuerdo con Ortega, distingue el *estilo* epocal según el género literario predominante: la *tragedia* de los antiguos, marcada por el destino, y la *novela* de los modernos que recoge las hazañas de la libertad.

Ya H. Flashar había observado en la bisagra que cierra la modernidad y abre nuestra época —es decir, el fin del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX— el abandono de la preferencia por el mito de *Edipo* —instaurada por Aristóteles en su *Poética*—, para permitir la entrada en escena del mito de *Antígona*⁶. A nuestro juicio, la categoría que obliga a una nueva y generalizada constelación de las otras es la de "relación". Ella exige salir de un tratamiento fijo, inmóvil, inerte y estéril de la *identidad* y apostar a configuraciones históricas abiertas a lo nuevo y a la diferencia. Por eso, prestamos especial atención a cómo incide el mito trágico de *Antígona* aun en la comprensión contemporánea de la referencialidad vincular. Se imponía, para decirlo con Ricoeur, la "vía larga"⁷. Consideramos a Hegel —flanqueado en sus comienzos por el desarrollo teórico de Hölderlin— como un pensador que consuma la modernidad y que da nacimiento a nuestra época contemporánea, por la relevancia que asume en él la categoría de la "relación". Kierkegaard, Heidegger y María Zambrano no hacen sino profundizar este descubrimiento con la "luz oscura" de lo trágico. La *relación* abandona la condición de concepto minusválido, para cobrar cada vez mayor protagonismo hasta constituirse, para

⁵ Cf. M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie* [GA 65], pp. 26 s.

⁶ Cf. Helmut Flashar, *Hegel, Oedipus und die Tragödie des Sophokles*, en Christoph Jamme (Hg.), *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, Hamburg, Meiner, 1996, pp. 3s.

⁷ Cf. Paul Ricoeur, *Existencia y hermenéutica*, en *Hermenéutica y estructuralismo* [parte II de *El conflicto de las interpretaciones*, 1969], trad. G. Baravalle y M.T. La Valle, Buenos Aires, La Aurora, 1975, p. 10.

nosotros, en un indicador de los cambios epocales. Arrastra consigo una familia de categorías que hablan de inéditas posibilidades de experiencia, que están en sintonía con las nuevas ciencias —las humanas o sociales—, y con la comprensión de nuestra sociedad de comunicación.

Pudimos actualizar una vez más lo descubierto en el nuestro artículo “La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo”⁸.

Por otro lado, el paradigma-base de nuestra época, *Antígona*, reconoce una instancia fundacional en la tragedia homónima de Sófocles. Sin embargo, “lo trágico” de la experiencia contemporánea no se dice necesariamente en el género *tragedia*. En el análisis hegeliano de la “religión-arte” (*Kunstreligion*) vemos cómo la tragedia retrocede para dar lugar, por un lado, a la *filosofía* y, por el otro, a la *comedia*. La comedia implica el protagonismo del hombre común con exclusión de las potencias divinas. Podemos decir, en cambio, que el núcleo trágico que incluye la tematización de la relación, conflictiva y a la vez amorosa, del hombre con lo divino recibe vida nueva en el pensar de Hölderlin y su influencia en Schelling, Hegel, Nietzsche, Heidegger. El núcleo trágico sería entonces la alternancia entre el desgarrar y el amor unificante de una *relación primaria*. Guardando las distancias, tanto la *filosofía* griega como la contemporánea son las *herederas* de los motivos trágicos derivados de una insoslayable experiencia de la *finitud* y su inextirpable anhelo de infinito.

Dando un verdadero paso atrás (*Schritt zurück*) hacia la cuna de nuestra época reactualizamos los debates y la mutua fecundación entre el *romanticismo temprano* (*Frühromantik*) y el *idealismo temprano* (*früher Idealismus*). Lo que habilita el retorno del *mito trágico* de Antígona y de otros (Edipo, Ayax, Dionisos, etc.) es el programa de una “*nueva mitología*”. Ella apuesta a una *libertad* creadora imantada por la *verdad* y la *belleza* y constructora de la genuina *comunidad* de hombres libres y hermanos. La naturaleza y la interioridad del hombre hablan el mismo lenguaje acerca del *infinito*, manifestado como una fuerza poético-creadora. Pero esta tensión y desproporción que lo infinito introduce en lo finito, transforma raigalmente la concepción de la *belleza*, ahora altamente contaminada por la de lo *sublime* (conceptos que Kant había mantenido rigurosamente diferenciados). El *arte*

⁸ Cf. M. G. Rebok, “La transmutación de las categorías en el pensar contemporáneo”, en *Discurso y realidad*, vol. 1, n° 1-2, 2ª época (Tucumán, abril-oct. 1999), pp. 51, 65.

es el lugar de manifestación de la verdad; la *filosofía*, su despliegue. Así puede afirmar Schelling: “El mundo objetivo es sólo poesía originaria, aún no consciente, del espíritu; el *organon* general de la filosofía –y el coronamiento de toda su bóveda– es la *filosofía del arte*”⁹.

2.- La índole de lo trágico estimula al arte y da que pensar

Frente a lo irremediablemente *trágico* de un hombre amenazado de alienación –por sus propios productos, la técnica y el dinero, en Simmel¹⁰; el conflicto entre los portadores de viejos y nuevos valores, y hasta el sacrificio de los creadores de estos últimos en Scheler¹¹; la cifra del fracaso y la existencia misma como culpa en Jaspers¹²– cabe rescatar el poder estimulante de la vida, propio del arte, en Nietzsche. Éste es sin duda heredero –a despecho de sus críticas– del entusiasmo romántico por *rejuvenecer el mundo*, vía *remitologización*. Ello significa el retorno de lo *sagrado* en el sentido de portador de salud y salvación. Lo que el joven Nietzsche llama “metafísica del arte” y nosotros rebautizamos como “ontomitología de la prodigalidad” sostiene que “sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en este sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer”¹³. El arte pasa a tener, entonces, un carácter de justificación hasta del “peor de los mundos posibles”.

⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez (ed.s), Barcelona, Anthropos, 2005, p. 418.

¹⁰ Cf. Georg Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, en *Das individuelle Gestz. Philosophische Exkurse*, M. Landmann (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, p. 143.

¹¹ Cf. Max Scheler, *Zum Phänomen des Tragischen*, en *Vom Umsturz der Werte*, Maria Scheler (Hg.), Bern, Francke, 1955, pp. 153 s. *Acerca del fenómeno de lo trágico*, en *El santo, el genio, el héroe*, trad. E. Tabernig, Buenos Aires, Nova, 1966, pp. 146 ss.

¹² Cf. Karl Jaspers, *Die Sprache. Über das Tragische*, München, Piper, 1990, pp. 40-56. *Esencia y forma de lo trágico*, trad. N. Silvetti Paz, Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 102-110.

¹³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1978, pp. 187 s. “[...] nur als aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythos zu überzeugen hat, dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt”. *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Studienausgabe*, G. Colli u. M. Montinari (Hg.), München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1999, p. 152.

Según Hölderlin, el arte *orgánico* y la naturaleza *aórgica*, la fuerza plasmadora de lo *finito determinado* y la fuerza pánica de lo *infinito* están destinadas a permearse mutuamente. Lo *divino* es el medio (*Mitte*) de sus encuentros y conflictos¹⁴. Para el Hölderlin de *Fundamento para el Empédocles* y *Notas sobre Antígona*, el núcleo trágico, identificado con el *deinón* de la *Antígona* de Sófocles, se profundiza. En la primera traducción es “*gewaltig*” (poderoso y hasta violento), en la segunda, “*ungeheuer*” (descomunal y hasta monstruoso). Ambas expresiones denotan lo tremendo. Quedan dramáticamente afectados los vínculos con la naturaleza, con la comunidad, con la divinidad, de modo tal que la vida humana sólo puede ensayar una trayectoria “excéntrica”. A diferencia de Hegel, también la categoría trágica de “*destino*” recibe otro sentido. Ya no es el triunfo de la reconciliación, sino lo *disolvente* de las unificaciones prematuras. Es Empédocles quien así lo revela:

“[...] aquel que aparentemente resuelve el destino de la manera más completa, es también el que más se presenta, en su carácter precedero y en el progreso de sus intentos, de la manera más chocante, como víctima”¹⁵.

Nietzsche, para quien Hölderlin era su poeta favorito, acusa su influencia cuando elabora la diferencia y relación entre lo *apolíneo* y lo *dionisíaco* en *El nacimiento de la tragedia*. Resuena aquí la polémica tensión de lo *orgánico* y lo *aórgico*¹⁶.

2.1.- El núcleo trágico en la *Antígona* hegeliana: el conflicto y la relación entre “ley humana” y “ley divina”, Estado y familia, varón y mujer

Lo trágico, en Hegel, consiste en la colisión y conflicto en la *relación* de dos leyes o derechos igualmente legítimos, la “*ley humana*” y la “*ley divina*”, colisión que implica el enfrentamiento en la *relación*

¹⁴ Cf. Friedrich Hölderlin, *Los géneros poéticos, Notas sobre “Antígona”*, en *Ensayos*, trad., presentación y notas de F. Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 31990, pp. 82 s., 147. Cf. Carlos Másmela, *Hölderlin. La tragedia*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2005, pp. 42- 46.

¹⁵ F. Hölderlin, *Fundamentos para el Empédocles*, en *Ensayos*, p. 111. “[...] der scheinbar das Schicksal am vollständigsten löst, auch sich am meisten in seiner Vergänglichkeit und im Fortschritte seiner Versuche am auffallendsten als Opfer darstellt”. *Der Tod des Empedokles. Über das Tragische, in Sämtliche Werke und Briefe*, J. Schmidt (Hg.), Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, II, p. 434.

¹⁶ Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 40 s., 46 s., 190 s.

entre el *Estado* y la *familia*, entre la acción ética del *varón* y de la *mujer*. Esta legitimidad pareja estriba en el origen divino de ambos derechos, fundada ya sea en los nuevos dioses, en el caso del Estado y del varón, o en los viejos o arcaicos, decisivos para la familia y la mujer¹⁷.

A su vez, el *varón* está destinado a ser ciudadano y, eventualmente, gobernante; la *mujer* es la "guardiana de la familia". Ambos se humanizan por medio de la experiencia de la *muerte*: el varón en la lucha heroica por la patria y, como gobernante, reúne con la guerra en pos de la muerte —"Señor absoluto"— cuando la polis está dispersándose en intereses demasiado particulares; la *mujer* expresa su experiencia en el *culto a los muertos*. Se trata de que lo salvajemente natural devenga *espíritu*, el único que soporta en sí la muerte y resucita. La familia desposa al muerto con la divinidad de la *Phýsis*, y lo liga a la autoconciencia de la *comunidad*. Consagra la doble *relación*: con la unidad divina de la *vida* y con la *pólis*¹⁸.

Otro modo de superar lo meramente natural en el *espíritu* es por medio de la transformación del *deseo*, tal como tiene lugar en la *relación* entre *hermanos*. En ellos, la sangre ha llegado a "su *quietud* (*Ruhe*) y su *equilibrio*", se *relacionan* —superando el deseo natural— como "libres individualidades". Aquí el *reconocimiento* de la otra autoconciencia no se conquista por medio de la "lucha a muerte", sino por medio de la *piEDAD* que venera al hermano muerto, más allá o más acá de sus méritos (no estamos en una "concepción moral del mundo"), en su condición de único y libre¹⁹. "No era un esclavo, sino un hermano, quien murió"²⁰, le dice la Antígona sofóclea a Creonte. En verdad, hay una doble muerte que lo sella como insustituible: no sólo la propia del hermano, sino también la de sus padres. Sin embargo, ya el joven Hegel nos advierte acerca de la animalización de la muerte del hombre si consideramos que ella adviene desde una instancia exterior, en lugar de interpretarla como esa *diferencia* que opera en nosotros, desde nuestro núcleo más íntimo y que es la cla-

¹⁷ Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [*Ph.*], J. Hoffmeister (Hg.), Hamburg, Meiner, ⁶1952, pp. 318 s. *Fenomenología del espíritu* [*F.*], trad. W. Rocas, México, F. C. E., 1ª reimpr. 1992, p. 263. Ramón Valls Plana, *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 119 s.

¹⁸ Cf. *Ph.*, pp. 322 s.; *F.*, pp. 265 s.

¹⁹ *Ib.*, 325 ss.; *F.*, 268 s.

²⁰ Sófocles, *Antígona. Edipo Rey. Electra*, trad. L. Gil, Madrid, Guadarrama, 1969, v. 517, p. 50. Sophocle, *Antigone*, ed. bilingüe griego-francés, texte établi A. Dain, trad. fr. P. Mazon, Paris, Les belles lettres, ⁴1977, p. 91.

ve de nuestra libertad frente a toda condición dada, y nos totaliza sustrayéndonos a la contingencia y a lo azaroso.

Pero la *relación* entre hermanos tiene también un alcance político: es el eje que permite el traspaso de la familia al Estado en la figura del hermano, el arraigo del Estado en el suelo profundo de la familia, gracias a la hermana. Son dos posibilidades de la misma *relación*.

Con todo, este "mundo inmaculado" no es el real-efectivo surgido de la *acción*. Ella es la que vivifica la sustancia ética, pero es, al mismo tiempo, lo inquietante. Insistimos en que, para Hegel, la acción tiene un carácter irremediablemente *trágico*. Cada agonista se identifica por su *pathos* tan sólo con una de las leyes: Creonte con la ley humana, Antígona con la ley divina. En principio, su *deber* (*Pflicht*) y su *ser* coinciden, constituyen su *pathos*, no están enfrentados como en el *Sollen* kantiano. El héroe trágico no conoce ni la indecisión ni la elección²¹. Su *libertad* está en *relación* con la libertad de su pueblo.

El *mal trágico*, según Hegel, consiste en la parcialidad de la acción que, cumpliendo con una ley, infringe y ofende forzosamente a la otra, olvidando su copertenencia.

La consecuencia es dura y universaliza demasiado rápidamente: *todos (incluidos los niños) son culpables*²². Esta aseveración exhibe el núcleo *trágico* en la teoría de la acción hegeliana: el que actúa se hace forzosamente culpable. Con todo, en el capítulo VII, al tratar a la *tragedia* como la culminación sublime de la *religión-arte* griega, advierte la *inocencia culpable* de la acción trágica.

Por eso, el héroe trágico es más digno de admiración que de compasión. Sin embargo, es la misma acción la que saca a luz lo oculto, lo inconsciente, hasta ahora considerado como extraño y hostil, y termina reconociéndolo como propio. En síntesis, la acción trágica provoca la *catástrofe* —entendida ahora como doble escisión (subjetiva y objetiva)— y el reconocimiento de la verdad de sí o *anagnórisis*. El discurso fúnebre de Antígona acusa en forma lacerante su abismarse en la catástrofe por medio de sucesivos abandonos: el de los amados (*philois*): padre, madre, hermano, el abandono de los dioses, por cuya ley obró y ahora ha de ser enterrada viva. "Mas ¿por qué he de poner, desdichada de mí, mi vista aún en los dioses? ¿A qué aliado puedo invocar? Ciertamente, con mi piedad me gané un trato im-

²¹ *Ph.*, p. 332; *F.*, p. 274.

²² *Ib.*, p. 334; p. 276.

pío”²³. Finalmente consume, a nuestro juicio, el abandono de sí misma con la frase: “porque sufrimos, comprendemos que somos culpables”.

Si la *acción ética* es el elemento dinamizante y vivo de la *eticidad*, la *acción dramática* aporta la *autoconciencia* al despliegue del espíritu objetivo y otorga mayor visibilidad a la *dialéctica descendente* de lo divino en busca de lo humano.

Nuestra vida difícilmente pueda abandonar la escena originaria (*Urszene*) que es lo *trágico*. Toda relación es con el *otro* y hasta con lo *otro* de nosotros mismos. Este *otro* acusa en forma de dolor.

Lo *trágico* termina siendo la marca de todo lo *finito* y de lo que se *relaciona* con lo *finito*. De modo tal que el mismo Absoluto no puede sustraerse a ello²⁴.

Por un lado, los dioses del politeísmo no gozan de una paz eterna. Sus divisiones y luchas, sus pasiones y fines serán sometidos y reconciliados sólo por el *destino*. Su religión adolece de la exterioridad de la *Vor-stellung* (re-presentación, en el sentido de lo puesto delante, lo enfrentado), ya que el destino es interpretado como potencia negativa y hostil que sobreviene desde un exterior todavía extraño.

Por el otro lado, en el cristianismo también retorna el motivo trágico del *abandono de Dios*, cuando se oye el clamor de Jesús: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”.

En la tragedia se escenifica el doble sentido de la conciencia y el declinar de la individualidad. Se trata de la escisión que experimenta la conciencia trágica entre lo que *sabe* y lo que *no sabe*, pero *es*. Esta diferencia está en la misma conciencia total, pero aparece en la representación religiosa bajo la forma de dos divinidades: Apolo, el dios revelado, preside la *pólis*, y las Erinias, potencias ocultas, son protectoras de la piedad familiar. Sin embargo, el lenguaje oracular de Apolo es –paradójicamente– engañoso. Edipo es arrastrado a la catástrofe por la ambigua revelación del dios. Entre la ambigüedad de Apolo y la de las Erinias convertidas en Euménides, aparece Zeus como unificador y figura de la sustancia que relaciona ambas divinidades, enfrentadas en luchas mezcladas con la acción ética criminal y culpable de los hombres. El “simple Zeus” es la idea más próxima al *destino*. El obrar inconsecuente, contingente de las esencialidades divinas, que el coro hace valer sucesivamente, es in-

²³ Sófocles, *Antígona*, p. 70.

²⁴ Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, E. Moldenhauer y K. M. Michel (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, ³1997, I, p. 234; *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. 132.

digno de ellas y así el “destino lleva a cabo la despoblación del cielo”. La tragedia es el prelude del trabajo desmitificador de la *filosofía*, la cual será entonces su heredera. A su vez, la *comedia* habilita la risa libre de la amenaza de los dioses²⁵.

2.2.- Lo trágico ligado a lo póstumo y al secreto en Kierkegaard

Lo trágico en Kierkegaard asoma por una doble vertiente: por un lado, la *ontología* de la *finitud*, por el otro, en la problematización de lo *relacional*, en especial cuando están en juego las *relaciones* más cercanas, pero no por ello menos marcadas por la diferencia.

En cuanto a lo primero, la existencia humana se despliega en un entredós, entre la vida y la muerte. Desde el nacimiento estamos incorporados en la comunidad de los *symparaneikromenoi*, de los muertos en vida. Nuestro empeño creador mismo no escapa a esta entropía. Todas nuestras obras, al llevar la marca de la muerte, son desde el vamos *póstumas*.

Por lo que respecta a lo trágico en la *relación*, para Kierkegaard la *identidad* como relación consigo mismo implica siempre estar ya fundada en una relación con *Otro*²⁶. Y la relación con ese *Otro* o Dios, está trágicamente afectada por el *pecado* que es “una condensación de la desesperación”. Entonces hay aquí una pervivencia del motivo hegeliano de la *acción* como desencadenante del conflicto trágico. A la luz del paradigma de *Antígona*, Kierkegaard puede abordar, con alcance universalizable, sus relaciones más personales tanto en la relación con Dios como con los otros hombres. La relación con Dios se veía problematizada por la concepción de un Dios a la vez de amor y que exigía sacrificio. Este conflicto reaparece en la relación con su padre y su prometida Regina Olsen. Al modo de *Antígona*, Kierkegaard se desvive en ese conflicto trágico entre el amor y la piedad, tan acertadamente identificado luego por María Zambrano.

La marca de lo trágico es detectada en tres niveles: por la *pasión* (*páthos*) que hay en toda acción. Ello implica un padecimiento que a su vez habla de la pertenencia a una eticidad y a una estirpe signadas ya por el mal. En contraste, el *sujeto moderno* se identifica con su *acción*. El segundo nivel de análisis es la *culpa trágica* y su ambigüedad de *culpa inocente* o *inocencia culpable*. Se carga también con una

²⁵ Cf. *Ph.*, pp. 513 s.; *F.*, pp. 427 s.

²⁶ Cf. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, Gütersloh, Mohn, 1978, p. 9; *Tratado de la desesperación*, trad. C. Liacho, Buenos Aires, Rueda, 1980, p. 20.

historia del mal que tiene el peso del *destino*. Pero ello no empaña la responsabilidad y por eso hay, efectivamente, culpa. En cambio, el *sujeto moderno* es el único responsable, actúa libre y reflexivamente. Su culpa es una culpa ética. El tercer nivel es el profundo de la *disposición afectiva* o *Stimmung*. Aquí aparece el registro más propio de Kierkegaard: su *pathética*. Abarca desde la *melancolía*, más propia de lo trágico antiguo, hasta la *desesperación* contemporánea²⁷.

Sin embargo, es la *angustia* la clave oculta de la *pathética* y es transversal a los tres estadios de la existencia, el estético, el ético y el religioso. Ella denuncia la nada que asoma en nuestra condición mortal, en el vértigo de la libertad ante las posibilidades, en la culpa personal que se inscribe en una historia del mal ya siempre ahí²⁸.

El *secreto* tiene que ver con el carácter oculto, nocturno de tales condiciones y es un saber *trágico*, es decir, un saber a medias y engañoso. Es, además incomunicable, casi demoníaco. Pone en crisis lo *relacional*, pero para arraigarlo en lo más profundo de la interioridad y del don de sí hasta el sacrificio.

2.3.- La inhospitalidad (*Unheimlichkeit*, *tò deinón*) o lo trágico en Heidegger

La relación y el conflicto trágico en la interpretación heideggeriana de "Antígona" están signados por la experiencia del núcleo trágico manifestado y encubierto en lo *pasmoso* (*tò deinón*). En suma, *deinón-deinótaton* mantienen abierta la exposición a lo *terrible*, *violento* e *inhospito*, siendo lo *inhospito* el secreto, lo no-dicho, de la relación mutua entre lo *terrible* y lo *violento*, su *Verwindung* o retorsión, dis-torsión convaleciente.

Lo *trágico* como herida de la libertad y de la finitud, como *Unheimlichkeit* (inhospitalidad, desazón), como ser-para-la-muerte, se perfila ya en *Sein und Zeit*. El ser-en-el-mundo teñido de *Unheimlichkeit*, indica la carencia de casa, un estar fuera de lugar y de tiempo o sazón, o sea desazón, que acarrea inhospitalidad²⁹. Describe luego un arco que desemboca en la experiencia de dolor, del abando-

²⁷ Cf. S. Kierkegaard, *Der Widerschein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*, en *Entweder / Oder*, übers. v. E. Hirsch, Köln-Düsseldorf, Diederichs, 1969, I, pp. 154-161 [W.]; *De la tragedia*, trad. J. López Zavallá, Buenos Aires, Quadrata, 2005, pp. 23-40.

²⁸ Cf. S. Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, E. Hirsch u. H. Gerdes (Hg.), Gütersloh, Mohn, 1981. *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 8^a 1972.

²⁹ Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 9^a 1960, § 40.

no-desprendimiento (*Abgeschiedenheit*), de la extrañeza de *Unterwegs zur Sprache*³⁰, en diálogo con Trakl. El “entre” (“*Zwischen*”) está constituido por la presentación del paradigma de *Antígona*, en diálogo con Hölderlin. La *Einführung in die Metaphysik*, con dejos de influencia nietzscheana, pretende mostrar la *tragedia* de la metafísica en la que el hombre ejerce su violencia creadora contra la *phýsis*. Allí lo *trágico* –transmitido por la “*Antígona*” sofóclea– permite profundizar la huella de Heráclito y Parménides en la relación pensar-ser. En cambio, *Hölderlins Hymne “Der Ister”* aborda la manifestación de la verdad del ser a partir de la serenidad de la obra de arte, cuyo paradigma es *Antígona*. Exhibe una trayectoria a través de lo extraño y pasmoso (*tò deinón*) hacia el devenir hogareño y patrio (*Heimisch-werden*), nunca definitivo, pero condición de posibilidad de lo hospedante.

En el *primer comienzo* griego del pensar, la *relación* del *Dasein* con el ser exhibe lo *pasmoso* de la *relación phýsis-lógos-díke*, en la medida en que la *tékhne* ejerce su poder violento y desgarrar la junctura de esta trilogía, pero a su vez se quiebra contra el poderoso ser de la *phýsis*. Esto viene tematizado en la *Introducción a la metafísica*³¹.

El *otro comienzo*, el hesperio, es abordado después de la *Kehre* y expuesto en *Hölderlins Hymne “Der Ister”*. Allí la trilogía de tensiones es la siguiente: *hogar-ser-phýsis*. Ahora se enfatiza una ineludible experiencia de lo extraño, extranjero e insólito como condición de posibilidad de un histórico devenir hogareño y patrio gracias a la mediación del poeta³².

Tò deinón rige en todos los “entre” de la relación como lo tremendo, potente y extraordinario. Y se despliega en la confrontación *pantopóros* (lleno de recursos)-*áporos* (sin salida, sin atajo, al borde de la nada), *ypsípolis* (sobresale por encima de la *pólis*)-*ápolis* (despojada de la *pólis*), lo *hogareño/patrio* (*heimisch*) continuamente amenazado por lo *inhóspito* (*das Unheimliche*)³³.

Heidegger caracteriza la *esencia humana* según el paradigma de *Antígona*, es decir, como un *páthein tò deinón*. En este *otro comien-*

³⁰ Cf. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, ³1965. *De camino al habla*, trad. Y. Zimmermann, Barcelona, Eds. del Serbal, 1987.

³¹ Cf. M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, Niemeyer, ³1966, p. 123; *Introducción a la metafísica*, trad. E. Estiú, Buenos Aires, Nova, ³1972, p. 197.

³² Cf. M. Heidegger, *Hölderlins Hymne “Der Ister”*, en *Gesamtausgabe* 53, W. Biemel (Hg.), Frankfurt am Main, Klostermann, 1984, pp. 149 s.

³³ Cf. *ib.*, pp. 94-127.

zo, que es el nuestro, el *Dasein* se debate entre el *olvido* y *abandono* del ser en la maquinación técnica (*Machenschaft*), pero siempre a la espera del “centelleo del Ereignis”³⁴.

El pensar del *Ereignis* permite focalizar la *Kehre* o giro, viraje, como contragiro, contraviraje (*Gegenkehr*) como propia del “entre” (*Zwischen*) de la relación del ser (*Seyn*) con el ser-ahí (*Da-sein*), y también de la relación entre los advenideros y el “último Dios”³⁵.

2.4.- La relación y el conflicto trágico entre el amor y la piedad en la “Antígona” de María Zambrano

El *Leitmotiv trágico* en María Zambrano se condensa en una historia del sacrificio (de la doncella) que no logra compatibilizar el amor con la piedad. Lo encontramos en variaciones, todas ellas muy compactas, de la misma fórmula: “habiendo nacido para el amor la [se refiere a su hermana Araceli identificada como *Antígona*] estaba devorando la piedad”³⁶, “nacida para el amor he sido devorada por la piedad”³⁷ [aquí se trata de una autorreferencial], “Nacía para ti amor; me devora la piedad de piedra”³⁸ [lamento de Antígona en su tumba], “Y me devoraron no ellos [los agonistas de la historia familiar], sino la Piedad”³⁹ [como respuesta de Antígona a su prometido Hemón].

Recordemos que, para Zambrano, la “piedad es el saber tratar adecuadamente con lo otro”⁴⁰. Por eso es nuevamente el paradigma de Antígona el que con su “luz oscura”, al decir de Jesús Moreno Sanz, ilumina este núcleo trágico. Habitante del límite, Antígona, como enterrada viva y exiliada, no está “ni en la vida ni en la muerte”, sino en ese “entre” sagrado que habilita sólo el diálogo con los dioses y los muertos. Siente todo “el peso del cielo sin una tierra que

³⁴ Cf. M. Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske, 3^a 1957, p. 31.

³⁵ Cf. M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* [GA 65], F.-W. Von Herrmann (Hg.), Frankfurt am Main, Klostermann, 1989, pp. 70, 82, 86 s.

³⁶ María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Araces, 1998, p. 261.

³⁷ M. Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, reimpr. 1989, p. 8.

³⁸ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, p. 226.

³⁹ *Ib.*, p. 253.

⁴⁰ Cf. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, México-Madrid, F. C. E., 2^a 1993, pp. 202, 207. Cf. Mercedes Gómez Blesa, *La razón mediadora. Filosofía y piedad en María Zambrano*, Burgos, Gran Vía, 2008, cap. III. Cristina de la Cruz Ayuso, “Aco-tación temática en torno a la piedad”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 113 ss.

lo sostenga"⁴¹. El segundo episodio del delirio de Antígona, "La noche", permite evocar la "noche sagrada" de Hölderlin y a la "noche cósmica" (*Weltnacht*) de Heidegger. Para Zambrano, ella es un tiempo-eje del más raigal abandono de los dioses, pero que apunta a la *libertad* de nacerse a sí mismo.

Pero la noche es también la noche del *delirio*, es decir, un recuperar el *principio*, el *origen*, sumergiéndose en él. A partir de allí cabe diferenciar lo *sagrado*, oculto y nocturno, de lo *divino* manifiesto, y, a su vez, lo *humano* naciente de lo *divino*. Todo ello acontece en la temporalidad del *instante*. Aquí la figura de Antígona se asimila a Perséfone.

Lo *trágico* está también en la guerra civil, en la que los hermanos se relacionan "entrematándose y entremuriéndose", en la violencia de los gobernantes que pretenden ser "Señores de la muerte" y matan con cualquier pretexto⁴². En el trasfondo está la violencia de los dioses que impide el *nacimiento* de sus propios hijos y del hombre⁴³.

Sócrates y Antígona, como ya lo señalara Hegel, representan el "sacrificio que exigen los dioses para dar paso a la nueva piedad, al nacimiento de la conciencia"⁴⁴.

En suma, cabe notar aquí una tradición que lee lo *trágico* a la luz de *Antígona* y se hace cargo de la experiencia del *sufrimiento* que conlleva. Pero lo hace de tal manera que opera el giro hacia su *sentido* más profundo, en vecindad con el *genio creador*. Son, entonces, el arte, la religión y la filosofía los recursos que tornan fecundo al sufrimiento.

Provocado ya sea por la *acción* y su *culpa* (Hegel, Kierkegaard) o por el *páthos* o *Stimmung* (Kierkegaard, Heidegger), el sufrimiento señala hacia un *desgarro relacional*, suscita la referencia a lo diferente y otro (Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Zambrano). *Antígona* es el paradigma del giro. La condición de posibilidad es el abandono de todo aquello que servía de sustento firme: familia, pueblo, Dios, el ser de la metafísica. La consecuencia es el desfundamiento de la subjetividad, del Absoluto, del fundamento (*Ungrund*, *Abgrund*). Remitida a su *libertad*, Antígona está decidida a ejercerla en relación con lo *otro*. Su *giro* está marcado por la *nascencia*, la tarea en que está com-

⁴¹ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, p. 259.

⁴² Cf. *ib.*, pp. 245 s.

⁴³ Cf. *ib.*, p. 209.

⁴⁴ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 62 s.

prometido todo hombre: un segundo nacimiento (Kierkegaard), un acabar de nacer (Zambrano).

2.5.- *La reconciliación trágica por medio de una comunidad de reconocimiento mutuo y del arte*

La reconciliación trágica es ética y artística al mismo tiempo. Supone la *anagnórisis* como *comprensión de sí y de lo otro*.

Dicho por Sófocles: "porque sufrimos, comprendemos que somos culpables". Una interpretación no nihilista sería considerar que el centro vivo de la frase es el comprender como un *reconocer y reconocerse*. Esto acaba con la discrepancia entre el fin ético y la realidad efectiva y es una verdadera conversión, "el retorno a la *disposición ética (sittliche Gesinnung)* que sabe que sólo rige el derecho"⁴⁵. Al respecto aclara acertadamente Valls Plana que la *Gesinnung* "significa un paso desde la conciencia moral (*Gewissen*), netamente subjetiva y poco estable, a una disposición habitual (*Gesinnung*) que estando ciertamente en el sujeto individual se refiere esencialmente a los hábitos sociales o costumbres éticas de los que sabe su sentido (*Sinn*) y a los que se ha hecho sensible"⁴⁶.

Al mismo tiempo, entre los hermanos (Antígona y Polinices) se constituye la célula germinal de una *comunidad de reconocimiento mutuo*, por medios éticos, es decir, por respeto a la *libre individualidad* del otro. Esta es una instancia superadora de la violenta *lucha por el reconocimiento*, que arrojó como resultado una relación de dominio del señor respecto del siervo.

Ahora bien, la fuerza y la profundidad de un agonista se miden por lo acendrado de las oposiciones y contradicción que fue capaz de superar. Y esto se muestra en la *acción*, ella es —como ya sabemos— el disparador de lo trágico que acecha. A despecho de sus fracasos, la grandeza del agonista trágico es salvada por y en el *arte*. El arte expresa la *verdad* del concepto y del Absoluto en la intuición sensible⁴⁷. Entre los griegos, el *arte* es la forma más elevada de representar (*vorstellen*) a los dioses. Por eso, su religión es una "*religión-arte*" y está ligada a la forma sensible de la conciencia⁴⁸. Por encima del

⁴⁵ G. W. F. Hegel, *F.*, p. 278.

⁴⁶ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia...*, nota 841 al parágr. 513, p. 539. Cf. lo dicho en p. 58.

⁴⁷ Cf. *Ib.*, pp. 78, 116, 122; *Ib.*, pp. 140, 205, 215.

⁴⁸ Cf. *ib.*, p. 80; *ib.*, p. 144.

sujeto teórico y práctico en su finitud y falta de verdadera libertad, aparecen las *relaciones* necesarias (de acuerdo con el concepto) y a la vez libres (con sentido en sí mismas) instauradas y vivificadas por *lo bello*⁴⁹.

Sin embargo, la experiencia y el arte son *trágicos*, es decir, conllevan el desgarramiento, el dolor y la quiebra del agonista. Éste podrá perder la vida, pero nunca su *libertad*. Con todo, la incipiente espiritualización aportada por el arte instaura la calma y la beatitud joviales en la obra. Se trata del triunfo de la libertad. Esto implica una verdadera transfiguración y es como una sonrisa a través de las lágrimas⁵⁰.

En las *Lecciones sobre estética*, el *coro* se caracteriza como el "suelo universal [carente de individualidad] de las actitudes [*Gesinnungen*: disposiciones éticas], representaciones [*Vorstellungen*] y modos de sentir [*Empfindungsweisen*] en que debe ocurrir la acción determinada"⁵¹. Al final de estas lecciones es comprendido como "indivisa conciencia de lo divino" y "apacible reflexión sobre el *todo*"⁵². Es la comunidad ya transfigurada por el arte que es, al mismo tiempo, religión.

La experiencia *trágica* en Kierkegaard es el disparador de la *creatividad* y ésta lleva su marca de origen inscripta en sus obras como *póstumas*. En *Mi punto de vista*, Kierkegaard reconoce en toda su obra la marca *estética* tan importante como la *religiosa*. Aunque lo estético predomine en los escritos tempranos, se mantiene hasta el final, cuando ya predomina lo religioso. Confiesa, pero con el recurso a la tercera persona: "era escritor religioso al principio y produjo obras estéticas incluso en el último momento"⁵³.

Heidegger ha tematizado la vecindad y diferencia entre el *pensar* y el *poetizar*. En el *poetizar* sobreviene el acontecimiento-propiación (*Er-eignis*) que es *donación de ser y tiempo, fundación y comienzo* de una época histórica (en el sentido de la *historia del ser*) y ensamble de *relaciones*. En el *primer comienzo* juega un papel decisivo Sófocles, en el *otro comienzo*, Hölderlin. El *poeta* " nombra lo sagrado", el *pensador* "dice el ser", movilizándose mutuamente en el

⁴⁹ Cf. *ib.*, pp. 86 s.; *ib.*, pp. 154-157.

⁵⁰ Cf. *ib.*, pp. 118 s.; *ib.*, pp. 109 s.

⁵¹ *Ásth.*, I, p. 251; *Est.*, p. 141.

⁵² Cf. *Est.*, p. 866.

⁵³ S. Kierkegaard, *Mi punto de vista*, trad. J. M. Velloso, Madrid-Buenos Aires-México, Aguilar, 1966, p. 40.

contragiro del *Ereignis*. El pensar acerca del *origen* requiere la mediación *poético-mitológica*. Así afirma Heidegger de *Antígona* que “Ella es el puro poema mismo”. Reúne en torno a lo *hogareño-patrio* confrontándose con lo *pasmoso* rechazado.

Según María Zambrano, las imágenes en el *arte* y las ideas y formas en la *filosofía* recogen el despertar de lo humano, cuando los hombres se diferencian de los dioses, y éstos se reconfiguran como los dioses de la luz. Ello implica una *renovación* del mundo y de la conciencia.

En ese papel salvífico del *arte* vemos el cumplimiento del proyecto *romántico* y su fecundo intercambio con el *idealismo temprano*.

3.- Acerca del nuevo perfil de la identidad femenina

Consideramos que la propuesta de la “*nueva mitología*” –lugar de encuentro entre el *romanticismo* y el *idealismo temprano*– fue el acontecimiento histórico que permitió la renovación tanto del arte como de la filosofía y trabajar la *relación* entre ambos. Bajo la influencia de la visión cristiana de la historia y después de haber hecho la experiencia de la racionalidad moderna, la *nueva mitología* permite ampliar la razón, transformándola, y abrirse al futuro, porque –para ella– los tiempos dorados no están perdidos, sino están por venir. De la mano de una *ontología de la libertad*, fecundada por la creatividad del arte y del mito, las identidades salen de su encierro para jugarse en la *relación*. Esto explica también por qué es privilegiada la resignificación del mito de *Antígona* para expresar el *nuevo paradigma*. Ella es la habitante del *entre* (*Zwischen*), del espacio-tiempo de la *relación* entre la vida y la muerte, *entre* los hombres y los dioses, que la habilitan para toda referencia a *lo otro*. Por su parte, la *alteridad* se propaga con y en la *libertad*. La mujer se perfila como *mediadora* por excelencia dispuesta, por piedad, al *reconocimiento* de *lo otro*. Instaure un *habitar en vínculos*.

3.1.- La feminidad en Hegel

Por medio de la *hermana* (*Antígona*), la *diferencia* es ella misma *reconocida* como *individualidad libre*. Y esto acontece de modo ejemplar en la *relación entre hermanos*: una viva, el otro muerto; una mujer, el otro varón; una preside la familia, el otro está destinado a la *pólis*.

Quizás lo que más haya separado el pensar de Hegel respecto del de Hölderlin es que para él la *relación* tensa entre identidad y diferencia se dirime a favor de la *identidad*, según lo pone de manifiesto la fórmula “identidad de la identidad y la diferencia”. En cambio, Hölderlin resulta más audaz y más próximo a la sensibilidad contemporánea en su constante medirse con la *diferencia*, alojada en la divinidad cuya epifanía tiene lugar tanto en los “dioses huidos”, en los dioses presentes, como también en los venideros. El pensar contemporáneo profundiza cada vez más la importancia de la *diferencia* para instituir *relación*, tal es el caso de Kierkegaard, de Heidegger. En este último, el pensar del *Ereignis* se dispone para la gratitud de la sobreabundancia⁵⁴.

Si bien Hegel no escatima las alabanzas cuando se trata de valorizar no sólo la tragedia *Antígona* de Sófocles⁵⁵, sino también al mismo personaje, queda en parte aprisionado por los prejuicios culturales de su tiempo.

Por un lado, exalta a la figura de la hermana *Antígona* como el “supremo *presentimiento* de la esencia ética” porque es portadora de la *ética del reconocimiento*, pero aclara inmediatamente que no alcanza ni la *conciencia* ni la realidad-efectiva, clausurada como está en la esencia divina interior, sustraída al mundo. Sin embargo, el mismo autor, siempre empeñado en unir saber y acción, confiesa que la acción de *Antígona* es superior a la de Edipo, quien obra sin saber, mientras que ella es plenamente consciente de lo que hace. Pero Hegel añade que por eso también le cabe a *Antígona* un plus de culpa. Parecería, entonces, que la vincula con la tradición condenatoria de Occidente, en la que encontramos sus predecesoras en la historia del mal, Eva y Pandora. Con todo, no estamos aquí en una kantiana “visión moral del mundo”, si hay culpa, se trata de una “culpa inocente”, “santa”.

En la sección final sobre “el espíritu verdadero o la eticidad”, la mujer que preside la comunidad ética más natural o la familia, prolonga esa naturalidad, difícilmente se despega de la inmediatez, rehúye lo diurno y público, y es afecta a lo privado aun antes de su

⁵⁴ El régimen del don tiene otra lógica. Cf. Juan Carlos Scannone, *Dios desde las víctimas. Contribución a un “nuevo pensamiento”*, en V. Durán Casas, J. C. Scannone, E. Silva (comp.), *Problemas de filosofía de la religión desde América Latina*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2004, p. 197 s.

⁵⁵ “[...] *Antígona*, una de las obras de arte más sublimes, más eximias en todos los respectos, de todos los tiempos”. “[...] la obra de arte más excelente, la más satisfactoria”. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, pp. 341, 871. El conflicto entre ley humana y ley divina exhibido en *Antígona* es fundamental, en segundo lugar está la colisión entre saber y no saber de *Edipo Rey*. *Ib.*, pp. 868 s.

irrupción. Cabe hablar propiamente de la oposición público-privado recién a partir de la modernidad. Recordemos que la *feminidad* (*Weiblichkeit*) es tachada de “eterna ironía de la comunidad”, disolvente de la bella eticidad. Se opone al progreso, más bien involuciona, succionada por las dos grietas por las que amenaza lo natural: el amor y la muerte.

Precisamente, es Antígona la defensora heroica de la *individualidad muerta*, pero lo que necesitamos es la afirmación de la individualidad viva, que empezará con la persona jurídica en el Estado de derecho romano. Se le escapa a Hegel que espacio que transita Antígona como enterrada viva es el entredós de vida-muerte, como lo advirtieran J. Patočka, J. Lacan y M. Zambrano. Pero, en el mismo Hegel, esa vida de cara a la muerte es nada menos que la vida del *espíritu*.

Y si el nervio del despliegue del espíritu es la *libertad*, Antígona inicia –en su rol de *hermana*– una historia del *reconocimiento* del otro como *individualidad libre* e irremplazable, una verdadera alternativa frente al reconocimiento que se conquista por medio de la violenta “lucha a muerte” (*Ph.*, cap. IV). Con todo, le falta al Hegel maduro la valorización positiva de la *philia* –o, como diría Antígona, del *symphilein*– como instancia decisiva para el surgimiento, la pervivencia y el incremento de los vínculos vivos⁵⁶. Es aquí donde talla precisamente la *cultura del vínculo*, tan propia de la feminidad.

Sin embargo, como pocos autores, Hegel ha dedicado numerosas páginas y consideraciones muy profundas a heroínas femeninas, sobre todo en sus *Lecciones sobre la estética*. Nunca pudo ni quiso disimular su fascinación por Antígona. Sus interpretaciones fueron abriendo paso al *nuevo paradigma* de nuestra época.

3.2.- Kierkegaard y el secreto de lo femenino

Como ningún otro pensador, se identificó Kierkegaard con los aspectos femeninos operantes en él. Al reconocerle mayor intensidad a la *angustia* en la mujer, le otorgó indudablemente también una mayor humanidad. Con la tragedia de Antígona, modificada por él, pudo tener acceso y comprender lo *trágico* en su propia biografía. Antígona se convirtió en su musa, en su creación, en estímulo para su propio renacimiento.

⁵⁶ Cf. al respecto Marta Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, trad. A. Ballesteros, Madrid, Visor, 1995, p. 447 ss.

Pero Antígona es, para él, sobre todo el nexo que permite el *traspaso* de lo trágico antiguo a su figura moderna, ya que en ella se unen sustancialidad y reflexión.

Antígona es también una figura *sacrificial* de la *piEDAD* en relación con el padre y con su prometido. Ella evoca la *virgo-mater*, la doncella y esposa, la hija y la madre en un fecundo intercambio de roles. Ella es la flexibilidad en lo *relacional*, sin distinciones rígidas, sin extremos que se anquilosan.

A diferencia de la nocturnidad de las otras heroínas femeninas, todas —al igual que ella— “muertas en vida”, Antígona irradia desde “una noche de amor”. Por eso, su sacrificio no conoce el fracaso.

3.3.- *Antígona: la verdad de la esencia humana en Heidegger*

En la autocaracterización sofoclea de Antígona, se destaca desde el comienzo que le toca a ella “*páthein tò deinón*”. Para Heidegger se devela con ello la trágica *esencia humana*. Si se considera que hubo tiempos en los que se discutía acaloradamente si la mujer tenía alma, estamos ante un giro interpretativo, cuya significación es difícil exagerar. No es anatémizada la “dejación” (*Gelassenheit*) que hace señas desde el “*páthein*”.

Tampoco asombra el recurso de Heidegger a la figura de Antígona, ya que implica un claro testimonio de *libertad* para la muerte. Con Patočka⁵⁷, Heidegger enfatiza el carácter *sacrificial* de la muerte de Antígona, pero se diferencia de aquél porque no tiene en cuenta que esta libertad para la muerte está motivada por el *amor* al hermano (Polinices). Esto parece explicar también por qué, de las dos autopresentaciones de Antígona, Heidegger considera sólo la de “*pathein tò deinón*”⁵⁸, y no tiene en cuenta la de “No he nacido para el odio, sino para amar-con” (*symphilein*)⁵⁹. Esta otra forma de *páthos* atestigua una Antígona no sólo buena para *morir*, sino también capaz de *vivir* trágicamente los vínculos, custodiando el misterio terrible-fascinante de la diferencia y la apremiante cercanía de lo sagrado.

Con todo, es Antígona la figura decisiva cuando se trata de apostar al conjuro de la pasmosa inhospitalidad (*Unheimlichkeit*), y sus secuelas de extrañamiento, y deparar la posibilidad de un habitar

⁵⁷ Cf. Jan Patočka, “Noch eine Antigone und Antigone noch einmal” *Kunst und Zeit*, K. Nellen u. I. Srubar (Hg.), Stuttgart. Klett-Cotta, 1987, p. 122.

⁵⁸ Sophocle. *Antigone*. v. 96.

⁵⁹ *Ib.*, v. 523.

hogareño/patrio “sobre la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, con los mortales”.

3.4.- *Lo femenino como nacimiento en María Zambrano*

A diferencia de lo sostenido por Hegel, la *Antígona* de María Zambrano no se queda en el “*presentimiento*” ético, sin acceder a la conciencia. Por el contrario, ella es la “aurora de la humana conciencia”, el símbolo de una inacabable nascencia.

Este carácter auroral de Antígona es leído con ojos contemporáneos al mostrarnos la configuración de una identidad enriquecida por la diferencia.

Por un lado, Antígona representa la llaga de la alteridad reprimida, en su calidad de mujer.

A su vez, es la vasija que circunda amorosamente la alteridad de su hermano devenido extraño y enemigo de la *pólis*, por su alianza con los príncipes extranjeros. Pero, sobre todo, abraza el epicentro de toda alteridad y diferencia: la muerte en la medida en que dispone a escuchar lo sagrado. Lo sagrado adviene desde la *otra* orilla. La alteridad provoca lo que nos altera: el sufrimiento. Sufriendo, *comprendemos*. Y entonces se empieza a vislumbrar la conversión y redención trágicas –gracias a la belleza terrible-fascinante– en el seno mismo de la existencia desgarrada.

Fiel al “Dios Desconocido” de la tragedia, Antígona lo reconoce como *venidero*. Ella es la heroína trágica del despuntar de otra piedad: la de la *conciencia naciente*, de un *nuevo mundo* y de *nuevos dioses* (esto justificaría que Hölderlin considerara a Antígona como “*Antitheós*”). Ella es la Perséfone de una única primavera, es la instancia de *nacimiento*, *la aurora de la conciencia*. La ley de *reconciliación* de Antígona es la que está “por encima de los dioses y de los hombres” y hasta del destino. Es la de la “dialéctica de la coincidencia de los opuestos” (expresión cara a Harald Holz). Es aquella en la que el mismo *destino se rescata*.

En conclusión este “océano tormentoso” que Kant entrevió, pero se rehusó a navegar, se convirtió –gracias al romanticismo e idealismo tempranos– en el mar abierto de una ineludible presencia de lo dionisiaco con su trasfondo de vida indómita. Esto cambia radicalmente la imagen que de lo clásico tuvieron Winckelmann, Goethe y Schiller. Ahora el rejuvenecimiento del mundo y de la cultura vuelve a alimentarse de las pasmosas, profundas y trágicas raíces del

mito. Poesía y filosofía recogen en la fuente del mito lo que da que hablar y lo que da que pensar.

Por último, queremos enfatizar que este intento de responder a los incontenibles interrogantes que la *experiencia trágica* plantea, hace a los esplendores, consuelos y miserias de la *filosofía*.

LAS PUERTAS DEL SUEÑO EN EL LIBRO VI DE LA *ENEIDA*

ALDO SETAIOLI

Universidad de Perugia (Italia)

895 *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.
His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna¹.
Ille viam secat ad navis sociosque revisit. (Aen. 6.893-899)*

Hay dos puertas gemelas del Sueño; de una se dice que está hecha de asta y por ella se ofrece fácil salida a las sombras veraces; la otra resplandece, hecha de cándido marfil, pero por ella los espíritus de los difuntos envían hacia arriba sueños falaces. Allí, hablando con ellos, Anquises acompaña entonces a su hijo y a la Sibila y los despide por la puerta de marfil. Eneas se abre camino hacia las naves y encuentra a sus compañeros.

1. Disponerse una vez más a enfrentarse con los formidables problemas planteados por el final del libro sexto de la *Eneida* —el pasaje tal vez más misterioso de toda la obra virgiliana— puede parecer una tarea que, para tomar prestada una expresión empleada por el propio Virgilio con referencia a su poema, puede emprenderse sólo en virtud de un temerario desatino: *vitio mentis*². La bibliografía es desaforada³ y parece de verdad muy difícil añadir algo nuevo. Noso-

¹ Pongo punto al final del v. 898, como Sabbadini y el comentario de Austin 1977.

² Verg. *ap. Macr. Sat.* 1.24.11 (a Augusto) *tanta inchoata res est ut paene vitio mentis tantum opus ingressus mihi videar.*

³ Una reseña casi completa, desde la antigüedad y los humanistas, se encuentra en Christmann 1976; véanse después Pollmann 1993 para la bibliografía de los siglos XIX y XX, y von Möllendorff 2000 para la del siglo XX.

tros también tendremos que analizar los versos virgilianos en relación con el pasaje homérico que claramente les ofreció el molde⁴, poniendo nuestra atención también en las interpretaciones antiguas de ambos textos poéticos; tampoco podremos eximirnos de investigar el motivo que llevó a Virgilio a colocar las Puertas del Sueño al final de la catábasis de Eneas y a transformarlas en dos salidas del Hades; y por fin tendremos que enfrentarnos con el problema más peliagudo: por qué el poeta hace salir a su héroe por la puerta que es el camino de los “falsos sueños” —así traduzco, anticipando lo que diremos más adelante, la expresión *falsa... insomnia*—.

El solo elemento de novedad al que creemos poder legítimamente aspirar es un acercamiento que tenga en cuenta, ante todo, las concretas señales ofrecidas por el texto de Virgilio, sin caer en la tentación de interpretar el texto en base a impresiones o —aún peor— a teorías apriorísticas carentes de sostén en el texto concreto, como a mi parecer lo hicieron casi todos los estudiosos que no se dieron por contentos con el práctico sentido común de los que, como Austin, subrayaron el carácter enigmático de nuestros versos⁵. Tal vez eso nos permita sugerir algo nuevo y poner en luz unos aspectos hasta ahora desatendidos.

2. Antes, sin embargo, es preciso ofrecer unos breves informes sobre las interpretaciones que tuvieron más éxito en el pasado y a veces se vuelven a proponer hasta hoy, con variaciones más o menos grandes —sobre todo por lo que se refiere a la salida de Eneas por la puerta de marfil—.

a) El acercamiento más drástico es sin duda el de los que intervienen en el texto para eliminar los problemas de raíz, o bien para resolverlos en un sentido ya establecido *a priori* por el crítico que así actúa. En el siglo XIX, por ejemplo, Nauck expurgó los versos 893-896 y corrigió la palabra *eburna* del v. 898 en *Avorna* (*Averna*)⁶. Caminos no muy distintos fueron igualmente recorridos en épocas más cercanas. En Canadá Cockburn propuso invertir los epítetos referidos a las *umbrae* y a los *insomnia*; de esta forma tendríamos “sombras falsas” que pasan por la puerta de asta y “sueños veraces” que salen por la

⁴ Hom. *Od.* 19.562-567. El texto más abajo, nota 63.

⁵ Austin 1977, 276: “the matter remains a Virgilian enigma (and none the worse for that)”; 277: “a problem which to my mind still remains inscrutable”.

⁶ Nauck 1874. Nauck fue seguido por Ribbeck, en su edición de 1895.

de marfil, lo que resulta un vuelco total del sentido no solamente del pasaje de Virgilio, sino del de Homero también⁷.

Según dos estudiosos suecos, Jönsson y Roos⁸, los versos 893-896 estaban antes entre los versos 284 y 285, es decir inmediatamente tras la descripción del olmo del vestíbulo del Hades, bajo cuyas hojas están colgados los sueños vanos⁹. Los dos críticos trasladan pues ambas puertas, la de asta y la de marfil, al vestíbulo, es decir a la entrada del Hades¹⁰, y de esta manera incurren en muchas de las dificultades con las que se enfrentan los que, como veremos dentro de poco, trasladan al vestíbulo sólo la puerta de marfil. Además, de esta manera Eneas seguiría saliendo por la puerta de marfil al final del libro, sin ninguna referencia más a las puertas de salida en el contexto. Claro está que la postura de Jönsson y Roos no resuelve los problemas del pasaje, sino que los agrava.

Incluso en el siglo XXI, en Noruega, Egil Kraggerud¹¹ elimina radicalmente el problema planteado por la salida de Eneas por la puerta de marfil al expurgar el v. 896, que habla de *falsa insomnia*, y al transformarla en el camino recorrido por los vivos que recibieron la revelación de la verdad. De esta forma el libro finalizaría con una nota de triunfo, pero a precio de eliminar no solo la oposición entre *verae umbrae* y *falsa insomnia*, sino también el equilibrio for-

⁷ Cockburn 1992. Con esta inversión es también preciso corregir *sed* del v. 896 en *qua* o *hac*. Según Cockburn Virgilio quiso reproducir el juego etimológico del pasaje homérico, aun con inversión del sentido (*cornu* llamaría a la mente *curvus*; *perfecta* sugeriría que los sueños que salen por la puerta de marfil se realizan [*perficiuntur*]). O' Hara 1996 hizo justicia de estas estrafalarias correcciones del texto.

⁸ Jönsson-Roos 1996.

⁹ Verg. *Aen.* 6.282-284 *in medio ramos annosaque brachia pandit / ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo / vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.*

¹⁰ Los dos fundamentan este desplazamiento en un pasaje de Ausonio: *ephem.* 8.22-26 *divinum perhibent vatem sub frondibus ulmi / vana ignavorum simulacra locasse soporum / et geminas numero portas: quae fornice eburno / semper fallentes glomerat super aera formas; / altera, quae veros emittit cornea visus.* Esta poesía describe los sueños que perturban el descanso de Ausonio, en la que era natural acercar varios pasajes virgilianos sobre el sueño y los sueños, sin significar que Ausonio los leyera juntos en Virgilio. Al final de la composición, en efecto, vuelve otra vez el tema virgiliano con la promesa de Ausonio a los sueños: si lo dejaran en paz, va a darles un bosque entero de olmos (vv. 40-43). El *Cupido cruciatur* del mismo autor, por su parte, pone *aeris in campis* (que Virgilio refiere al Elíseo: *Aen.* 6.887) los *lugentes campi* de las heroínas muertas por amor, que se encuentran en una parte muy distinta del Hades virgiliano: en el "limbo" que precede la bifurcación que lleva a la izquierda al Tártaro y a la derecha al Elíseo. Cf. más abajo, nota 141.

¹¹ Kraggerud 2002.

mal de la descripción, que consiste en dos miembros simétricos de dos versos cada uno, mientras que, al eliminar el v. 896, un solo verso estaría dedicado a la puerta de marfil. Además, Kraggerud desplaza los versos 897-898 tras el v. 892, para conectar las palabras *his dictis* al discurso de Anquises referido de forma indirecta en los versos 890-892. No me parece exageración afirmar que soluciones parecidas son mucho peores que los problemas que se proponen resolver.

Menciono aquí, también, la estrafalaria interpretación de Haarhoff¹², que, aunque no propone cambios textuales, vuelca sin embargo el sentido del pasaje, al tomar las palabras *falsa ad caelum* como unidad sintáctica y entender que los *insomnia* de la puerta de marfil son “falsos para los que están bajo el cielo”, es decir para la gente común de nuestro mundo, que no se da cuenta de que el mundo del espíritu es más veraz que el de la materia.

b) Una interpretación menos estrafalaria, que fue aceptada también por el gran Eduard Norden¹³, fue propuesta en el año 1900 por William Everett¹⁴. Como varios textos antiguos atestiguan la creencia de que los sueños verídicos aparecen tras la media noche¹⁵, Everett sostiene que la salida de Eneas por la puerta de marfil ocurre antes de esta hora, cuando la puerta de asta todavía no está abierta. La intención de Virgilio habría sido, pues, la de informar al lector sobre el momento en que se concluye la catábasis de Eneas. Esta interpretación no puede ser rechazada *a priori*; en efecto el desarrollarse de la catábasis está marcado por manifiestas indicaciones de tiempo: empieza al amanecer (6.255); el medio día ya ha pa-

¹² Haarhoff 1948.

¹³ Norden 1957⁴, 348 (en la Introducción [p. 48], sin embargo, Norden prefiere interpretar la salida de Eneas por la puerta de marfil como la manera del poeta para significar que la catábasis de Eneas no es sino un sueño). Aun van Ooteghem 1948, 389-390, la aceptaba como una de las interpretaciones posibles.

¹⁴ Everett 1900.

¹⁵ Hor. *sat.* 1.10.38; Ov. *her.* 19.195-196; Tert. *de an.* 48.1; CE 1109.7-8; Plat. *Crit.* 44a; Philostr. *vit. Apoll.* 2.37; etc. Cf. Waszink 1947, 507. Steiner 1952, 94, niega que esta creencia fuera generalmente difundida; sin embargo, eso está admitido aun por unos adversarios de la interpretación de Everett: cf. Reed 1973, 311; Tarrant 1982, 52 n. 3. Su aceptación incondicional por Virgilio, sin embargo, puede ponerse en duda. Un sueño seguramente verídico es la aparición de Héctor a Eneas en el segundo libro, en la hora del primer dormirse (2.268-269 *tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit*). Como lo señalaron varios estudiosos, eso parece referirse al comienzo de la noche, aunque Everett 1900, 154, hace presente que, según el cuento de Deífobo (6.513-514), los festejos de los troyanos por la falsa partida de los griegos duraron buena parte de la noche.

sado cuando Eneas se entretiene con Deífobo, en el “limbo” que precede la bifurcación que lleva al Tártaro, por un lado, y al Elíseo, por el otro (6.535-536); y aquí Virgilio informa al lector que la catábasis tiene que desarrollarse en un tiempo determinado (*datum tempus*: 6.537). No tendríamos que sorprendernos si una última indicación parecida se encontrara a la salida del reino de los difuntos. Parece sin embargo muy poco probable que una descripción tan elaborada y una conclusión tan inesperada puedan tener esta única función en el final del libro VI. Lo ha subrayado muy bien Wendell Clausen: “this explanation may be true in part... but I have a sense... that Virgil was not merely telling the time of night”¹⁶. Varios estudiosos han llegado mucho más allá, al rechazar rotundamente la interpretación de Everett¹⁷.

c) Una de las explicaciones más difundidas de la salida de Eneas por la puerta de marfil es la que afirma que él no puede salir por la puerta de asta, porque tanto él como la Sibila no son *verae umbrae*, es decir espíritus de difuntos, los únicos que tienen derecho de pasar por este camino. Virgilio pues, *faute de mieux*, los hizo salir por la puerta de marfil. En época moderna esta interpretación ya se encuentra en el comentario de Heyne¹⁸, pero ha vuelto a aparecer sin interrupción hasta nuestro tiempo. También Austin la acepta en su comentario al libro VI de la *Eneida*¹⁹, encontrándose en numerosa compañía²⁰. A veces la interpretación reaparece en formas fantasiosas, carentes de cualquier apoyo en el texto. Hay quien hace salir a Eneas por la puerta de los sueños falsos porque sólo al mezclarse con ellos podría salir desapercibido, como ya no tiene la rama de oro que le sirvió de pasaporte al bajar al Hades²¹; y quien cree que tanto él como la Sibila tengan que pasar por la puerta de marfil porque la de asta estaría reservada a las almas que van a reencarnarse²² —una

¹⁶ Clausen 1964, 147.

¹⁷ P. ej. Bray 1966; Kopff-Kopff 1967; Tarrant 1982. Una pormenorizada confutación en West 1987, 232-233.

¹⁸ Heyne 1832, Exc. XV, 1043: “incidit poeta in Portas Somni. Iam eae duplices sunt, altera per quam *veris umbris* exitus datur; per hanc Aeneas et Sibylla, quae non erant *verae umbrae*, dimitti nequibant; restabat itaque ut per alteram portam dimitterentur”.

¹⁹ Austin 1977, 276.

²⁰ Van Ooteghem 1948 acepta esta interpretación como posible (junto con la de la indicación horaria). Después —entre otros—, Clark 1979, 224 n. 11; Paratore 1979, 367; Kraggerud 2002, 132.

²¹ Así Rolland 1957.

²² Así Perotti 2004.

función que, como veremos, ha sido arbitrariamente atribuida a la puerta de asta, o a ambas, por otros estudiosos también—.

Aparece enseguida evidente que el razonamiento que está en la base de esta interpretación puede fácilmente ser vuelto al revés: como Eneas no es un *falsum insomnium*, podría igualmente bien salir por la puerta de asta de las *verae umbrae*²³; a menos que no se vea en su salida por la puerta de marfil una sugerencia del poeta al lector para que interprete la catábasis del protagonista como un sueño. En este caso lo que pasaría por la puerta no sería la persona de Eneas en carne y hueso, sino la imagen del héroe soñada por el verdadero Eneas²⁴. Volveremos sobre este punto más adelante de manera más profundizada.

d) La interpretación que hoy en día tiende a prevalecer es la que ve en la salida por la puerta de los sueños falsos una velada referencia del poeta al carácter ficticio de la descripción de la catábasis, interpretada en grados distintos, que van de la desmentida total que Virgilio haría de su representación precedente hasta una simbólica alusión que, tras la visión de las glorias de Roma enseñadas a Eneas por Anquises, se limitaría a señalar la ignorancia por parte del héroe de los pormenores de su propio destino.

Que pasar por la puerta de los sueños falsos pueda ser tomado por una desmentida de la verdad de una representación literaria es en sí mismo bastante natural. Tenemos un caso evidente en la *Vera historia* de Luciano, donde el autor/narrador y sus compañeros pasan justamente por la puerta de marfil²⁵. El sentido paródico de esta obra de Luciano, que desde el comienzo afirma no escribir sino mentiras²⁶, quita cualquier duda sobre la significación de este detalle —tanto más porque la propia descripción de las puertas corrige burlescamente a Homero, a cuyo texto por supuesto se refiere, al añadir a las puertas de asta y de marfil dos más, una de hierro, otra de terraco-

²³ La solución propuesta por Reed 1973, 314 (como Eneas y la Sibila están vivos, son *falsae umbrae*; por eso equivalen a los *falsa insomnia*, y por lo tanto salen por la puerta a éstos reservadas) se funda en un falso silogismo, en el cual a las *falsae umbrae* se atribuyen dos sentidos distintos: antes, el de “no auténtico”; después, el de “engañosos” (los *insomnia* no son falsos como sueños, sino porque se hacen pasar por lo que no son y hacen predicciones que no van a realizarse).

²⁴ Según la sugerencia de Otis 1959, 176; cf. también Michels 1944, 147-148: “the Aeneas of the underworld is a dream dreamed by the true Aeneas”.

²⁵ Lucian. *ver. hist.* 2.33. De manera distinta que en Homero (y en Virgilio), en Luciano la puerta está empleada como *entrada*, no como salida.

²⁶ Lucian. *ver. hist.* 1.4.

ta-. Sin embargo, es ésta también la primera interpretación del texto de Virgilio ofrecida por su principal comentador antiguo –Servio– como veremos más en detalle dentro de poco²⁷.

Unos estudiosos se relacionan con esta postura serviana, a veces con referencia a la educación epicúrea de Virgilio, que debería hacerle considerar tanto el más allá como el valor profético de los sueños un vano espejismo. Así interpreta Verstraete²⁸, y también uno de los últimos estudiosos que se han interesado por nuestro texto: Lee Fratantuono²⁹. Tampoco faltan otros que interpretan de manera parecida, a veces con referencia a Servio³⁰, a veces sin mencionar al antiguo comentador de Virgilio³¹.

Según otros, la puerta de marfil simboliza un engaño de Anquises a Eneas al presentarle una falsa visión del futuro, para empujarlo a seguir con su misión; así entiende Urania Molyviati-Toptsis³²; y

²⁷ Serv. *ad Aen.* 6.893 *et poetice apertus est sensus: vult enim intellegi falsa esse omnia quae dixit; ad Aen.* 6.282 (con respecto al olmo de los sueños vanos del vestibulo del Hades) *intellegimus hanc esse eburneam portam per quam exiturus Aeneas est. Quae res haec omnia indicat esse simulata, si et ingressus et exitus simulatus est et falsus.* Como veremos, Servio ha sido seguido por unos modernos al colocar la puerta de marfil de los falsos sueños a la entrada del Hades.

²⁸ Verstraete 1980. La interpretación de Verstraete es intrínsecamente contradictoria: cada experiencia de sueño consituye una vana simulación de la realidad, pero a ellas se oponen las apariciones oníricas de los difuntos –una idea totalmente incompatible con el epicureísmo–. Además, los sueños falsos también son enviados en Virgilio por los *manes* (una idea que Verstraete tiene que interpretar como irónica).

²⁹ Fratantuono 2007. Según Fratantuono la salida por la puerta de marfil quiere negar el discurso de Anquises sobre la reencarnación. La sola verdad es la del epicureísmo: la muerte es el fin de todo. El mismo estudioso acerca Verg. *Aen.* 6.741 *quae lucis miseris tam dira cupido?* a Lucr. 3.1077 *que mala nos subigit vitae tanta cupido?* Sin embargo el sentido de estos versos en el contexto de los dos poetas es profundamente distinto.

³⁰ P. ej. Öberg 1987.

³¹ P. ej. Hirst 1912, que, sin citar Serv. *ad Aen.* 6.282, interpreta de la misma manera tanto los *somnia vana* de la entrada como los *falsa insomnia* de la salida como una señal de la falsedad de la representación del Hades.

³² Molyviati-Toptsis 1995. La estudiosa ve un engaño en el discurso de Anquises sobre la reencarnación, que no se corresponde con la precedente descripción de la catábasis de Eneas; sin embargo resolver de esta forma este bien conocido problema planteado por el libro VI de la *Eneida* parece realmente injustificado. Además, no es verdad que Anquises silencia los lutos y los desastres de la historia de Roma (cf. *Aen.* 6.820-822: Bruto; 6.826-835: guerra civil; 6.868-886: Marcelo); y el demudamiento del orden cronológico no tiene, en este resumen de la historia romana, la importancia que le atribuye Molyviati-Toptsis; ni tampoco Anquises necesitaba mentir para instar a Eneas a cumplir con su misión.

hay más estudiosos para quienes la grandeza de Roma no es sino un falso espejismo³³.

Eckhard Christmann³⁴ piensa que, aunque la visión de la historia de Roma es veraz, Eneas no recibe informaciones fiables acerca de su propio destino personal. De esta forma Virgilio querría evitar el peligro de hacer de Eneas un personaje carente de verdad humana y de eficacia poética en la segunda parte del poema. Es ésta una idea interesante, que reaparece en otros estudiosos, asociada no a informaciones escasamente atendibles, sino al olvido de Eneas tras volver al mundo de los vivos. No se comprende, sin embargo, qué tengan que ver los sueños falsos con el olvido, a menos que —una vez más— se interprete la entera catábasis como un sueño (olvidado) de Eneas, como en efecto lo hacen algunos de los críticos que proponen esta interpretación. Ella aparece en embrión en un estudioso italiano, Fernando Maria Brignoli³⁵, y después fue retomada y desarrollada por otros, que de ordinario no atribuyen a Brignoli su primera paternidad. Por ejemplo, Agnes Kirsopp Michels cree que al salir por la puerta de marfil Eneas olvide la revelación recibida en el más allá (y que este detalle demuestre que la catábasis es un sueño)³⁶. Para Harry Gotoff también Eneas olvida —y debe olvidar— su visión, porque, de otra forma, la segunda mitad del poema carecería de sentido³⁷. De la misma manera, según Karla Pollmann³⁸, Eneas se olvida de la visión y no conoce los pormenores de su propio destino personal, porque Virgilio no quiere que se comporte como un autómatas en la segunda mitad de la *Eneida*.

Para otros la puerta de marfil simboliza los límites puestos a cada empresa humana y la condición de quien, todavía atado a un cuerpo material, no puede alcanzar las verdades más altas³⁹. Delante de pos-

³³ P. ej. Dominik 1996; cf. también Bray 1966.

³⁴ Christmann 1976.

³⁵ Brignoli 1954, 65-66 (p. 65: "perchè il personaggio di Enea contenga ancora un elemento di umanità e quindi conservi un interesse artistico, è necessario che egli non sia assolutamente certo della propria buona sorte e del proprio futuro successo..."). Brignoli presenta también (p. 66) otra interpretación, más confusa y forzada: los protagonistas reales de la historia de Roma son sombras observadas por Eneas, que, por su parte, no es sino un mito.

³⁶ Michels 1981. Se declara de acuerdo Nagata 1985.

³⁷ Gotoff 1985.

³⁸ Pollmann 1993.

³⁹ Así Tarrant 1982. Por su parte Brenk 1992, 293 n. 49, distingue varios niveles de la posible falsedad de la visión de Eneas: con referencia a la realidad de la catábasis, a la representación mitológica del Hades, a la inmortalidad del alma, y a la aparente convalidación de la historia y del imperio de Roma, a pesar de su precio de lágrimas y sangre.

turas parecidas es difícil no reconocerse en lo que escribe Nicholas Horsfall, con referencia particular a la supuesta falsedad de la grandeza de Roma, pero fácilmente extensible a las demás variantes de esta interpretación: aunque las Puertas del Sueño pueden ser interpretadas como metáfora empleada por el poeta para apartarse de la concepción tradicional y poética del más allá, no es posible admitir que su intención haya sido la de negar toda su precedente representación⁴⁰.

e) Para unos estudiosos la salida de Eneas por la puerta de los sueños falsos quiere decir sencillamente que el héroe ha vuelto atrás para salir por el mismo camino por el cual ha bajado al Hades. Claro está que eso conlleva la identificación de los *somnia vana* que se encuentran en el olmo del vestíbulo (6.282-284) con los *falsa insomnia* que los *manes*, es decir los espíritus de los difuntos, envían hacia el mundo de los vivos por la puerta de marfil (6.895-896)⁴¹. Esta identificación puede parecer natural, y en efecto ya se encuentra en Servio, que en un escolio coloca en el vestíbulo la puerta de marfil⁴². Por su parte, el Servio Danielino se plantea el problema de si el epíteto *vana* tenga que ser referido a los sueños del olmo del vestíbulo⁴³ como una cualidad general de cualquier sueño —en el sentido pues de “insustanciales”, “inconsistentes”, “ilusorios”— o bien en sentido predicativo, en oposición a otros sueños que no son “vanos”, puesto que tienen cumplimiento⁴⁴. Claro está que sólo al entender de esta segunda manera es posible la identificación de los *somnia vana* del olmo con los *falsa insomnia* de la puerta de marfil. El sentido de este *vana* ha sido objeto de discusión y, como había que imaginar, los partidarios de la colocación de la puerta de marfil en el vestíbulo aceptan la segunda interpretación del Servio Danielino⁴⁵, mientras que quienes

⁴⁰ Horsfall 1995, 146: “though I can see that Virgil might have wished to use the Gates as metaphor for distancing himself from a detailed and active belief in the traditional Hades/Elysium, he cannot be telling us that Roman history did not happen etc.”.

⁴¹ Los *somnia vana* y los *falsa insomnia* son identificados también por Reed 1973, 313, que sin embargo no saca la conclusión de que la puerta de marfil se encuentre en el vestíbulo.

⁴² Serv. *ad Aen.* 6.282. El texto más arriba, nota 27.

⁴³ Verg. *Aen.* 6.282-284 (el texto más arriba, nota 9). Este olmo no parece tener antecedentes en la tradición previrgiliana; a pesar de eso, el poeta parece referirse a una fuente (*ferunt*), al igual que en la descripción de las Puertas del Sueño (*fertur*: 6.893), donde la fuente es desde luego Homero.

⁴⁴ Serv. Dan. *Ad Aen.* 6.284.

⁴⁵ Steiner 1952, 87-88 (p. 87: “diese zweite Bedeutung ‘vanus = trügerisch, falsch’ kommt den ‘Somnia vana’ ebenfalls zu, ja es ist die Hauptbedeutung”).

la rechazan prefieren desde luego aceptar la primera⁴⁶. Por mi parte, quisiera señalar la posibilidad de que el adjetivo *vana* marque el desplazamiento a este lugar de un epíteto que en Homero está referido a los sueños en general en la descripción de las puertas de asta y de marfil, antes de que sean distinguidos en verídicos y falsos: *amenēnos*⁴⁷—“inconsistente”, “carente de fuerza”—: el mismo que a menudo se atribuye a las sombras de los difuntos. Eso me parece tanto más probable ya que hay afinidad entre los dos textos virgilianos y otra expresión homérica del pasaje sobre las puertas de los sueños (*pristou elephantos*⁴⁸ — “marfil aserrado”), que en la correspondiente descripción virgiliana se encuentra autónomamente reelaborada, reaparece de manera literal en otra parte de la *Eneida* en la misma posición métrica: *secto elephanto*⁴⁹. De la misma manera que en Virgilio —*somnia vana*— los sueños se encuentran representados en Ovidio también⁵⁰, con referencia precisamente a su inconsistencia y su calidad de ilusorio, más bien que a la falsedad (o a la verdad) de lo que anuncian⁵¹.

De esta forma ya me parece haber puesto en evidencia un fuerte argumento que induce a rechazar la colocación de la puerta de marfil en el vestíbulo del Hades virgiliano. Sin embargo ésta está defendida por unos estudiosos. En Estados Unidos E. L. Highbarger, en un volumen⁵² riquísimo de referencias incluso a tradiciones egipcias y mesopotámicas, cuya conexión con la representación virgiliana resulta sin embargo casi siempre opinable, interpreta la puerta de marfil como el camino de comunicación entre el mundo de los vivos y el de los difuntos. Eneas saldría por la misma puerta por la que ha entrado, y los *falsa insomnia* tendrían que identificarse con los monstruos que residen en el vestíbulo, simbolizando las pasiones del alma encarnada. Highbarger coloca pues la puerta de marfil a la entrada del Hades, muy lejos de la de asta.

⁴⁶ Perutelli 1988, 938: “credo che in questo caso l'esegesi vada disgiunta dalla distinzione dei sogni veritieri da quelli falsi alla fine di *E.* 6°, e che piuttosto si pensi alla natura ingannatrice in assoluto dei sogni, in quanto entità illusorie, capaci di portare immagini di ciò che non è reale”.

⁴⁷ Hom. *Od.* 19.562.

⁴⁸ Hom. *Od.* 19.564. La misma expresión aparece en otro lugar en Homero: *Od.* 18.196; cf. 8.403. Sin embargo, el pasaje más conocido era sin duda el nuestro: la descripción de las puertas de los sueños.

⁴⁹ Verg. *Aen.* 3.464. Sobre este “homerismo virgiliano” cf. Scarpat 1987.

⁵⁰ Ov. *Met.* 11.614.

⁵¹ Cf. Türk 1897-1902, 902.

⁵² Highbarger 1940.

Una postura parecida se encuentra en el libro de Hans Rudolf Steiner sobre el sueño en la *Eneida*⁵³, aunque depurada de las alegorías y de los esquematismos del volumen de Highbarger. Él también, en efecto, pone la puerta de marfil en el vestíbulo, aunque no la identifica con la gruta cerca del lago de Averno por la que Eneas entra en el Hades, como lo hace el estudioso americano⁵⁴. Para Steiner también, pues, Eneas habría vuelto sobre sus pasos, y además —como Steiner está obligado a admitir— Anquises lo habría acompañado hasta la entrada/salida del Hades⁵⁵.

Es éste otro fuerte argumento contra esta interpretación. Que no sólo Eneas y la Sibila⁵⁶, sino incluso el alma de Anquises, que ya reside establemente en el Elíseo, haya recorrido hacia atrás el largo camino de la bajada al Hades, con todos sus obstáculos, sin que ninguna alusión a esto aparezca en el texto de Virgilio, no parece francamente admisible⁵⁷. Además, el adjetivo *geminæ* (“gemelas”) referido a las puertas, demuestra, más allá de cualquier duda razonable, que el poeta las concibe cercanas una de otra⁵⁸. Ellas están cercanas también en el texto de Luciano que hemos citado poco antes⁵⁹, y *geminæ portæ* se encuentran cercanas una de otra en el más allá de Valerio Flaco también, donde sin embargo se trata de entradas reservadas a las almas buenas y a las malas⁶⁰.

⁵³ Steiner 1952, 88-96.

⁵⁴ Contra esta identificación hay que observar que en el libro VI de la *Eneida* la entrada al Hades está descrita, aunque de manera figurada, como una *ianua*, no como una *porta* (*Aen.* 6.106-107 *hic inferni ianua regis / dicitur; 6.127 noctes atque dies patet atri ianua Ditis*). Cf. Setaioli 1986a. Relaciona la puerta de marfil con el umbral (*limen*) del templo de Apolo al comienzo del libro (*Aen.* 6.45) Edgeworth 1986, 160, sin embargo renuncia a proponer soluciones de los problemas planteados por nuestro pasaje.

⁵⁵ Steiner 1952, 92: “so hat er [Anchises] seinen Sohn und dessen Begleiterin hinabgeleitet von den fernen ‘aeris campis’ zurück zum Ausgangspunkt in Erdennähe”.

⁵⁶ No se refieren a un camino de ida y vuelta, sino a la inevitable nueva bajada al Hades a la hora de la muerte, según las palabras de la Sibila (6.134-135) *bis Stygios innare lacus, bis nigra videre / Tartara*. La Sibila no está obligada a saber (como no lo sabe el propio Eneas, aunque sí lo sabe Virgilio) que el héroe está destinado a la apoteosis (*Aen.* 1.259-260; 12.794-795).

⁵⁷ Así, con razón, Austin 1977, 276.

⁵⁸ Como lo ponen en realce, p. ej., Rolland 1957, 208; Otis 1959, 174. Cf. Verg. *Aen.* 1.162; 3.305; 9.681.

⁵⁹ Lucian. *ver. hist.* 2.33: la puerta de marfil y la de asta dan al puerto de la ciudad de los sueños.

⁶⁰ Val. Fl. 1.832 ss. *hic geminæ aeternum portæ, quarum altera dura / semper lege patens populos regesque receptat, / ast aliam temptare nefas et tendere contra: / rara et sponte patet eqs.* Hay que notar que el primer verso sigue claramente el molde de Verg. *Aen.* 6.893 (*sunt geminæ Somni portæ, quarum altera fertur*).

Evaden esta última objeción los dos estudiosos suecos ya mencionados, Jönsson y Roos⁶¹, que, como ya lo comentamos, ponen ambas puertas en el vestíbulo –pero ya explicamos cómo su propuesta no resuelve los problemas del pasaje, sino que los agrava–.

3. Se ha reconocido desde la antigüedad⁶² que el pasaje virgiliano sobre las Puertas del Sueño sigue el molde de la descripción que Penélope hace en la *Odisea* a Ulises todavía disfrazado de mendigo. Tras contarle un sueño suyo y pedirle que se lo interprete, Penélope describe –con un claro juego etimológico, que por supuesto no puede reproducirse en lenguas distintas del griego– las dos puertas de los sueños: la de marfil (*elephas*), de la que salen los sueños que engañan (*elephairontai*), y la de asta (*keras*), que es el camino recorrido por los que traen anuncios verídicos, que van a cumplirse (*etyma krainousi*)⁶³. Esta imagen se había desde largo tiempo vuelto proverbial, y reaparece, por lo general en cortas alusiones que presuponen su conocimiento, en varios textos griegos y latinos⁶⁴. La importancia del modelo homérico –al que Virgilio alude con una clara referencia (*fertur*) en el primer verso de su descripción– no puede ser subestimada, aunque hay quienes exageran el paralelismo de la función desempeñada en el contexto de ambos poetas en cuanto a la descripción de las dos puertas, como lo hace Peter von Möllendorff, que llega a conclusiones forzadas y francamente inaceptables⁶⁵.

⁶¹ Jönsson-Roos 1976, 27-28. Cf. más arriba, notas 8 y 10.

⁶² Serv. *ad Aen.* 6.893 *SUNT GEMINAE SOMNI PORTAE pro somniorum. Est autem in hoc loco Homerum secutus, hoc tantum differt, quod ille per utramque portam somnia exire dicit, hic umbras veras per corneam, per quas umbras somnia indicat vera; Macr. in somn. Scip. 1.3.17 quia superius (1.3.6) falsitatis insomniorum Vergilium testem citantes, versus fecimus mentionem eruti de geminarum descriptione portarum (Aen. 6.897), siquis forte quaerere velit cur porta ex ebore falsis et e cornu veris sit deputata, instruetur auctore Porphyrio, qui in commentariis suis haec in eundem locum dicit ab Homero (Od. 19.562 ss.) sub eadem divisione descriptum. Hay que observar que Servio, aunque identifica tanto *Somnus* como *umbrae* con los sueños, se entera de las diferencias introducidas por Virgilio.*

⁶³ Hom. *Od.* 19.562-567. Sobre este pasaje cf., entre otros, Amory 1966.

⁶⁴ P. ej. Plat. *Charm.* 173a; Soph. *Electr.* 645; Hor. c. 3.27.39 ss.; Prop. 4.7.87; AP 7.42.1. Suponen a Virgilio Stat. *silv.* 5.3.288 ss. y Auson. *Cup. cruc.* 103.

⁶⁵ Von Möllendorff 2000. Este estudioso cree que el sueño de Penélope anunciando la vuelta de Ulises y la matanza de los pretendientes corresponda perfectamente a la acción de Eneas en la segunda mitad de la *Eneida*; además iguala Penélope y Anquises al autor, y Ulises al lector; el lector de Virgilio se indentificaría con Eneas –prototipo del Romano– y tendría que activar su conocimiento de la historia para integrar el conocimiento incompleto de Eneas, como Ulises lo hace con su conocimiento de la estructura de su cama de matrimonio para hacerse reconocer por Penélope.

Virgilio, sin embargo, insertó cambios considerables en el modelo homérico. Dejando de lado, por el momento, su casi segura transformación de las “Puertas de los Sueños” de Penélope en “Puertas del Sueño”, observamos en primer lugar que las trasladó en el más allá descrito por él. En la descripción de Penélope las Puertas de los Sueños no tienen relaciones particulares con la ultratumba, pero en la llamada “segunda *Nekyia*” del último libro de la *Odisea*, cuando Hermes guía al Hades a las almas de los pretendientes muertos por Ulises, las trae al extremo occidente, hasta las “puertas del sol” y el “pueblo de los sueños”⁶⁶. Además, ya hemos visto que los sueños son *amenenoi* –“sin fuerza”, “inconsistentes”–, como las sombras de los difuntos: una afinidad subrayada en otra parte por Virgilio también⁶⁷. Esta colocación homérica de los sueños todavía influye en Ovidio y Estacio. Ambos los ponen junto con el Sueño –y aquí tenemos que subrayar una distinción que casi se ha borrado en el español, donde “sueño” significa tanto la condición de quien duerme como la visión onírica–. Desde ahora, diciendo “sueño” en singular haremos de ordinario referencia al estado de quien duerme, o a su personificación divina (en latín *somnus* o el dios *Somnus*); con el plural “sueños” haremos referencia a las visiones oníricas (en latín *somnia*, plural del neutro *somnium*): con una paronomasia española, “los sueños que se ven durante el sueño”. En Ovidio y Estacio el Sueño es por supuesto un dios. Ambos colocan los sueños junto con él, el primero “cerca de los Cimerios” (*prope Cimmerios*)⁶⁸, el segundo en una región indeterminada del extremo occidente (*super occiduæ nebuloſa cubilia Noctis*)⁶⁹. Claro está que esta colocación es parecida a la de la segunda *Nekyia*, y en efecto en ambos poetas la descripción del lugar se refiere con evidencia a la del país de los Cimerios de la primera *Nekyia* de la *Odisea*⁷⁰. Virgilio, por su parte, no se limitó a sacar de la segunda *Nekyia* la colocación de los sueños al extremo occidente, cerca del mundo de los difuntos, sino que, sobre la base de esta cercanía, trasladó también al Hades las puertas mismas, que, en la célebre descripción de Penélope, eran los caminos por los que los sueños alcanzan el mundo de los vivos.

⁶⁶ Hom. *Od.* 24.11-14. Sobre el pasaje v. Amory 1966; Russo-Fernández Galiano-Heubeck 1992, 360.

⁶⁷ Verg. *Aen.* 10.641-642 *morte obita qualis fama est volitare figuras / aut quae sopitos deludunt somnia sensus.*

⁶⁸ Ov. *Met.* 11.592.

⁶⁹ Stat. *Theb.* 10.84.

⁷⁰ Hay que comparar Ov. *met.* 11.594-595 y Stat. *Theb.* 10.85-86 con Hom. *Od.* 11.14-19.

Una primera consecuencia de esta transposición es que en Virgilio las visiones oníricas relacionadas con las puertas de asta y de marfil están limitadas a las que proceden del mundo de los muertos. No les pertenecen, por ejemplo, los sueños en los que Eneas ve a seres divinos: por ejemplo Mercurio, el dios Tiberino o los Penates troyanos (si se trata en este caso de visión onírica)⁷¹. Tal vez hayan sido conscientes de eso Servio y el Servio Danielino, que, al comentar el pasaje sobre los sueños vanos del vestíbulo, no tienen en cuenta el de las Puertas de Sueño, y distinguen los sueños en verídicos y falsos según proceden del cielo o del Hades⁷².

Como ya lo observaba Servio⁷³, en Virgilio de la puerta de asta no salen sueños, como en Homero, sino *verae umbrae*, mientras que de la de marfil los *falsa insomnia* son enviados por los *manes* —los espíritus de los difuntos; en ambos casos el vínculo con el más allá está fuertemente subrayado—⁷⁴. Como veremos dentro de poco, el poeta tuvo probablemente en cuenta las doctrinas onirocríticas —de la interpretación de los sueños— de su tiempo; pero antes es preciso aclarar el sentido exacto de la terminología de Virgilio. Por lo que se refiere a las *verae umbrae* hay bastante acuerdo entre los estudiosos: se trata de espíritus de difuntos que aparecen en los sueños de los vivos, como por ejemplo Héctor y Anquises (este último varias veces) se muestran a Eneas⁷⁵, o Siqueo a Dido⁷⁶. A mi parecer no cabe duda de que el epíteto *verae* tiene que ser entendido en el doble sentido de sombras tanto verdaderas, auténticas, como verídicas: se trata en efecto de reales almas de difuntos que anuncian hechos que van a ocurrir de verdad⁷⁷.

Queda por establecer lo que Virgilio entiende por *falsa insomnia*. Ante todo no hay que perder de vista la contraposición entre esta

⁷¹ Cf., respectivamente, Verg. *Aen.* 4.556 ss.; 8.31 ss.; 3.148 ss.

⁷² Serv. *ad Aen.* 6.284 '*vana' autem ideo quia ab inferis; nam vera mittunt superi*; Serv. Dan. *ad Aen.* 6.284 *et duo somniorum genera putantur: unum de caelo, ut (5.722-723) 'visa dehinc caelo facies delapsa parentis / Anchisae', quod est verum, aliud ab inferis, quod est vanum.* Volveremos otra vez a la sombra de Anquises bajando del cielo.

⁷³ Serv. *ad Aen.* 6.893.

⁷⁴ Una relación entre *manes* y sueños es establecida, en época contemporánea de Virgilio, por Tib. 2.6.37 *ne tibi neglecti mittant mala somnia manes.*

⁷⁵ Verg. *Aen.* 2.270 ss. (Héctor); 4.351 ss.; 5.721 ss.; 6.695-696 (Anquises).

⁷⁶ Verg. *Aen.* 1.353 ss.

⁷⁷ Así Steiner 1952, 90. Como paralelo puede citarse Ov. *Met.* 11.686-689, donde Alción cree reconocer, soñando, a la *umbra vera* de su marido difunto Ceyx (en realidad se trata de Morfeo, que se muestra bajo la apariencia de Ceyx, pero lo que importa es que Alción cree que se trate de la "sombra verdadera" de su marido).

expresión y el precedente *veris... umbris*. No se trata tan sólo de sueños “inconsistentes”, “insubstanciales”, como los *somnia vana* del vestíbulo⁷⁸; el sentido predominante debe de ser “engañosos”, en el doble significado de que anuncian hechos que no van a realizarse y de que se hacen pasar por lo que no son –espíritus de difuntos o bien personas vivas, de las que sin embargo no son sino la vana imagen–, y se contraponen de esta forma completamente al *veris umbris* que precede. El término *insomnium*⁷⁹ en el sentido de “visión onírica” parece empleado por primera vez por Virgilio⁸⁰; que lo emplea en este sentido está confirmado por el único pasaje de la *Eneida* donde el término aparece. Allí Dido dirige a su hermana estas palabras⁸¹: *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!* –un verso que traduce otro pronunciado en Apolonio de Rodas por Medea, donde aparece el término *-oneiroi-* “sueños”⁸². Es además evidente que *in-somnium* ha sido creado según el molde del griego *eje-oneiroi*; veremos dentro de poco la importancia de esta derivación.

Como se ha dicho, estos *falsa insomnia* son enviados a través de la puerta de marfil por los *manes*. Este término tiene una larga historia en el pensamiento religioso romano, pero en el tiempo de Virgilio tenía un correspondiente poético exacto en el término *umbra* (*umbrae*), como ha sido demostrado antes por Julie Nováková⁸³ y después por Angela Maria Negri⁸⁴. Esta sencilla constatación permite asir el sentido profundo de la contraposición virgiliana: para anunciar eventos destinados a realizarse los espíritus de los difuntos vienen en persona –si podemos expresarnos de esta forma– a visitar a los vivos en sus sueños; en el caso de anuncios que no van a cum-

⁷⁸ Como interpreta Perotti 2004, 199. Michels 1981, 145, entiende *falsa* sólo en el sentido de “no auténticos”; Kraggerud 2002, 133 (que además considera espurio el verso), sólo en el sentido de “no verídicos”, “engañosos”.

⁷⁹ Serv. *ad Aen.* 5.840 presenta una distinción improvisada (*bene autem discernit ista Vergilius, ut 'Somnum' ipsum deum dicat, 'somnia' quod dormimus, 'insomnium' quod videmus in somnis, ut [6.896] 'sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes'*).

⁸⁰ Cf. Perutelli 1988, 939; Reed 1973, 313-314; Michels 1981, 144-145; Pollmann 1993, 237-238; Jönsson-Roos 1996, 24; Perotti 2004, 188; con la demás bibliografía citada por estos estudiosos.

⁸¹ Verg. *Aen.* 4.9.

⁸² Apoll. Rh. 3.636.

⁸³ Nováková 1964, 46-50.

⁸⁴ Negri 1984, 64; 91 y *passim*; Negri Rosio 1990, 380. Por lo que se refiere a Virgilio, señalaré que la difunta Eurídice está indicada por *umbrae* en *Georg.* 4.501 y por *manes* en *Aen.* 6.119; y el poeta se refiere al espíritu de Anquises con *umbrae* en *Aen.* 5.81, y poco después con *manes* (*Aen.* 5.99).

plirse, por lo contrario, envían simulacros que son doblemente falsos, tanto porque falsifican el aspecto de vivos o difuntos, como porque no dicen verdad.

Virgilio, pues, ha transformado profundamente la representación homérica de las dos puertas: no sólo las ha colocado en la ultratumba y las ha destinado al pasaje de entidades que no se corresponden con el genérico *oneirôî* –“sueños”– de la descripción homérica, sino también, desde el primer verso, ha cambiado su nombre: no “Puertas de los Sueños”, sino “Puertas del Sueño”: *sunt geminae Somni portae*⁸⁵. Es verdad que en poesía *somnus* puede cobrar el significado de *somnium*⁸⁶; lo confirma el propio Virgilio, al describir la inconsistencia de las sombras de Creúsa y de Anquises por el mismo verso (*Aen.* 794 = 6.702 *par levibus ventis volucricque simillima somno*), que traduce una expresión homérica en la que a *somno* de Virgilio corresponde *oneiros*⁸⁷. También es verdad, como ya lo observaba Norden⁸⁸, que los casos indirectos (no contractos) de *somnium* no pueden entrar en el esquema métrico del hexámetro; pero eso no justifica la expeditiva equiparación del virgiliano *Somni* a *somniorum*, como acontece en Servio⁸⁹, y aún menos su interpretación como genitivo singular de *somnium*, como si Virgilio hablara de “Puerta del Sueño” en el sentido de “visión onírica”, como lo hace, por ejemplo, Perutelli⁹⁰. El neutro *somnium*, a diferencia del masculino griego *Oneiros*, no puede ser personificado⁹¹, y la documentación del *Oxford Latin Dictionary* no señala casos en los que el término cobre el sentido de concepto abstracto, opuesto por ejemplo al estado de quien está despierto y vive en el mundo de la realidad⁹². Si

⁸⁵ Cf. también Messer 1918, 45 n. 188.

⁸⁶ Cf. la documentación de Perotti 2004, 187-188, que por su parte cree igualmente posibles tres interpretaciones distintas: 1) puertas del dios *Somnus*; 2) puertas del *somnus*; 3) puertas del *somnium*.

⁸⁷ Hom. *Od.* 11.207.

⁸⁸ Norden 1957⁴, 348. Así también, por ej., Steiner 1952, 88 n. 2.

⁸⁹ Serv. *ad Aen.* 6.893 *SUNT GEMINAE SOMNI PORTAE pro somniorum*.

⁹⁰ Perutelli 1988, 937; 939; igualmente Jönsson-Roos 1996, 24.

⁹¹ Cf. Steiner 1952, 79.

⁹² El *OLD s.v.* contiene sólo los sentidos de visión onírica y de espejismo, fantasía con los ojos abiertos. Una excepción parece constituida por un texto de Macrobio, que cita precisamente nuestro pasaje virgiliano: *in somn. Scip.* 1.3.17, donde las ediciones presentan el texto siguiente: *de geminarum somnii descriptione portarum*. Es posible que en Macrobio se hayan cruzado los influjos de Porfirio (cf. nota 62) y de Virgilio. La mención del *somnium* procedería de Porfirio, que por supuesto comentaba el pasaje de Homero, donde se habla de *oneiroi*; el singular, de Virgilio, que habla de “Puertas del Sueño”. Y dado que Macrobio, como Porfirio, re-

Virgilio hubiese querido referirse a “sueños” en el sentido de visiones oníricas, le habría sido menester emplear la forma plural, como acontece en Homero. Y en efecto los *Somnia* en plural, como masa indistinta, sí se encuentran varias veces personificados⁹³, en Roma ya en Cicerón⁹⁴, en el propio Virgilio (los *Somnia* colgados de las hojas del olmo del vestíbulo) y de nuevo en Ovidio⁹⁵ y en Estacio⁹⁶. No cabe duda, a mi parecer, de que en Virgilio se trata de “Puertas del Sueño” – y además del Sueño divinizado, que, como lo observan con razón Eckhard Christmann⁹⁷ y Michael von Albrecht⁹⁸, aparece, de forma simétrica, a finales del quinto libro, con la insidia que tiende a Palinuro, y del sexto, con las dos puertas infernales—. En efecto, en Virgilio también esas son “puertas de los sueños” en el sentido de que los sueños salen por ellas; sin embargo los sueños –tanto los verídicos como los falsos– son presentados por el poeta como producidos por el Sueño; y los editores tienen razón al escribir *Somni* con mayúscula. Ya en Hesíodo, además, el Sueño, hermano de la Muerte, tiene asiento en la ultratumba⁹⁹; en el sexto libro de la *Eneida* no solo se menciona este parentesco¹⁰⁰, sino también el sueño –en el sentido opuesto a la condición de quien está despierto– constituye un verdadero *Leitmotiv* en la descripción de la catábasis; hay más: el más allá está explícitamente definido como el lugar del Sueño y de las sombras –las dos entidades que presiden al funcionamiento de las puertas de asta y de marfil–¹⁰¹.

Además, en Estacio y en Luciano el Sueño está representado como el dueño de los sueños¹⁰², en Ovidio es incluso su padre¹⁰³, y en

fieri las puertas de asta y de marfil a la capacidad del alma de alcanzar la verdad en los sueños, cuando el sueño la suelta de los vínculos con el cuerpo, tiene que hablar de sueños más bien que de sueño. Mi amiga Mireille Armisen-Marchetti, editora del comentario de Macrobio, me comunica sin embargo que la tradición manuscrita está dividida entre *somnii* y *somni*.

⁹³ Como *Theog.* 21 de Hesíodo, que se parece a Hom. *Od.* 24.12.

⁹⁴ *Cic. Nat. deor.* 3.44, donde los *Somnia* personificados aparecen en una lista parecida a las de las personificaciones del vestíbulo virgiliano.

⁹⁵ *Ov. Met.* 11.614 *somnia vana iacent totidem, quot messis aristas, / silva gerit frondes, eiectas litus harenas.*

⁹⁶ *Stat. Theb.* 10.112 *adsunt innumero circum vaga Somnia vultu.*

⁹⁷ Christmann 1976, 277.

⁹⁸ Von Albrecht 2007², 130.

⁹⁹ *Hesiod. theog.* 759.

¹⁰⁰ *Verg. Aen.* 6.278 *consanguineus Leti Sopor.*

¹⁰¹ *Verg. Aen.* 6.390 *umbrarum hic locus est, Somni noctisque soporae.*

¹⁰² *Stat. Theb.* 10.112-115; *Lucian. ver. hist.* 2.33-34: cf. Sauer 1885-1890. Cf. también Fronto *de fer. Als.* 11 (II, p. 16 Haines).

¹⁰³ *Ov. met.* 11.633.

Virgilio también los sueños son producidos y traídos por él¹⁰⁴. El propio Servio, aunque entiende *Somni* en nuestro pasaje como equivalente a *somniorum*, menciona poco después, con referencia a la puerta de asta, que el Sueño (*Somnus* – el dios que nos hace dormir) se representaba con un cuerno¹⁰⁵. En el griego Filóstrato¹⁰⁶ el cuerno está atribuido a *oneiros*, la visión onírica personificada, mientras que Estacio¹⁰⁷ y Silio Itálico¹⁰⁸ lo asignan, de acuerdo con Servio, a *Somnus*, el dios que nos hace dormir: otra confirmación de que el neutro latino *somnium* no puede ser personificado y de nuestra interpretación de las *Somni portae* de Virgilio como “Puertas del Sueño”, es decir del dios *Somnus*.

Si Virgilio ha transformado profundamente la representación homérica, conservó, sin embargo, un elemento esencial: estas puertas funcionan solamente como salidas. Eneas las encuentra al fin de su catábasis, después de haber recorrido todo el camino que lleva al Elíseo. No pueden de ninguna forma ser interpretadas como entradas¹⁰⁹, y aún menos ser llevadas atrás al vestíbulo y al comienzo del viaje de Eneas¹¹⁰.

Hay que rechazar, por fin, una interpretación que ha encontrado la simpatía de unos estudiosos, según la cual una puerta –o bien ambas– sería el camino de las almas que vuelven a encarnarse¹¹¹. Nada de esto aparece en el texto y, como veremos dentro de poco, con la descripción de las puertas ya hemos vuelto a la representación de un Hades subterráneo muy distinto de la visión escatológica incluyendo la reencarnación presentada poco antes por Anquises. Las puertas sí son salidas, pero sólo para las *umbrae* y los *insomnia*¹¹².

¹⁰⁴ Verg. *Aen.* 8.42 *ne vana putes haec fingere somnum*; y de cualquier manera se interpreten los *tristia somnia* de *Aen.* 5.840, es el Sueño quien los trae a Palinuro.

¹⁰⁵ Serv. *ad Aen.* 6.893 *Somnum novimus cum cornu pingi*. Cf. también Serv. *Dan. ad Aen.* 1.692.

¹⁰⁶ Philostr. *imag.* 1.27.3. Cf. más abajo, nota 133.

¹⁰⁷ Stat. *Theb.* 2.144; 5.199; 6.27; 10.111.

¹⁰⁸ Sil. It. 10.352. Para los testimonios de las artes figurativas cf. Pollmann 1993, 243 n. 41.

¹⁰⁹ Como lo sugiere Clark 1979, 224 n. 111, citando a Val. Fl. 1.832 (cf. más arriba, nota 60) – un verso que sí sigue el molde de *Aen.* 6.893, pero no tiene nada que ver con las Puertas del Sueño.

¹¹⁰ Cf. arriba, § 2 e.

¹¹¹ Así, de varia manera, Reed 1973, 315; Kopff-Kopff 1976, 248; Perotti 2004, 198.

¹¹² A las *umbrae* se concede un *facilis... exitus* porque sólo pueden visitar a los vivos en sueño y tienen que regresar antes del amanecer (cf. *Aen.* 5.738-739). En cambio, la vuelta a la vida es imposible para (casi) todos: *Aen.* 6.126-131. Sólo la entrada al Hades es *facilis* (6.126).

4. Ya hemos hecho frecuentes referencias a las interpretaciones antiguas del pasaje virgiliano y de la paralela descripción homérica. Vamos a completar sucintamente su relato antes de pasar a nuestras consideraciones finales.

Servio, tras afirmar, como hemos visto, que a nivel poético¹¹³ Virgilio quiso desmentir su representación precedente, presenta dos exégesis, una fisiológica, otra moral¹¹⁴. La primera conecta la puerta de asta con los ojos y la de marfil con los dientes: lo que vemos es sin duda veraz, lo que decimos puede ser falso. La segunda ve en el material menos precioso —el asta— sueños en los que se manifiestan deseos más modestos, que tienen posibilidad de realizarse, a diferencia de los demasiado ambiciosos, simbolizados por el valioso marfil. Motivos de espacio y de tiempo me impiden detenerme en estas interpretaciones y sus paralelos en la exégesis griega de Homero; tengo que limitarme a remitir a mi libro sobre las alegorías del destino del alma en Servio¹¹⁵ y a los ensayos de Eckhard Christmann¹¹⁶ y Karla Pollmann¹¹⁷.

Macrobio¹¹⁸, por su parte, atribuye a Porfirio una interpretación platonizante, pero más antigua que el neoplatonismo, como ya está presupuesta en Tertuliano¹¹⁹, según la cual el asta, que una vez pulida se vuelve transparente, simboliza la capacidad del alma de entrever la verdad cuando el estado de sueño la suelta en parte de los vínculos con el cuerpo, mientras que el marfil, que nunca se vuelve transparente, representa el obstáculo infranqueable puesto por la materia¹²⁰. Sinesio, en cambio, objetaba que todos los sueños pueden

¹¹³ En Servio el nivel "poético" significa de ordinario el sentido más inmediato de la palabra de Virgilio, bajo el cual está a menudo escondido un sentido más profundo (la *philosophiae veritas* bajo el *poeticae figmentum*, para emplear las expresiones de Macr. in *somn. Scip.* 1.9.8). Cf. Serv. *ad Aen.* 6.127; 6.741; 2.255 (*more poetico*); cf. 6.719.

¹¹⁴ Serv. *ad Aen.* 6.893.

¹¹⁵ Setaioli 1995, 202 ss.

¹¹⁶ Christmann 1976, 258-259.

¹¹⁷ Pollmann 1993, 241-243 (no es posible compartir su interpretación de Serv. *ad Aen.* 6.893 *et poetice apertus est sensus* en el sentido de "el sentido es claro aun en su presentación poética". *Et* nunca tiene el sentido de *etiam* en contextos parecidos: cf. p. ej. Serv. *ad Aen.* 6.127; 8.298).

¹¹⁸ Macr. *In somn. Scip.* 1.3.17-20.

¹¹⁹ Tert. *De an.* 46.3; 53.5-6.

¹²⁰ También para esta exégesis y sus paralelos griegos cf. Setaioli 1905, 204 ss. Además Lamberton 1986, 271; Kilpatrick 1995, que sin embargo no conoce el precedente de Tertuliano.

ser útilmente interpretados y que Penélope habría debido dejarlos salir todos por la puerta de asta¹²¹.

En la exégesis homérica, por otra parte, se subrayaba de manera especial la relación, que, como se ha dicho, estaba ya presupuesta en Virgilio, entre las Puertas de los Sueños descrita por Penélope por un lado y el “pueblo de los sueños” y las “puertas del sol” de la segunda *Nekyia* por el otro. En esta última expresión de Homero, el plural es muy probablemente poético, para significar el extremo occidente; pero sin duda existía otra puerta del sol: el levante. En la astrología los límites extremos del camino del sol fueron considerados como los puntos de pasaje entre el mundo de los vivos y el de los difuntos —que entonces se concebía situado en el hemisferio inferior—¹²². Cuando, en época más tardía, la nueva concepción de una ultratumba astral tomó la delantera, Numenio de Apamea¹²³ y, tras él, Porfirio¹²⁴ y Macrobio¹²⁵ asociaron la exégesis de las puertas del sol a la de la gruta de las Ninfas descrita en el libro XIX de la *Odisea*, que también tiene dos puntos de pasaje, uno al norte, otro al sur. Las dos puertas fueron así identificadas con las constelaciones de Cáncer, por donde las almas bajan para encarnarse, y de Capricornio, por donde vuelven al cielo.

Supone que esta orientación exegética fuera ya conocida por Virgilio Frederick Brenk¹²⁶, según quien la razón por la cual Virgilio no hizo pasar a Eneas y a la Sibila por la puerta de asta fue que este término (*cornu*) le recordaba la constelación de Capricornio, por donde las almas vuelven a su origen celeste, mientras que Eneas y la Sibila se dirigen hacia el mundo de los vivos. Sin embargo, mientras que para Numenio las almas *entran* en el mundo terrenal por Cáncer y *salen* por Capricornio, en la *Eneida* ambas puertas son salidas. Además, es muy difícil que este tipo de exégesis estuviera ya difundido en la época de Virgilio¹²⁷.

¹²¹ Synes. *de insomn.* 147B.

¹²² Cf. Cumont 1942, 38-41. Esta concepción era conocida por Virgilio también: cf. *georg.* 1.242-243.

¹²³ Numen. *fr.* 35 Des Places. Cf. Buffière 1956, 45-46; Lamberton 1986, 70-71; 318 n. 1.

¹²⁴ Porph. *antr. Nymph.* 28: Cf. Simonini 1986, 215-216.

¹²⁵ Macr. *in somn. Scip.* 1.12.1-4 (= Numen. *fr.* 34 Des Places). Cf. Setaioli 1966, 178-179; Armisen-Marchetti 2001, 167.

¹²⁶ Brenk 1992, 282-283.

¹²⁷ Brenk 1992, 285-286, señala unas exégesis homéricas contemplando la reencarnación en Plutarco también. Sin embargo, éste no vivió “not too long after Virgil”, como dice Brenk (p. 286), sino casi un siglo y medio más tarde. Cronológicamente está más cerca de Numenio que de Virgilio. De todas formas, al fin Brenk

5. Son muy numerosos los intérpretes que consideran la catábasis de Eneas descrita por Virgilio en el sexto libro como un sueño —en el sentido de visión onírica— del protagonista, y entre ellos hay grandes estudiosos, como Norden y Pasquali¹²⁸. Por lo general, se fundaron precisamente en el hecho de que el héroe sale del Hades por la puerta de marfil.

Claro está que la salida por la puerta de los *falsa insomnia* sí constituye un fuerte indicio en este sentido, pero deja abierta la cuestión de por qué la visión de Eneas estaría puesta bajo la marca de la falsedad¹²⁹; además, hace falta hallar algún paralelo a esa técnica poco común en la antigüedad: la revelación de que lo que hasta el final se presentaba como una experiencia real no era sino una visión onírica. Me parece que ninguno de los que interpretaron de tal forma la catábasis de Eneas haya aducido razones concretas, salvo la referencia a unas atmósferas del sexto libro, que sí recuerdan la experiencia onírica, pero no declaran de manera explícita que Eneas está soñando¹³⁰. No me parece, pues, fuera de lugar ir en busca de posibles señales en el texto de la *Eneida* que permitan dotar esta interpretación de bases más sólidas.

En el libro séptimo del poema el rey Latino consulta el oráculo por incubación de Fauno en Albúnea¹³¹. La descripción tiene rasgos comunes con el lugar de donde Eneas baja al más allá. Ambos sitios se encuentran rodeados de bosques (*Aen.* 6.238 ~ 7.83); de ambos suben exhalaciones pestilentes (6.239-242 ~ 7.84)¹³²; en ambos hay

llega a una conclusión parecida a las que hemos examinado en el § 2 d: la salida de Eneas por la puerta de marfil pone en duda la escatología platónica precedente.

¹²⁸ Me limito a mencionar a algunos: Henry 1881, 347; Norden 1957⁴, 48 (aunque en el comentario, p. 348, interpreta la salida por la puerta de marfil como una indicación horaria); Pasquali 1920, 579; Michels 1944, 147-149; Michels 1981, 143; Otis 1959, 176-179; Otis 1964, 304-305; Grillone 1967, 35; Thornton 1976, 63-64; Perret 1989⁵, 183; G. Williams 1983, 57. Para otros estudiosos la catábasis es "in a sense a dream" (R. D. Williams 1964, 62), o bien Virgilio "has blurred the narrative into a dream" (West 1987, 238). Cf. también Steiner 1952, 95-96; Bray 1966, 57.

¹²⁹ Hemos encontrado más arriba (§ 2 d) las insatisfactorias respuestas a esta cuestión.

¹³⁰ Cf., p. ej., justo al comienzo de la catábasis, *Aen.* 6.268-272: *ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis vacuas et inania regna: / quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra / Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colores*. Además, las frecuentes alusiones al sueño (*Aen.* 6.278; 390; 893) y a los sueños (6.283; 896).

¹³¹ Verg. *Aen.* 7.81-101.

¹³² Los lugares volcánicos de los que suben exhalaciones mefíticas se asociaban tradicionalmente a la entrada del Hades. Además del lago de Averno y Albúnea, hay

que celebrar sacrificios (6.243-255 ~ 7.88 y 91-94). Al igual que Eneas, Latino no está representado durmiendo al recibir el oráculo de Fauno. Es el sacerdote el que tiene visiones oníricas de fantasmas (7.89) y soñando habla con los dioses (7.90), e incluso —un detalle que tiene la máxima importancia para nosotros— baja *soñando* al Hades (7.91). No me parece posible desechar a la ligera la idea de que en el libro sexto también la bajada al Hades tenga lugar en un sueño producido por un ritual de incubación, como la del sacerdote de Albúnea. En la escena del séptimo libro tampoco se dice que Latino duerma, y la voz de Fauno está representada como si de verdad retumbara en el bosque (7.95); sin embargo, no puede tratarse sino de un sueño por incubación. Hay más: la asociación de los sueños por incubación a las puertas de asta y de marfil está documentada: se encontraba en una pintura descrita por Filóstrato en sus *Imagines*¹³³.

Según el testimonio de Cicerón¹³⁴, ya el antiguo analista Fabio Pictor había contado un sueño (en el sentido de visión onírica) de Eneas, que le había revelado su destino. En la *Eneida* también el héroe está representado varias veces soñando¹³⁵, mas al comienzo de los *Anales* de Enio se encontraba un sueño en el que el propio Eneas visitaba a Rea Silvia durmiendo¹³⁶. Según la concepción del final del libro sexto del poema de Virgilio, que sin duda bien conocía esta escena de Enio¹³⁷, eso suponía que la sombra de Eneas muerto había pasado por la puerta de asta. Puede ser ésta una de las razones por las cuales el poeta no podía hacer pasar por ella a su héroe aún vivo¹³⁸; no explica sin embargo las implicaciones del pasaje por la puerta de marfil.

Dejando para el final la investigación del sentido de la asociación a la marca de la falsedad simbolizada por la puerta de marfil,

también *Amsancti valles* (*Aen.* 7.563-571). El comentador antiguo Tiberio Donato (II, p. 85, 26-27 Georgii) escribe: *inferorum ianua fuit*; cf. Serv. *ad Aen.* 5.763 *ibi aditus esse dicitur inferorum*.

¹³³ Con referencia a los sueños por incubación del oráculo de Anfiarao en Oropo: Philostr. *imag.* 1.27.3. Aunque existe el singular, Filóstrato supone ambas puertas. Menciona también el sueño como estado de quien duerme, pero las puertas están bajo el amparo del Sueño como visión onírica personificada. A diferencia del neutro latino *somnium*, *oneiros* sí puede ser personificado.

¹³⁴ Cic. *div.* 1.43. Cf. Pease 1920, 168-169. Cf. también Diod. 7.4.4-5.

¹³⁵ Verg. *Aen.* 2.269-292; 3.147-172 (cf. sin embargo 3.173 *nec sopor illud erat*); 4.351-353; 4.554-570; 5.722-742; 6.695-696; 8.25-67.

¹³⁶ Aunque, por lo que parece, Rea Silvia sólo oye la voz de Eneas: Enn. *ann.* 34-50 Skutsch.

¹³⁷ Cf. Krevans 1993.

¹³⁸ Cf. Setaioli 1986b, 962.

trataremos en primer lugar de encontrar un paralelo a una descripción poética que sólo al final se descubre como visión de sueño¹³⁹.

En el episodio de Estacio para su padre, éste volverá del más allá para visitar a su hijo en sueño, pasando por la puerta de asta¹⁴⁰. Estacio ha bien comprendido a Virgilio: su padre va a recorrer el camino de las *verae umbrae*. Mas en la literatura latina hay otra composición poética que tiene más interés para nosotros. El *Cupido cruciatur* de Ausonio empieza por una cita virgiliana¹⁴¹ y sigue describiendo los *lugentes campi*, los “campos del llanto” donde Virgilio pone las heroínas muertas por amor. Aquí se descuelga de repente Cupido, que es enseguida capturado y torturado por las heroínas deseosas de vengarse —a las cuales se añade su propia madre: Venus—. A la hora en que las heroínas empiezan a apiadarse, Cupido huye a través de la puerta de marfil, y el poeta finaliza con expresiones que aluden inequívocamente al despertar tras una pesadilla¹⁴². Claro está que Ausonio interpretaba la catábasis de Eneas como una visión onírica y el pasaje a través de la puerta de marfil como su despertar; no sólo veía en este último detalle la revelación final del carácter onírico de la catábasis, y lo colocó a su vez al final, revelando así la naturaleza de experiencia onírica de toda su descripción. Por supuesto Ausonio se mueve en la estela de Virgilio; sin embargo este poema demuestra que una técnica narrativa de este tipo no era inconcebible para un poeta antiguo. Hay más: justo en relación con el episodio de la *Odisea* que contiene los versos de Penélope sobre las puertas de los sueños que inspiraron a Virgilio, sabemos por Séneca¹⁴³ que era objeto de discusión la cuestión de si Penélope sospechara que el mendigo con quien hablaba era en verdad Ulises, aunque Homero dice que Atenea desvió su atención cuando Ulises fue reconocido por

¹³⁹ Para responder a la objeción de Tarrant 1982, 53, que así escribe: “it is inconceivable that Virgil, or any other ancient writer, would reveal the status of an episode of this kind only in its closing words”.

¹⁴⁰ Stat. *silv.* 5.3.287-293.

¹⁴¹ Auson. *Cup. cruc.* 1 *aeris in campis* = Verg. *Aen.* 6.887. Cf. más arriba, nota 10.

¹⁴² Auson. *Cup. cruc.* 101-103 *quae postquam multa perpessus nocte Cupido / effugit, pulsa tandem caligine somni / evolat ad superos portaque evadit eburna*. Gregson Davies 1994, 167-168, subraya con razón que el pasaje por la puerta de marfil corresponde al despertar y que Ausonio interpretaba la catábasis de Eneas como un sueño. Cf. Christmann 1976, 255.

¹⁴³ Sen. *ep.* 88.8 *quid inquiris an Penelopa... Ulixem illum esse, quem videbat, antequam sciret, suspicata sit?* Esta interpretación tuvo unos partidarios en la época moderna también: cf. Büchner 1940, 149; Russo 1983.

la nodriza Euriclea¹⁴⁴. Eso también demuestra que la técnica del “no dicho” no era inimaginable en la antigüedad. Y tal vez Virgilio, que tenía buen conocimiento de la exégesis homérica, haya recibido de aquí el estímulo para cargar una imagen sacada de este episodio homérico (la de las puertas de asta y de marfil) de un mensaje no explícito que correspondiera al lector decodificar.

6. Eneas sale, pues, por la puerta de los sueños falsos. Y es su padre –mejor dicho, los *manes* de su padre¹⁴⁵– quien lo hace salir. No estará fuera de lugar recordar que ya una vez en el poema una imagen de Eneas ha desempeñado el papel de *insomnium*¹⁴⁶, si, como casi me parece seguro, Dido piensa en él, cuando habla a su hermana de los *insomnia* que la asustan¹⁴⁷. En el pasaje sobre las puertas la correspondencia entre dos expresiones cercanas –*falsa ad caelum mittunt insomnia Manes y portaque emittit eburna*– no puede de todas formas ser desatendida¹⁴⁸. Eneas y la Sibila salen por la puerta de marfil, sin poder elegir por sí mismos su camino. Son ellos mismos, no el contenido de la visión de Eneas o del libro de Virgilio, los que están indicados como *falsa insomnia*¹⁴⁹. Eso sea dicho con paz de los que creen necesario distinguir entre Eneas y la Sibila, por un lado, y los *falsa insomnia* que de ordinario emplean la puerta de marfil por el otro. No faltan unos casos de *personas* que emplean las puertas de los sueños¹⁵⁰: ya hemos encontrado al Cupido de Ausonio, que sale por la puerta de marfil; mas, ya en la *Odisea*, Penélope está representada como dulcemente dormida en las puertas de los sueños¹⁵¹. No hay que descuidar que se trata de durmientes: no las personas, pues, se relacionan con las puertas, sino sus imágenes soñadas. Es

¹⁴⁴ Hom. *Od.* 19.478-479.

¹⁴⁵ Para los *manes* de Anquises cf. más arriba, nota 84.

¹⁴⁶ Cf. también Fratantuono 2007, 633. Para Macr. *in somn. Scip.* 1.3.6 cf. más abajo, nota 158.

¹⁴⁷ Verg. *Aen.* 4.9. Cf. más arriba, texto relativo a las notas 81 y 82. Pease 1935, 94-95, cree que esos *insomnia* se refieren a Siqueo. Dido soñará seguramente con Eneas más tarde: *Aen.* 4.465-466.

¹⁴⁸ Cf. Kopff-Kopff 1976, 249; Christmann 1976, 259.

¹⁴⁹ Es ésta la importante contribución de un ensayo que bajo otros puntos de vista no aporta mucha utilidad: Maleuvre 1996 (la observación se encuentra en la p. 94). Maleuvre cree que Virgilio denigre sistemáticamente a Eneas y a Augusto; cree también que Augusto haya hecho matar a Virgilio (Maleuvre 1993).

¹⁵⁰ Luciano y sus compañeros, que pasan por la puerta de marfil en *ver. hist.* 2.33, constituyen un caso especial, dado que este escrito tiene un carácter marcadamente burlesco.

¹⁵¹ Hom. *Od.* 4.809.

natural pensar que sea así en el caso de Eneas y de la Sibila también¹⁵².

Más si en el caso del Cupido de Ausonio es evidente que la salida por la puerta de marfil indica el despertar tras un sueño totalmente carente de realidad, ¿cuáles implicaciones conlleva esta salida en el caso de Eneas? En primer lugar está claro que para él también marca el momento del despertar. Durante la catábasis el héroe ha recorrido todo el largo camino de la gruta de Cumas hasta el Elíseo aéreo y astral de Anquises; sin embargo, a su término se encuentra en la cercanía inmediata de sus naves, que alcanza muy pronto, tal vez abriéndose camino a través de la selva del lago de Averno, si así hay que entender la expresión *viam secat* en el único verso que el poeta dedica a la vuelta del héroe¹⁵³. Es como si Eneas despertara de un sueño de incubación —como los del templo de Albúnea— en un santuario no lejos de donde ha atracado, y hubiera soñado también con las puertas que, como sabemos por Filóstrato, estaban asociadas a los rituales de incubación¹⁵⁴. Si es así, es natural que al despertar del héroe no se haga ni la mínima mención de la Sibila, aunque ella salió con él por la puerta de marfil: como el Eneas de la catábasis, ella también no era sino una imagen onírica, y se desvanece enseguida al despertar.

Más difícil, en apariencia, es explicar por qué y en cuál sentido y medida la figura soñada de Eneas tiene que considerarse un *falsum insomnium*¹⁵⁵. En primer lugar hay que recordar lo que ya hemos señalado. El término *insomnium*, en el sentido en que se encuentra en la *Eneida*, fue probablemente acuñado *ex novo* por Virgilio, que lo calcó del griego *enhypnion*. Artemidoro, en su obra sobre la interpretación de los sueños, emplea este término —*enhypnion*, contrapuesto a *oneiroi*— para indicar los sueños carentes de significado divinatorio¹⁵⁶. Aun en la clasificación de los sueños que encontramos en Macrobio (donde los términos latinos están acompañados por los griegos) el *insomnium* / *enhypnion* es una visión onírica carente de significado mántico¹⁵⁷. Ambos autores lo atribuyen a las condiciones

¹⁵² El Eneas y la Sibila de la catábasis son imágenes soñadas por el verdadero Eneas: cf. más arriba, nota 24.

¹⁵³ Cf. Austin 1977, 278.

¹⁵⁴ Cf. más arriba, nota 133.

¹⁵⁵ Hay, en efecto, que responder a la objeción de Karla Pollmann 1993, 241, según la cual quien considera la catábasis de Eneas como un sueño descuida explicar por qué éste está puesto bajo la marca de la falsedad. Cf. también Christmann 1976, 255.

¹⁵⁶ Artem. 1.1; cf. 4 *praef.* Véase Kessels 1969, 391-394.

¹⁵⁷ Macr. *in somn. Scip.* 1.3.4-6. Cf. Kessels 1969, 395; 411-414.

subjetivas, físicas o psicológicas del soñador. En este sentido los *insomnia* son declarados "falsos" por Macrobio, con referencia justamente a ambos pasajes en los que el término aparece en Virgilio¹⁵⁸. No me parece arriesgado creer que Virgilio haya acuñado este término ya consciente del significado técnico de *enhyption*, que nosotros conocemos sólo a través de autores más tardíos¹⁵⁹. Eso parece, con razón aún mayor, plausible, dado que las *verae umbrae* de Virgilio se corresponden con el otro tipo de sueños distinguidos por Artemidoro: los *oneiroi* dotados de significado divinadorio.

Ahora, si recordamos la descripción de la catábasis, nos damos cuenta enseguida de que su primera parte está íntimamente conectada con la subjetividad individual de Eneas, que se enfrenta, en orden cronológico invertido, con su pasado personal en los encuentros con Palinuro, Dido y Deífobo, mientras que un cambio radical tiene lugar al llegar el héroe al Elíseo, donde recibe la revelación cósmica, escatológica e histórica de Anquises.

No hay que descuidar que la primera parte, que hemos llamado "subjetiva", se desarrolla en una ultratumba subterránea, no distinta de la concepción mitológica y poética del Hades. Es bien conocido que ya los antiguos se daban cuenta del doble nivel de la representación virgiliana, que por un lado presenta la ficción poética, por el otro la verdad filosófica, según la eficaz formulación de Macrobio¹⁶⁰; sin embargo, Virgilio parece sugerir al lector que el personaje de Eneas nunca se aleja de verdad de la concepción tradicional y poética, desde largo tiempo superada en la época del poeta, de un más allá subterráneo.

Nada más hacer llegar el protagonista al Elíseo, Virgilio señala al lector que ya no estamos en un Hades bajo tierra: los bienaventurados gozan de una luz más viva que la nuestra y de un sol y de estrellas propios¹⁶¹. Es verdad que la concepción tradicional vuelve a

¹⁵⁸ Macr. *in somn. Scip.* 1.3.6 *falsa esse insomnia nec Maro tacuit: 'sed falsa as caelum mittunt insomnia manes'* (Aen. 6.896)... *Amorem quoque describens, cuius curam semper sequuntur insomnia, ait: 'haerent infixi pectore vultus / verbaque, nec placidam membris dat cura quietem'* (Aen. 4.4-5), *et post haec: 'Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent?'* (Aen. 4.9).

¹⁵⁹ Como lo señala Kessels 1969, 393-394, el sistema onirocrítico de Artemidoro es mucho más antiguo que él.

¹⁶⁰ Macr. *in somn. Scip.* 1.9.8 *Vergilius... licet argumento suo serviens heroas in inferos relegaverit, non tamen eos abducit a caelo, sed aethera his deputat largiorem, et nosse eos solem suum ac sua sidera profitetur, ut geminae doctrinae observatione praestiterit et poeticae figmentum et philosophiae veritatem.* Cf. más arriba, nota 113; véase Wlosok 1983; Wlosok 1987.

¹⁶¹ Verg. Aen. 6.641-642 *largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.*

asomarse aquí y allá¹⁶². Sin embargo, es el propio Eneas quien pronuncia las palabras que van a volver en la descripción de las puertas para definir el mundo de los vivos como superno con respecto al de los difuntos, al expresar su asombro delante del deseo de las almas de volver *ad caelum* –bajo la bóveda de nuestro cielo (6.719 = 6.896)–.

Aún inmediatamente antes de la descripción de las puertas el poeta había corroborado la concepción de la ultratumba cósmica con la expresión que Antonia Wlosok¹⁶³ juzga la señal más clara en este sentido: *aeris in campis* –en los campos del aire–¹⁶⁴. Sin embargo, en la descripción de las puertas ya estamos de nuevo en el Hades subterráneo, que está indicado con las palabras empleadas poco antes por Eneas, y explícitamente puesto bajo la marca de la falsedad: los *manes* envían los *falsa insomnia* hacia arriba, bajo nuestro cielo: *ad caelum*.

Existen pues dos niveles distintos de “falsedad” con relación a la figura de Eneas como *insomnium/enhypnion*, que sin embargo están íntimamente vinculados entre sí: el elemento subjetivo, “falso” en el sentido de Macrobio, ya que es extraño a la misión universal del héroe; y la concepción de un Hades subterráneo, que es precisamente el lugar donde Eneas se enfrenta con su propia subjetividad. De este elemento puramente individual el héroe se depura sólo a su despertar tras la salida por la puerta de marfil. Desde ahora se dedicará totalmente a su misión universal.

Las puertas mismas que, por un lado marcan la vuelta a la ultratumba tradicional, por el otro el alejamiento definitivo de ella, no son sino un sueño falso. Cuando Anquises visita por su propia iniciativa los sueños de Eneas, no sube de los infiernos, sino baja del cielo, según la concepción escatológica que él mismo describe en el sexto libro. Es así al final del libro quinto, donde la *facies* –la imagen– de

¹⁶² El río Eridano fluye “hacia arriba” (*superne*: 6.658); las almas a las que Anquises pasa revista están destinadas a la luz superna (*superumque ad lumen ituras*: 6.680); Eneas se asombra de que las almas desean volver arriba, bajo nuestro cielo (*o pater, anne aliquas ad caelum hinc ire putandum est / sublimis animas...?*). Incluso Anquises concluye su discurso, que explica a Eneas que el destino del alma se desarrolla entre cielo y tierra (6.739-742), con una expresión que parece presuponer la concepción tradicional del Hades subterráneo (*scilicet immemores supera ut convexa revisant / rursus*: 6.749-750; cf. *ad auras / aetherias*: 6.761-762).

¹⁶³ Wlosok 1983, 386 (las páginas son las de Wlosok 1990).

¹⁶⁴ Verg. *Aen.* 6.886-887 *sic tota passim regione vagantur / aeris in campis latis atque omnia lustrant*.

Anquises se muestra a Eneas *caelo... delapsa*: “bajando del cielo”¹⁶⁵ —es decir viniendo de la dirección opuesta a la de los *insomnia*, que suben *ad caelum*—. Hemos visto que Servio y el Servio Danielino consideran falsos los sueños que proceden del Hades y verídicos los que llegan del cielo¹⁶⁶. Como en el caso del Cupido de Ausonio, con la salida de Eneas por la puerta de marfil también estamos delante de un desplazamiento en función retrospectiva que explica *a posteriori* el origen de la visión: Anquises no ha bajado del cielo para visitar a Eneas en sueño, sino Eneas ha visitado a Anquises bajando a un inexistente Hades subterráneo.

La salida por la puerta de marfil revela pues, por un lado, la irrelevancia (o bien “falsedad”, como la entiende Macrobio) de la subjetiva individualidad de Eneas con relación a su misión universal; por el otro, la inconsistencia de la concepción mitológica y poética de la ultratumba; mas, al mismo tiempo revela también qué parte de la catábasis no está puesta bajo la marca de la falsedad. Los que pasan por la puerta de marfil son Eneas y la Sibila, no Anquises; y es justamente Anquises quien le abre a Eneas una dimensión no individual, sino universal, no terrenal, sino cósmica. Tanto el tipo del héroe libre de cualquier obligación y responsabilidad que se extiendan más allá de su honor y gloria personal, como la concepción del Hades mitológico, constituyen dos puntos cardinales de la tradición poética anterior, que ahora se relegan a la esfera de lo irrelevante y de lo falso. En su lugar la escatología celeste esbozada por Anquises y la visión del destino de Roma, que está indisolublemente conectada con ella, son puestas por el poeta bajo la indiscutida marca de la más alta y universal verdad.

Obras citadas

M. von Albrecht, *Vergil. Bucolica, Georgica, Aeneis. Eine Einführung*, Heidelberg 2007².

¹⁶⁵ Verg. *Aen.* 5.722 *visa dehinc caelo facies delapsa parentis* (aunque la concepción tradicional no desaparece totalmente: Anquises ruega a su hijo que lo visite con estas palabras [5.731-733]: *Ditis tamen ante / infernas accede domos et Averno per alta / congressus pete, nate, meos*). Ha entendido bien a Virgilio el autor de CE 1109, donde el muerto aparece bajando del cielo (vv. 9-10 *vidi sidereo radiantem lumine formam / aethere delabi*; obsérvese el empleo del mismo verbo en Virgilio: *delabor*) y pronuncia palabras que recuerdan las de Anquises (CE 1109.19 *non ego Tartareas penetrabo tristis ad undas* ~ Verg. *Aen.* 5.733-734 *non me impia namque / Tartara habent*).

¹⁶⁶ Cf. más arriba, nota 72.

- A. Amory, *The Gates of Horn and Ivory*, YClS 20, 1966, 3-57.
- M. Armisen-Marchetti, *Macrobe. Commentaire au Songe de Scipion*. Livre I. Texte éd., trad. et comm., Paris 2001.
- R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*. With a Commentary, Oxford 1977.
- J. J. Bray, *The Ivory Gates*, en: M. Kelley (ed.), *For Service to Classical Studies. Essays in Honor of Francis Letters*, Melbourne 1966, 55-69.
- F. E. Brenk, *The Gates of Dreams and an Image of Life: Consolation and Allegory at the End of Vergil's Aeneid VI*, en: C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, VI, Bruxelles 1992, 277-294.
- F. M. Brignoli, *La porta d'avorio nel VI libro dell' "Eneide"*, GIF 7, 1954, 61-67.
- W. Büchner, *Die Penelopeszenen in der Odyssee*, Hermes 75, 1940, 129-167.
- F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956.
- E. Christmann, *Der Tod des Aeneas und die Pforten des Schlafes*, en: H. Görgemanns-E. A. Schmidt (Hrsg.), *Studien zum antiken Epos. Franz Dirlmeier und Viktor Pöschl gewidmet*, Meisenheim am Glan 1976, 251-279.
- R. J. Clark, *Catabasis, Vergil and the Wisdom Tradition*, Amsterdam 1979.
- W. Clausen, *An Interpretation of the Aeneid*, HSCP 68, 1964, 139-147.
- G. T. Cockburn, *Aeneas and the Gates of Sleep: An Etymological Approach*, Phoenix 46, 1992, 362-364.
- F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.
- W. J. Dominik, *Reading Vergil's Aeneid: The Gates of Sleep (VI 893-898)*, Maia 48, 1996, 129-138.
- R.J. Edgeworth, *The Ivory Gate and the Threshold of Apollo*, C & M 37, 1986, 145-160.
- W. Everett, *Upon Virgil, Aeneid VI., Vss. 893-898*, CR 14, 1900, 153-154.
- L. Fratantuono, *A Brief Recollection on the Gates of Sleep*, Latomus 66, 2007, 628-635.
- H. C. Gotoff, *The Difficulty of the Ascent from Avernus*, CPh 80, 1985, 35-40.
- N. Gregson Davies, *Cupid at the Ivory Gate: Ausonius as a Reader of Vergil's Aeneid*, Colby Quarterly 30,3, 1994, 162-170.
- A. Grillone, *Il sogno nell'epica latina. Tecnica e poesia*, Palermo 1967.
- T. J. Haarhoff, *The Gates of Sleep*, G & R 17, 1948, 88-90.
- J. Henry, *Aeneidea*, III, London 1881.
- Chr. G. Heyne, *Publius Vergilius Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus*. Editio quarta. Curavit G. Ph. Wagner, II, Lipsiae-Londini 1832, reimpr. Hildesheim 1968.
- E. L. Highbarger, *The Gates of Dreams: An Archaeological Examination of Virgil, Aeneid VI, 893-899*, Baltimore 1940.
- M. E. Hirst, *The Gates of Virgil's Underworld: A Reminiscence of Lucretius*, CR 26, 1912, 82-83.

- N. Horsfall, *Aeneid*, en: N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, 102-216.
- A. Jönsson - B.-A. Roos, *A Note on Aeneid 6.893-8*, *Eranos* 94, 1996, 21-28.
- A. H. M. Kessels, *Ancient Systems of Dream Classification*, *Mnemosyne* 22, 1969, 389-424.
- R. S. Kilpatrick, *The Stuff of Doors and Dreams*, *Vergilius* 41, 1995, 63-70.
- E. C. Kopff - N. Marinatos Kopff, *Aeneas: False Dream or Messenger of the Manes?*, *Philologus* 120, 1976, 246-250.
- E. Kraggerud, *Vergiliana (II). What is Wrong with the Somni Portae?*, *SO* 77, 2002, 128-144.
- N. Krevans, *Ilia's Dream: Ennius, Virgil, and the Mythology of Seduction*, *HSCP* 95, 1993, 257-271.
- R. Lamberton, *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London 1986.
- J. Y. Maleuvre, *La mort de Virgile d'après Horace et Virgile*, Paris 1993.
- J. Y. Maleuvre, *Porte d'ivoire et rameau d'or: éléments de cacozélie dans le sixième livre de l'Énéide*, *REA* 98, 1996, 91-107.
- W. Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York 1918.
- A. K. Michels, *Lucretius and the Sixth Book of the Aeneid*, *AJP* 65, 1944, 135-148.
- A. K. Michels, *The Insomnium of Aeneas*, *CQ* 31, 1981, 140-146.
- P. von Möllendorff, *Aeneas und Odysseus. Die 'Tore des Schlafs' in Aen. 6.893-899*, en: J. P. Schwindt (Hrsg.), *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, München-Leipzig 2000, 43-66.
- U. Molyviaty-Toptsis, *Sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes (Aeneid 6.896)*, *AJP* 116, 1995, 639-652.
- A. Nauck, *Kritische Bemerkungen V*, en: *Mélanges gréco-romains tirés du Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg*, III, 1869-1874, St. Pétersbourg 1874, 89-99.
- Y. Nagata, *The Gates of Sleep and the Basic Structure of the Aeneid*, *JCS* 33, 1985, 71-79 (resumen en inglés pp. 140-141).
- A. M. Negri, *Gli psiconimi in Virgilio*, Roma 1984.
- A. M. Negri Rosio, *Umbra*, *EV* V 1990, 378-384.
- E. Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957⁴.
- J. Nováková, *Umbra. Ein Beitrag zur dichterischen Semantik*, Berlin 1964.
- J. Öberg, *Some Interpretative Notes on Virgil's Aeneid, Book VI*, *Eranos* 85, 1987, 105-109.
- J. J. O' Hara, *An Unconvincing Etymological Argument about Aeneas and the Gates of Sleep*, *Phoenix* 50, 1996, 331-334.
- J. van Ooteghem, *Somni Portae*, *LEC* 16, 1948, 386-390.
- B. Otis, *Three Problems of Aeneid 6*, *TAPhA* 90, 1959, 165-179.
- B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964.
- E. Paratore, *Virgilio. Eneide. III. Libri V-VI. Trad. di L. Canali*, Milano 1979.

- G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920, reimpr. 1964.
- A. S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De divinatione libri duo*, Urbana 1920, reimpr. Darmstadt 1963.
- A. S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge, Mass. 1935, reimpr. Darmstadt 1967.
- P. A. Perotti, *La porta d'avorio* (Aen. 6,893-898), *Vichiana* IV 6, 2004, 187-201.
- J. Perret, *Virgile. Énéide*. Livres V-VIII. Texte ét. et trad., Paris 1989⁵.
- A. Perutelli, *Somnium / insomnia*, *EV* IV 1988, 937-940.
- K. Pollmann, *Etymologie, Allegorese und epische Struktur. Zu den Toren der Träume bei Homer und Vergil*, *Philologus* 137, 1993, 232-251.
- N. Reed, *The Gates of Sleep in Aeneid 6*, *CQ N.S.* 23, 1973, 311-315.
- L-F. Rolland, *La porte d'ivoire* (Virgile, *Énéide*, VI, 898), *REL* 35, 1957, 204-223.
- J. Russo, *Interview and Aftermath: Dream, Fantasy, and Intuition in Odyssey 19 and 20*, *AJP* 103, 1983, 4-18.
- J. Russo - M. Fernández Galiano - A. Heubeck, *A Commentary on Homer's Odyssey*. III. Books XVII-XXIV, Oxford 1992.
- B. Sauer, *Hypnos*, *ALGRM* I 2, 1885-1890, 2846-2851.
- G. Scarpat, *Un omerismo virgiliano* (sectoque elephanto, Aen. 3,464), en: *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, II, Urbino 1987, 481-486.
- A. Setaioli, *L'esegesi omerica nel commento di Macrobio al Somnium Scipionis*, *SIFC* 38, 1966, 154-198.
- A. Setaioli, *Ianua*, *EV* II 1986, 879-883 (1986a).
- A. Setaioli, *Inferi, loci*, *EV* II, 953-963 (1986b).
- A. Setaioli, *La vicenda dell'anima nel commento di Servio a Virgilio*, Frankfurt 1995.
- L. Simonini, *Porfirio. L'antro delle Ninfe*, Milano 1986.
- H. R. Steiner, *Der Traum in der Aeneis*, Bern-Stuttgart 1952.
- R. J. Tarrant, *Aeneas and the Gates of Sleep*, *CPh* 77, 1982, 51-55.
- A. Thornton, *The Living Universe. Gods and Men in Virgil's Aeneid*, Leiden 1976.
- G. Türk, *Oneiros*, *ALGRM* III 1, 1897-1902, 900-910.
- B. E. Verstraete, *The Implication of the Epicurean and Lucretian Theory of Dreams for falsa insomnia in Aeneid 6.896*, *CW* 74, 1980, 7-10.
- J. H. Waszink, *Quinti Septimi Florentis Tertulliani De anima*. Ed with Introd. and Comm., Amsterdam 1947.
- D. A. West, *The Bough and the Gate*, Exeter 1987 (citado según la reimpression en: S.J. Harrison [ed.], *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford-New York 1990, 224-238).
- G. Williams, *Technique and Ideas in the Aeneid*, New Haven-London 1983.
- R. D. Williams, *The Sixth Book of the Aeneid*, *G & R* 11, 1964, 48-63.
- A. Wlosok, *Et poeticae figmentum et philosophiae veritatem. Bemerkungen zum 6. Aeneisbuch, insbesondere zur Funktion der Rede des Anchises*

- (724 ff.), *Listy Filologické* 106, 1983, 13-19 (ahora recogido en: A. Wlosok, *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*, hrsg. von E. Heck und E. A. Schmidt, Heidelberg 1990, 384-391).
- A. Wlosok, *Gemina doctrina? Über Berechtigung und Voraussetzungen allegorischer Aeneisinterpretation*, en: *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, II, Urbino 1987, 517-527 (ahora recogido en: A. Wlosok, *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*, hrsg. von E. Heck und E. A. Schmidt, Heidelberg 1990, 392-402).

MESA DIRECTIVA

- 2011-2013 -

Presidente

Dr. HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Vicepresidente 1°

Dr. MARCELO A. DANKERT

Vicepresidente 2°

Dr. FAUSTO T. L. GRATTON

Secretario

Ing. JUAN CARLOS FERRERI

Prosecretaria

Dra. AMALIA SANGUINETTI DE BÓRMIDA

Tesorero

Ing. LUIS ALBERTO DE VEDIA

Protesorero

Ing. ANTONIO A. QUIJANO

Impreso durante el mes de enero de 2013 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bacacay 2664, 6° Piso, Depto. 23, Ciudad de Buenos Aires, República Argentina
correo-e: pellegrinirj@gmail.com