

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

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



BUENOS AIRES
2007

HUGO FRANCISCO BAUZA
Compilador

EL IMAGINARIO EN EL MITO CLÁSICO

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



Centro de Estudios del Imaginario
2007

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. HUGO F. BAUZÁ

Esta Jornada contó con la ayuda financiera del proyecto PIP 5035/06, 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

Avda. Alvear 1711, 3^{er}. Piso - 1014 Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

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

e-mail: info@ciencias.org.ar

ISBN: 978-987-537-067-8

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| <i>A modo de introducción</i> | 5 |
| <i>Los arquetipos</i> , por Corin Braga | 11 |
| <i>Los ritos religiosos en la tragedia griega</i> , por Ruxandra Cesereanu | 21 |
| <i>Hispanic Religions: a synthesis</i> , por José Carlos Bermejo Barrera | 35 |
| <i>La construcción imaginaria del bárbaro en Grecia y Roma</i> , por Cecilia Ames | 45 |
| <i>La perspectiva estética de la interpretación de Adorno del episodio de las Sirenas (Odisea, Canto XII)</i> , por Inés Buchar | 63 |
| <i>Sobre el Ordo urbium nobilium de Ausonio</i> , por Raúl Lavalle | 79 |
| <i>El imaginario simbólico en el nombre de Augusto</i> , por Flavia Soldano | 87 |
| <i>Lo humano en el Áyax de Sófocles</i> , por Pablo Vitalich | 93 |
| <i>En torno al mito de Edipo</i> , por Corin Braga y Ruxandra Cesereanu | 111 |
| <i>Reseñas bibliográficas</i> | |
| AA. VV., <i>Voyages dans le Levant et ailleurs</i> , Cluj, 2006 | 139 |
| Évanghelia Stead, <i>Commente l'Odyssée d'Homère</i> , Paris, 2007 | 140 |
| Francisco García Bazán, <i>La concepción pitagórica del número y sus proyecciones</i> , Buenos Aires, 2005 | 142 |
| F. Monneyron y J. Thomas, <i>L'automobile. Un imaginaire contemporain</i> , Paris, 2006 | 145 |
| Salvador Mas, <i>Pensamiento romano</i> . | |
| <i>Una historia de la filosofía en Roma</i> , Valencia, 2006 | 148 |

| | |
|--|-----|
| Joël Thomas, <i>L'imaginaire de l'homme romain.</i> | |
| <i>Dualité et complexité</i> , Bruxelles, 2006 | 150 |
| Jean-Pierre Vernant, <i>La Traversée des frontières.</i> | |
| <i>Entre mythe et politique II</i> , Paris, 2004 | 153 |

A MODO DE INTRODUCCIÓN

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Hace casi medio siglo Gilbert Durand publicó *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*¹, obra singular cuyo subtítulo –*Introduction à l'archétypologie générale*– da cuenta de la intención del autor: sentar las bases de un estructuralismo figurativo.

En dicho trabajo este antropólogo amplía el campo semántico de la voz *imaginaire*, referida hasta entonces sólo al ámbito de las ficciones. Durand designa con ella al conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales los seres humanos organizamos y expresamos simbólicamente nuestros valores existenciales y nuestra interpretación del mundo. Lo imaginario se convierte así en una categoría antropológica –semejante a las “formas simbólicas” ideadas por E. Cassirer–, categoría primordial y sintética por medio de la cual pueden ser comprendidas tanto las representaciones racionales, cuanto las obras de arte, las visiones del mundo onírico e, incluso, el conjunto de los hechos de la cultura, según enfatiza el mismo Durand en un ensayo esclarecedor: *L'Imagination Symbolique*². Para ese propósito el estudioso se apoya en el análisis de un vasto *corpus* de imágenes de la tradición occidental, no sin olvidar la tensión entre iconoclastas e iconóduos sostenida, preferentemente en la Edad Media, en toda la cuenca mediterránea en la que, saltando siglos, abrevia la cultura a la que pertenecemos.

En su postura iconoclasta la tradición, inclinada preferentemente a los textos, ha descuidado los *ídola* ‘imágenes’ relegándolos, de manera despectiva, al mismo ámbito donde arrincona las fantasías, las quimeras y los sueños.

En las últimas décadas venimos siendo testigos de una mutación que va del texto leído al texto visto lo que implica una revolución

¹ París, 1960.

² París, 1964.

epistemológica de resultados aún desconocidos. Así como en los albores de la historia se produjo una mudanza en las formas de pensamiento acaecida con el advenimiento de la escritura (que M. McLuhan bautizó “la galaxia de Cadmo”) y, varios milenios más tarde, otra transformación, motivada ésta por la invención de la imprenta de tipos móviles (“la galaxia Gutenberg”) asistimos, en los inicios del siglo XXI, a una nueva metamorfosis. Esta última mutación obedece al predominio de las artes audiovisuales por sobre las gráficas, por la lectura no ya en un texto fijado en papel o en soportes similares, sino en pantallas móviles –con múltiples posibilidades de lectura³–, así como por la circulación de ideas mediante una red informática aérea de proyección universal. Despertamos, de este modo, ante una nueva cosmovisión –que, siguiendo los casos anteriores, nos atrevemos a bautizar “galaxia informática”– de alcances insospechados. Ante esa circulación vertiginosa de imágenes de todo tipo, los estudios del imaginario pretenden, en una mirada omniabarcante, aclarar algunas cuestiones referidas a ese fenómeno.

Para ese cometido los estudios que le competen echan mano más que de las imágenes plásticas, literarias o de cualquier otra forma de expresión –sin entrar a considerar el soporte en que estén registradas–, de “las representaciones mentales, ya las guardadas en nuestra memoria, ya las agazapadas en el inconsciente”⁴; son éstas las que, en definitiva, condicionan nuestra manera de pensar. Este tipo de análisis, antes que a la mera lucubración sobre las formas de las imágenes, atiende a la función de éstas en el marco de las sociedades de las que emergen (el *desideratum* de estos estudios apunta a inteligir cómo está estructurado el lenguaje y, en consecuencia, cómo se conforma el pensamiento, tal la preocupación de G. Bachelard en trabajos que ya forman parte de los clásicos).

Visto desde esa perspectiva, el imaginario propone una revolución epistemológica en tanto se ocupa en establecer las bases semánticas en que se funda el acto de pensar. En palabras de Jean-Jacques Wunenbuger el imaginario atiende, ante todo, a los ríos, meandros y otros accidentes virtuales que integran la cuenca semántica del género humano.

³ Es lugar destacar que Julio Cortázar, en su novela *Rayuela*, anticipa, a modo de un “procesador de textos”, esta técnica virtual clave en el mundo de la informática y de la escritura “en pantalla”.

⁴ Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 17.

El imaginario, como variable exegética, ingresó en el dominio de las ciencias humanas con ayuda de fenomenólogos y existencialistas (con antelación al citado Durand, ya Roger Bastide había intuido que el fundamento de todo itinerario sociológico era el imaginario). Ese ingreso se dio apoyado tanto en las ideas de Carl Jung, cuanto en las de Gaston Bachelard; de este último G. Durand destaca su esfuerzo por fundamentar una fenomenología de la imagen poética. Filiado en esa línea de análisis, el citado Durand apunta aún más lejos, ya que con su método⁵ pretende inteligir incluso el ritmo que escande la estructura interna de la psiquis. En ese cometido, el mito clásico aporta elementos de análisis dignos de ser tenidos en cuenta a la hora de penetrar en el laberinto, sombrío y luminoso a un mismo tiempo, del espíritu humano. Sobre esa cuestión Freud, Jung, y, tras éste, los *scholars* del grupo *Eranos* han subrayado el valor de los mitos greco-latinos en tanto cantera inagotable donde ver reflejadas las acciones humanas.

Muchos son los autores que han intentado aprehender el imaginario del mundo clásico; de una larga lista deseamos poner de relieve el nombre de Georges Bataille quien, ya en sus primeros trabajos, mostró una particular disposición por acercarse al mito griego como forma de penetrar y comprender no sólo los resortes íntimos de la mentalidad helénica, sino los del ser humano en general⁶.

En cuanto a G. Durand y su postura ante *l'imaginaire*, nos resta referir que fundándose principalmente en G. Bachelard, su intención se inclina en primera instancia a clasificar y codificar los arquetipos y las imágenes para orientarse, más tarde, a descifrar el paradigma epistemológico que ordena las ciencias humanas, al menos, en Occidente. El fin último aspira a la configuración de una especie de "atlas" de la imaginación humana o, en otros términos, un museo de imágenes, semejante, en cierto modo, al *Atlas* de Aby Warburg que atesora temas y formas recurrentes de la tradición clásica⁷. Valién-

⁵ En este método el autor distingue dos instancias –"mitocrítica" y "mitoanálisis"– como pasos introductorios a lo que denomina "mitodología" (cf. su *Introduction à la mythologie. Mythes et Sociétés*, Paris, Ed. Albin Michel, 1996).

⁶ Del citado Caillois tenemos particularmente en cuenta su opúsculo "Jeux d'ombres sur l'Hellade"; véase, con provecho, la respuesta a ese trabajo de la helenista Jacqueline de Romilly, *Jeux de lumière sur l'Hellade*, Paris, Fata Morgana, 1996.

⁷ En marzo de 2004, tuvimos ocasión de visitar la muestra *Mnemosyne. L'Atlante di Aby Warburg*, organizada por el Seminario de la Asociación cultural *Engramma* en la *Fondazione Ugo e Olga Levi* (Venecia).

dose de ese amplio registro el citado Warburg saca a luz no sólo los mitos, sino también los íconos que han dinamizado determinados momentos culturales, a los que asocia mediante lazos semánticos configurando lo que llama “cuencas de significación”. En esa labor G. Durand va aún más allá ya que, apoyándose en esas “cuencas semánticas”, pretende descubrir y analizar los resortes de la estructura psíquica que fundamentan dichas cuencas.

Para ese cometido este estudioso dispuso su lente con una visión transdisciplinar donde, en una suerte de labor coral, entran en juego tanto las ciencias naturales, cuanto las humanas. En ese registro advierte que éstas, pese al influjo de ciertos pensadores tales como Freud, Jung o Foucault, en la mayor parte de los casos todavía se muestran tributarias de un paradigma positivista, en tanto las naturales parecen orientadas a explorar horizontes nuevos. Así, por ejemplo, sucede con la física contemporánea que, al reconocer el principio de incertidumbre, echa mano de otras cosmovisiones que operan al margen del universo mecanicista instaurado en nuestro medio cultural desde época de Aristóteles.

Advierte Durand que la postura racionalista del estagirita fundó un logocentrismo rígido que impidió tomar en consideración otras manifestaciones de la psiquis como puedan serlo el mito, el quehacer poético, el mundo onírico u otras formas de pensamiento juzgadas *a priori* como no racionales. Esa vertiente analítica omitió destacar que, aun cuando esas lucubraciones no responden a la lógica clásica, poseen también una cuota de razón –aunque *sui generis*– y no deben ser por ello desechadas a la hora de reflexionar sobre el pensamiento.

Ante la desarticulación de las “estructuras estructurantes”, hacen falta nuevas herramientas para encarar el análisis de la realidad. Se ha producido un quiebre de lo binario que ha traído aparejada una crisis en las instituciones y en las normas; en esa situación el “yo”, tradicionalmente entendido como unitario, se ha diversificado en “yo múltiples”⁸. Por lo demás, con el debilitamiento de las estructuras, el individuo moderno perdió la confianza en los moldes y cánones en que se sustenta la tradición.

⁸ En una conferencia ofrecida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (11.IV.2007) con el título “Yos múltiples; alteridades difusas” el investigador Ricardo Sidicaro se refirió a la crisis de las “estructuras estructurantes” poniendo énfasis en que, a la par que las instituciones significan menos, la duda invade el accionar de la sociedad.

Los estudios que competen a *l'imaginaire*, provistos de una lente omniabarcante (antropológica, sociológica, filológica, psicológica, histórico-religiosa...), aspiran captar las producciones humanas en un sentido unitario, no separándolas dicotómicamente entre racionales e irracionales, sino admitiendo cierto *tertium* ya que, entre el blanco y el negro, el espectro luminoso nos muestra una dilatada gama de grises. Vicente Fatone –apoyándose en ideas nietzscheanas–, en una notícula, tan hilarante como filosófica titulada “Entre el clavo y el martillo”, explica mediante la palabra *entre* esa suerte de *tertium*; éste no es otra cosa que el espacio intermedio entre dos instancias extremas.

Dice el ilustre pensador argentino: “El procedimiento seguro para no machacarse los dedos cuando se quiere clavar un clavo es tomar el martillo con las dos manos. Es la manera de evitar que sus dedos queden entre el clavo y el martillo y reciban el golpe. Lo que hay que evitar es precisamente el *entre*. El peligro no está en el clavo ni en el martillo, sino en esa cosa que aparentemente no existe y que es el *entre*”⁹.

Esta pintoresca observación nos sugiere la existencia de un puente que religa dos instancias aparentemente opuestas. Amparado en esa cosmovisión, el profesor Fatone, sagaz estudioso de antiguas religiones orientales, inclinó su pensamiento a la búsqueda de un vínculo que religue las cosmovisiones de Oriente y Occidente como forma de comprensión y hermandad entre los pueblos. Siguiendo el planteo de Fatone nos atrevemos a afirmar que los estudios que competen al *imaginaire* –en el sentido durandiano– apuntan al descubrimiento del citado *entre*.

Nos resta referir que, en la línea de estudios sobre *l'imaginaire* fundada por Gilbert Durand, corresponde mencionar, entre otros, los nombres de los profesores Jean-Jacques Wunenburger, Joël Thomas, Corin Braga, Francisco Marshall, Helder Godinho, Michel Cazenave, Lluís Duch, Lambros Couloubaritsis, Michel Maffesoli y el recientemente fallecido profesor Cornelius Castoriadis.

El presente volumen reúne los trabajos presentados en la VII jornada sobre “El imaginario en el mito clásico”. En ese encuentro, al igual que en los anteriores, los participantes se ocuparon en considerar problemas del imaginario centrados preferentemente en resemantizaciones del mito clásico.

⁹ Publicado en *El Mundo* (23.V.1947) con el seudónimo C. Juárez Melián; reproducido en *Ñ*, número 15, 7.IV.2007, de donde hemos extraído la cita.

Amén de participantes de nuestro ámbito académico, formaron parte de esta jornada dos estudiosos extranjeros –los doctores Corin Braga y Ruxandra Cesereanu, profesores en la Universidad de Cluj (Rumania)–. Agradecemos también la colaboración del doctor José Carlos Bermejo Barrera –de la Universidad de Santiago de Compostela– quien, si bien no pudo asistir a este encuentro como hubiéramos deseado, envió para esta publicación el trabajo que había proyectado presentar.

LOS ANARQUETIPOS

CORIN BRAGA

En este trabajo me propongo crear un concepto original, el de anarquetipo. Como es fácil observar, el término anarquetipo se compone de tres palabras griegas: la partícula privativa *an* 'sin, anti, contra', *arkhaios* 'antiguo, originario, primario' o *arche* 'comienzo' y *typos* 'tipo, modelo'. En grupo de a dos, esas raíces griegas están ya presentes en los conceptos de anarquía y arquetipo. El anarquetipo sería, por tanto, la manera según la cual se quiere combinar tres palabras, sea un "tipo anárquico", sea un "anti-arquetipo".

En tanto que el anarquetipo depende y deriva etimológicamente del arquetipo, voy a comenzar por algunas precisiones que conciernen a ese venerable concepto. Como lo muestra su nombre (tipo primitivo, tipo originario), el arquetipo designa un invariante o un modelo originario del que derivan variantes, avatares, isotipos, etc. Según su naturaleza y el lugar donde se sitúan esos invariantes, el concepto de anarquetipo ha recibido, en la historia de las ideas europeas, tres significaciones diferentes: 1. La acepción ontológica según la cual los anarquetipos son esencias ontológicas que poseen una realidad metafísica (de Platón y Filón de Alejandría a Schopenhauer, etc.); 2. La acepción psicológica o antropológica según la cual los arquetipos son categorías apriorísticas o esquemas inconscientes de la psique humana (de Kant a Jung y Gilbert Durand, etc.); 3. La acepción cultural según la cual los arquetipos son modelos creativos, temas recurrentes, invariantes formales, etc. (como los *topoi* o los *loci* de Ernest Robert Curtius). Ya que no es de mi competencia decidir ni entre la realidad metafísica, ni la psicológica de los arquetipos, utilizo el término en su sentido cultural de invariante temático o formal con referencia a una clase o a un conjunto de obras.

En los límites de una concepción "culturalista", he definido como anarquetipales las obras que tienen una estructura centrada, y que se organizan según un modelo unitario que depende de un sentido

integrador. La obra arquetipal está construida sobre un escenario explicativo coherente, homogéneo, cerrado y completo, que le da una significación, una "columna vertebral". Ese escenario cuantificable se encuentra en obras similares y constituye una suerte de código genético de todo el grupo. Es posible que el escenario organizador proceda de una tradición cultural (O'Neill retoma el mito de Electra, James Joyce el de Odiseo, etc.) o que sea generado por la obra (o el género) mismo (el *Bildungsroman*, etc.). Al mismo tiempo, el arquetipo puede ser concebido ya en términos temáticos (mitos, símbolos, temas, personajes, situaciones), ya en términos formales (géneros, estructuras fijas).

Hablando de temas, todos los grandes mitos –arcaicos o modernos–, pueden constituirse en un marco arquetipal, como por ejemplo *Génesis* 36-47 para la novela *José y sus hermanos* de Thomas Mann, o la *Odisea* para el *Ulises* de James Joyce. No es por azar que Northrop Frye veía en la *Biblia* "el gran código" de la literatura europea¹. La literatura mundial puede ser dividida, según criterios temáticos, en dos grandes *corpus* de textos cuyos cromosomas específicos están dados por modelos arquetipales. En su libro sobre los *Siete conflictos fundamentales*, Christopher Booker² identifica siete "intrigas" principales de la narración: la conquista, la confrontación con el monstruo, el tránsito de la pobreza a la riqueza o de lo inferior a lo superior, el viaje, el renacimiento, la comedia y la tragedia. Por ejemplo, partiendo de las síntesis de Mircea Eliade sobre los ritos y las iniciaciones religiosas³, Léon Cellier⁴, Simone Vierne⁵ o Isaac Sequeira para el espacio americano⁶ han podido aislar la clase de los relatos iniciáticos. De la misma manera, es posible identificar series de textos organizados por temas como la catábasis a los infiernos⁷, el

¹ *The Great Code. The Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanich, 1982.

² *The Seven Basic Plots: Why we tell Stories*, Londres, Continuum, 2004.

³ *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957. *Idem*, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959.

⁴ *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble, 1977.

⁵ *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

⁶ *The Theme of Initiation in Modern American Fiction*, Mysore (India), Geetha Book House, New Statue Circle, 1975.

⁷ Por ejemplo, Ioan Petru Couliano, *Out of this World*, Boston, Shambhala Publication, 1991; Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1974.

viaje chamánico del alma⁸, la conquista espiritual⁹, el *regressus ad uterum*. Un procedimiento mediante el cual conformar un *Diccionario de términos literarios*, como el coordinado por Pierre Brunel¹⁰.

Al hablar de formas, los esquemas arquetipales designan un principio de organización y de coherencia internas de obras similares a nivel de sus arquitecturas, de igual modo cuando están construidas con materiales temáticos divergentes. Un arquetipo formal semejante, que ha organizado el género novelístico a partir del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XX, es el así llamado *Bildungsroman*, la novela de la formación de un carácter. La subordinación de la narración novelística a la idea, de base protestante, de destino individual, ha producido un marco muy riguroso. Bajo el patrocinio de este esquema, la novela así llamada moderna no permite más las divagaciones y vagabundeos sin fronteras específicas de las novelas de caballería y picaresca del Renacimiento y de la Edad clásica, y obliga a la organización de la fábula y de la acción bajo un *pattern* unificador: el de un destino, individual o colectivo.

Defino como obras arquetipales los textos contruidos sobre un esquema explicativo unitario. Un texto arquetipal puede ser "resumido" en algunas palabras o frases, el proceso de "recapitulación" reside precisamente en la identificación del marco unificador. Ese marco juega el rol de una columna vertebral que impide la desarticulación y disgregación de la narración. Es el factor que produce la impresión de coherencia y de unidad del texto, incluso cuando aquél desarrolla digresiones y secuencias heterogéneas.

Generalizando, se puede decir que el modelo arquetipal describe las culturas fundadas sobre lo que Baudrillard, Lyotard, Deleuze, etc. llaman los "grandes marcos explicativos", los "mega-relatos", los grandes códigos religiosos, filosóficos, científicos, literarios, ideológicos, etc. Una cultura arquetipal es una cultura dominada por esquemas centrales y globalizantes, que polarizan la materia imaginaria y fantasmática sobre trayectos preestablecidos y los organizan en sistemas armónicos, incluso pitagóricos. Lo arquetipal puede estar comprendido en ese sentido como una metatipología cultural, como

⁸ Por ejemplo, Ioan Petru Couliano, *Psychanodia. A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and Its Relevance*, Leyde, E. J. Brill, 1983.

⁹ Por ejemplo, Robert M. Torrance, *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion and Science*, Berkeley, Los Angeles & Londres, University of California Press, 1994.

¹⁰ *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du professeur Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

un paradigma de configuraciones monopólicas y totalizadoras, que tienen un centro bien definido y una columna vertebral fácilmente identificable.

En contraposición, defino el *anarquetipo* como un arquetipo anárquico, fragmentado o que ha estallado. El concepto puede ser construido a partir de la teoría platónica de las Ideas. Según la vulgata del platonismo, el mundo físico es una imagen (*eikon*), una copia (*eidolon*) del mundo ideal, compuesto de esencias (*eidos*), de ideas (*idea*). La multiplicidad del mundo empírico es el resultado de una *mimesis* ontológica, de una reduplicación indefinida del conjunto de modelos esenciales. Pero, ¿qué pasaría si el mundo físico saliera de la tutela de los prototipos y comenzara a autogenerar de una manera an-arquetípica? Sería la pesadilla de la metafísica de Platón. En uno de los diálogos de Platón, Parménides presenta a Sócrates la siguiente aporía: ¿Sería posible que todas las cosas irrisorias, la hebra de cabello, el lodo, el polvo, tenga cada uno de ellos una forma ideal que garantice su existencia? Sócrates confiesa que la idea de considerar una forma o prototipo (*paradigma*) a cada existencia le provoca náusea y el sentimiento de caer en un abismo de palabras vacías (*Parménides*, 130c-d, 132 d). La explicación subyacente es que esas cosas indignas son ejemplares imperfectos, fallas, de formas ideales.

Al hablar de las especies del arte de la imagen, el extranjero de Elea del diálogo *El sofista* distingue entre el arte de la reproducción exacta, que da nacimiento a íconos (*eikon*) y el arte de la fantasía, que crea fantasmas (*phantasma*) (*El sofista*, 236 c). Supongamos entonces que el demiurgo platónico modelara el mundo físico no según los íconos de las ideas, sino dando libre curso a fantasmas ontológicos incontrolables e imprevisibles. Los anarquetipos implican la acción de una *mimesis* anárquica, que rechaza la conformidad con los tipos ideales y produce entidades fortuitas e irreductibles, singulares, una galería de "monstruos". El acento caería sobre la esencia de la existencia concreta, de la individualidad no-repetible, que no depende de un proyecto o de una tipología pre-establecida y pre-existente de naturaleza metafísica, antropológica, psicológica, cultural u otra.

Las obras o los conjuntos de obras anarquéticas se comportan de una manera anárquica y caótica con relación a la idea de centro y de estructura. No se someten a un sentido totalizador; sino que se desenvuelven en direcciones sorprendentes y contradictorias, que no podrían reducirse a un marco coherente. Con una metáfora cosmológica, compararía el arquetipo a un sistema solar en el que los plane-

tas gravitan armoniosamente en torno de un sol central que asegura el *logos* del conjunto, y el anarqueto, al polvo galáctico antes de concretarse en un sistema planetario o a la nube de despojos resultado de la explosión de una supernova. Se puede comparar incluso la construcción de textos respectivamente arquetípicos y anarquéticos a un juego de "lego", donde se producen ya conjuntos semejantes a una columna vertebral que aseguran estabilidad y una posición vertical de la figura, ya conjuntos aleatorios cuyas articulaciones se desarrollan sin ser corroboradas. Desde ese punto de vista, el conjunto arquetipo / anarqueto se vincula a ciertos puntos de la oposición establecida por G. Deleuze entre una "raíz" y los "rizomas"¹¹, o, tal vez, al de los organismos vertebrados y los moluscos.

El arquetipo y el anarqueto describen dos tipos de configuraciones y de "comportamientos" imaginarios y creativos. Las estructuras arquetípicas están organizadas siguiendo un modelo central que da sentido a todos los componentes que derivan o dependen de él; las formaciones anarquéticas son conjuntos cuyos componentes se combinan de una manera imprevisible, evitando sistemáticamente la imitación de un modelo y la integración en un sentido único y coherente. Si uno retoma la comparación de dos tipologías respectivamente con un sistema solar y una nube de polvo galáctico antes de la acreencia o después de la explosión de una supernova, la metáfora no implica que haya entre las dos una relación de sucesión o de derivación. Incluso si el término anarqueto está construido etimológicamente por la negación de un término preexistente, los dos paradigmas pueden existir de manera independiente o simultánea. El único fin de la metáfora es oponer un principio centrípeto a un principio centrífugo.

Por su configuración, el arquetipo implica la presencia de un principio de clausura, de finitud, de algo completo. Una obra arquetipal posee una redondez que no le permite amplificaciones y desenvolvimientos sin freno y sin control. Sin duda, todo esqueleto acepta también anexiones, pero sólo en los límites de una tolerancia que no amenace la coherencia del conjunto. Sobrepasar esos límites provocaría la explosión del todo, la disolución de su sentido. En sentido contrario, el anarqueto es, por definición, una forma abierta, ampliable, iterativa. Sus secuencias se encadenan sin depender de un centro de gravitación, lo que permite alejarlas unas de otras tanto

¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

cuanto quieran, sobre las trayectorias más sorprendentes, sin que peligre la nebulosa de la que forman parte.

Para ejemplificar esas diferencias, podría considerar la novela de Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. El texto está construido mediante un esquema arquetipal —la iniciación del protagonista, Alfonso van Worden—. Sin embargo, sobre ese recorrido narrativo, se injerta toda una serie de narraciones y anécdotas que sobrepasan largamente, en número de páginas, el relato principal. A partir de aquí podría imaginarse una pequeña experiencia teórica: ¿qué sucedería si se procediera a extraer la columna vertebral de la novela iniciática y si se conservara sólo el ropaje épico periférico? Se obtendría una suerte de molusco narrativo, semejante a las *Mil y una noches*. A semejante organismo invertebrado se le podría añadir un número indefinido de nuevos episodios y peripecias, sin que dañara su integridad. En la misma situación se encuentra otro relato inquietante, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, una pesadilla que aparenta la forma de un cuento de hadas. Concebida sobre los principios de la asociación onírica, la obra está compuesta por una serie de cuadros y de escenas que no podrían agruparse en un marco unitario y progresivo. En todo momento, sería posible insertar allí un nuevo episodio, sin que el conjunto, gracias precisamente a su naturaleza anarquética, esté amenazado con perder su equilibrio.

La introducción del concepto de anarquético me parece necesaria para hacer justicia a toda una categoría de textos y, en un plano más extenso, a configuraciones culturales. Existen numerosas obras (no sólo míticas y literarias, sino también musicales, cinematográficas, plásticas, etc.) que, en ausencia de un concepto capaz de asumirlas, tienen el riesgo de ser juzgadas como desechos, como carentes de una norma aceptada. Esos textos están percibidos como decaimientos o desviaciones respecto de obras “cerradas” y autosuficientes admitidas por las poéticas dominantes, debido a la incapacidad del autor de proporcionar una intriga, de cerrar un destino, de reunir los sentidos en una fábula, debido a su propensión a la divagación, a las “tiradas” narrativas, a los saltos de significación. Al plantear problemas de comprensión estructural, los textos anarquéticos han sido juzgados, por lo general, de una manera hostil, a la vez que rechazados fuera de los cánones admitidos.

Como el canon es un sistema de valores, los textos que de ellos no participan son relegados a las periferias del no-valor, de lo no-expresivo, de lo ininteligible. La única *chance* para esas creaciones no-canónicas de imponerse en un medio “arquetipal” sería situarse como

excepciones, como extrañezas, que deberían ser aceptadas justamente por su condición de singularidades, utilizadas como contra-ejemplos a fin de poner mejor de relieve la norma. Pero si esos textos tienen éxito en cumplir ese papel, llegan a ser, a su turno, modelos dignos de ser imitados, por tanto, arquetipos, que abren una nueva tipología. Los gestos iconoclastas de las vanguardias, en especial, han experimentado ese efecto de "clasización" que los ha hecho ingresar en el canon. En tanto que los textos anarquéticos en los que pienso jamás tendrían esa *chance*, justamente porque no pueden ofrecer un modelo o receta.

Que en su caso el juicio de valor (en los términos de éxito / fracaso) debe ser reemplazado por un análisis tipológico neutro (en los términos arquetipo / anarquético), está sugerido por la existencia no sólo de textos individuales, sino de *corpus* enteros de textos que se desarrollan de una manera "browniana", es decir, más allá del paradigma dominante. Al margen de la corriente principal que valora las obras construidas de acuerdo con un marco inteligible, lógico, centrado y monodromo, zigzaguean constelaciones y galaxias de textos que de ordinario la crítica literaria y el gusto del público rechazan por considerarlos deshilvanados, desgajados, difusos, sin mensaje, pobremente concebidos o decididamente fallidos. ¿Y si se descubriera que el juicio de fracaso aplicado a esas obras no era el resultado de una falta real, sino de una incompatibilidad de paradigma? El concepto de anarquético se propone, justamente, para afirmar la legitimidad de seres culturales desestructurados allí donde la cultura dominante no ve más que la ausencia de estructuras. Además, desea liberar de culpa a las configuraciones descentradas y multipolares, que el canon arquetipal excluye del sistema de valores.

Las épocas y las culturas dominadas por un modelo explicativo del mundo único y sin rival dan nacimiento, por lo común, a obras arquetípicas que siguen el contorno del escenario (o de escenarios) recibido y aceptado. Las épocas de cambios y mudanzas de la *Weltanschauung*, donde los modelos explicativos se multiplican y se corresponden, ven germinar obras invertidas, tironeadas y descuartizadas entre muchas tendencias divergentes y centrifugas. Tales períodos de inflación han sido la Antigüedad tardía, el Renacimiento, los siglos XVIII y XIX después de la "crisis de la conciencia europea", la época moderna y sobre todo, posmoderna.

De la Antigüedad, citaré como preponderantemente arquetípico el *corpus* de "novelas alejandrinas" (calificación más bien peyorativa), de la que *La historia verdadera* de Luciano es un ejemplo. Rela-

tos de viajes imaginarios, de invención mitológica, picaresca *avant la lettre*, tales escritos eran considerados como divertimientos y fantasías, como epifenómenos y derivaciones con relación a los grandes géneros canónicos representados por la epopeya, la tragedia, el poema filosófico, etc. El segundo *corpus* aquí considerado está representado por las novelas de caballería del Renacimiento, que florecieron a partir del *Amadis de Gaule* y no han sido desterrados sino por el *Don Quijote de la Mancha*. Dejando libre freno a pulsiones imaginativas completamente desorbitadas, tales novelas siguen los más intrincados y sulfurosos caminos narrativos, desenvolviéndose con relación al punto de partida como organismos acromegálicos, que rehúsan de manera anárquica toda idea de finitud, de organización de un sentido global. Si se piensa bien, incluso la novela de Cervantes, que aun cuando ha deshonrado el género, no está bien estructurada, pudiendo continuar hasta el infinito e incluso saltar a otros géneros (la pastoral, por ejemplo, amenazada, ella también, de destrucción por inflación). Un tercer *corpus* de textos, sintomático, que ha sido tratado como “sub-literatura” son los “viajes extraordinarios” de los siglos XVII y XVIII, de los que Garnier no ha reunido más que una ínfima parte en sus treinta y nueve volúmenes de *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*¹². Al dar testimonio de una inventiva exuberante, esas novelas han sido consideradas (o mejor, desconsideradas) como “novelas” fantasiosas, extravagantes, incluso sin pretensión literaria.

Es posible, en efecto, analizar las diversas causas —remitir tanto a la sociología de la literatura, cuanto a la psicología de los autores y de las corrientes— que han provocado el éxito de ese tipo de textos en una época o en otra y motivar de este modo los juicios de valor que los desacreditan respecto del canon. Sin embargo, la idea de que los ataques contra esa clase de obras no son perfectamente justificables está apoyada por el desarrollo contemporáneo de textos que abiertamente proclaman la rebelión. En época moderna y posmoderna, los anarquismos comienzan a ser asumidos deliberadamente por autores que escapan de los esquemas y el *logos*, de Lewis Carroll a Boris Vian y a Thomas Pinchon, o Fellini, Tarkovski y David Lynch, por citar también obras no literarias. Uno de los ejemplos más evidentes es el de Nietzsche, el filósofo anárquico que ha destruido las pretensiones sistémicas de la metafísica y de la historia de tipo hegeliano.

¹² Edités par Charles-Georges-Thomas Garnier, Amsterdam-Paris, 1787-1789.

Los esfuerzos de sus comentadores por reagrupar sus fragmentos en un sistema son un buen testimonio de la presión ejercida por la mentalidad arquetipal dominante. La gran serie de Marcel Proust se comporta, ella también, de una manera anarquética frente a los *standars* de la época, lo que le ha valido el famoso rechazo de Gide (autor, sin embargo, sensible a las provocaciones cismáticas) que le reprochaba la falta de lógica arquitectónica (en cuanto a Proust, también él, invocaba como estructura, frente a la arquitectura mineral, la biología orgánica). La novela de V. de Thomas Pinchon es otro texto construido sobre principios anarquéticos, que ha abierto camino, entre otros, a la posmodernidad.

En nuestros días, la recurrencia a escritos anárquicos que suscitan perplejidad, que no pueden ser contados y a los que parece faltarles mensaje ya que no tienen una naturaleza logocéntrica, no es de naturaleza como para conmover al público avisado. A diferencia de los *corpus* de las obras precedentemente citadas cuyos autores, culpabilizados por las poéticas dominantes, desautorizan ellos mismos de manera más o menos directa, las obras anarquéticas contemporáneas, al rechazar decididamente la acusación de "baja literatura" y de obras sin valor. La ausencia de tales complejos de inferioridad axiológica y canónica (pienso, por ejemplo, en los films de David Lynch, culminando con *Mulholland Drive*, o de Fellini, o de Tarkovski, etc.), sugiere claramente que los respectivos autores asumen, de manera deliberada, lo que se podría definir como un paradigma creador alternativo, el paradigma anarquético.

Finalmente, una última palabra, que concierne a la aplicación del concepto de anarquético a la mitología (y, por tanto, su utilidad para el mitoanálisis, la mitocrítica y la mitología). Los mitos propiamente dichos tienden a identificarse con los arquetipos, en tanto que son "historias ejemplares", relatos explicativos (Mircea Eliade) que proporcionan la columna vertebral de una religión o de una creencia¹³. Convertidos en estereotipos por la tradición, fijados por dogmas y sirviendo como base a los rituales y a las liturgias, los mitos son "tipos originales" (arquetipos) o, al menos, vistos como el resultado de un largo trabajo de elaboración religiosa, "tipos finales" (los *eschatypes*). Sin embargo, los mitos comienzan a perder su estructuración arquetipal desde que la fascinación numinosa de la religión que los sostiene comienza a esfumarse y que la tradición que garan-

¹³ Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Gallimard, 1952.

tizaba su estabilidad no ejerce más un papel normativo. A tales fenómenos de desestructuración anarquetipal de los *corpus* mitológicos se los advierte, por ejemplo, en los cuentos fantásticos asiáticos, que son avatares aculturalizados de la religión chamánica, en las leyendas irlandesas de los siglos XII al XVI en las cuales los monjes cristianos recogieron la mitología céltica de los Goidels o en la literatura en general, en tanto que herencia laica y desacralizada, más libre y anárquica, incluso “herética”, de la religión.

(Tradujo María Belén Bauzá)

**LOS RITOS RELIGIOSOS EN
LA TRAGEDIA GRIEGA.
RITOS GUERREROS, FUNERARIOS
Y PIADOSOS EN LA TRAGEDIA GRIEGA**

RUXANDRA CESEREANU

Durante mucho tiempo, los especialistas han polemizado sobre los orígenes de la tragedia griega, sin embargo, independientemente de que ésta haya surgido del culto dionisiaco, del de los muertos y los héroes o de que se trate de una mezcla o de un palimpsesto sincrético de ambos, los especialistas nos han asegurado que la tragedia griega está estructurada sobre la base de ritos, sacrificios y purificaciones que justifiquen lo trágico y el efecto de catarsis. Es obvio que estos ritos, sacrificios y purificaciones sólo se pueden someter a un escaneamiento matizado: por consiguiente, hay ritos guerreros (que incitan a la violencia o sirven de estímulo bélico), ritos funerarios y de llanto, ritos piadosos de plegarias canónicas, ritos de sacrificio, etc. A continuación, vamos a analizar algunos de éstos, para brindar un panorama de las ceremonias de la tragedia griega.

Los ritos guerreros debían surgir a modo de contrapunto en la tragedia griega, dominada por varios ciclos de violencia que se desarrollan de manera concéntrica; empero, por razones que no se han esclarecido hasta ahora (o que dependen estrictamente del número de las tragedias compuestas por Esquilo, Sófocles y Eurípides conservadas hasta nuestros días, teniendo en cuenta que la gran mayoría de los textos se ha perdido), los ritos guerreros aparecen esporádicamente y no de manera muy sustancial. En la obra de Esquilo se los ve en *Los siete contra Tebas*, mientras que en la de Sófocles están presentes sólo en *Ajax* (faltan en la obra de Eurípides). En *Los siete contra Tebas*, los atacantes de la ciudad de Tebas sacrifican un toro en un escudo y mojan sus manos en la sangre, un rito guerrero basado en el *furor* frecuente en aquellos tiempos. Del otro lado de la

barricada, en la ciudad sitiada, las mujeres de Tebas dirigen plegarias a los dioses, invocándolos a través de gritos entrecortados que irritan al rey Etéocles. La ceremonia ruidosa del coro de mujeres molesta al rey, por lo cual Etéocles critica al sexo femenino por sus quejas y miedos excesivos, considerando incluso que Zeus cometió un error cuando permitió la creación de la mujer. De hecho, en este fragmento de la tragedia, Esquilo reparte los ritos en función del sexo: a los hombres los caracterizan los guerreros, mientras que a las mujeres los piadosos. En cambio, quien querría que las suplicantes adquirieran características viriles y practicaran también una forma de guerra, por lo menos a nivel sonoro, es Etéocles. Éste aconseja al coro de tebanas que emita solamente el grito sagrado amplio y agudo, para conseguir la protección divina, en vez de una serie de gritos cortos y asustados.

Etéocles recomienda a las vírgenes tebanas un grito cargado de *furor*, olvidando que la ceremonia del coro tenía una naturaleza distinta —no bélica, sino suplicante, piadosa—. Tal vez esta discrepancia ceremonial (o *malentendu* ceremonial) sea uno de los componentes de la posible *hybris* de Etéocles. Volviendo a su obsesión bélica, después de regañar al coro, el rey promete que, una vez salvada la ciudad, sacrificará animales, mojará los altares en sangre y colgará de éstos la ropa y las armas de los vencidos (la ropa, como sustituto del cuerpo, y las armas, como señal de virilidad, colgadas de los altares de los vencedores, marcaban la “des-virilización” del enemigo).

En el caso de Sófocles, en su *Áyax*, el rito guerrero se mezcla con el de la purificación antes de la autoinmolación; por ello resulta difícil analizar ese texto como si se tratara de ceremonias separadas, precisamente porque está pensado como un conjunto ritual. *Áyax* tiene que compensar el sacrificio absurdo de los rebaños (masacrados en un arrebató de locura) por su propia muerte. Es la razón de algunos de sus gestos, esenciales desde el punto de vista ritual. El primero es el de regalarle a su hijo Eurysakes el escudo guerrero que, a nivel simbólico, es precisamente el cuerpo de *Áyax*, el cuerpo del padre protector: se menciona que el escudo en cuestión está forrado con siete pieles, señal de que *Áyax* formaba parte de una casta de guerreros (tal escudo no lo poseía cualquiera).

El escudo es un objeto esencial en la ceremonia de *Áyax* ya que simboliza protección y virilidad, pero, como objeto mágico, representa el mundo concentrado. De ahí que al regalar el escudo a su hijo Euryakes, *Áyax* intente transferirle tanto sus habilidades guerreras, cuanto su virilidad, como una especie de protección cósmica, inicián-

do a Eurysakes para que se convierta en el nuevo Áyax. El héroe sabía que, antes de suicidarse, tenía que purificarse, justamente por no estar seguro de que, después de su muerte, le consagraran ceremonias en honor a sus habilidades guerreras: por ello, se lava en el mar y tiene la intención de enterrar la espada "maldita" en la tierra, considerando que el arma quedó deshonrada e impura durante la masacre de los rebaños. Toma el baño ritual para no permanecer manchado con la sangre de los animales muertos durante su arrebató de locura; en este sentido, Áyax tiene que estar limpio también para cubrirse con las manchas de su propia sangre durante el suicidio, porque se encuentra, simultáneamente, tanto en la postura de sacrificador, cuanto en la de sacrificado. No obstante, no va a enterrar la espada "maldita" sino que la va a usar como objeto primordial en el suicidio: su origen es especial, perteneció a Héctor, por lo tanto es un arma heredada de otro guerrero de casta, muerto en la batalla a manos de Aquiles, es decir, exactamente aquél cuyas armas Áyax habría querido y, además, habría merecido heredar (en este sentido, el triángulo Aquiles-Héctor-Áyax, en que circula el arma en cuestión, es decisivo).

La espada maculada tiene que ser purificada a través de un gesto fundador y final al mismo tiempo, representado por el suicidio de Áyax, precisamente con esa misma espada. Jean Starobinski interpretó el suicidio de Áyax, desde el punto de vista del psicoanálisis, como una re-virilización después de la castración simbólica percibida por el héroe a causa de su humillación como guerrero (dado que, a ojos de los demás, el personaje no merecía heredar las armas de Aquiles ya que, en un arrebató de locura, masacró los rebaños de los aqueos, para desahogarse). De todos modos, el que aboga por el entierro de Áyax, tras su suicidio, es justamente Odiseo, el usurpador de las armas de Aquiles, que convence a Agamenón a renunciar al castigo póstumo de Áyax. No obstante, a Odiseo no se le permitirá acercarse a la tumba de Áyax, se le negará participar en los ritos funerarios, precisamente por haber recibido de manera injusta las armas de Aquiles. Odiseo había sido, directa o indirectamente, la causa de la locura y el furor de Áyax, por lo cual, tocar o acercarse a la tumba del que se suicidó, habría producido un desequilibrio en el alma del muerto. El sustrato es, sin embargo, otro: Odiseo era impuro, desde el punto de vista moral, no merecía heredar las armas de Aquiles, que le correspondían de hecho a Áyax. Al final de la tragedia, el rito del entierro se celebra de modo clásico, volviendo a canonizar a Áyax como guerrero: se

cava la sepultura, se enciende la hoguera, se alza el trípode y se llevan las armas para velar al muerto.

Los ritos más frecuentes en la tragedia griega son los funerarios, los piadosos y los de purificación. Los ritos funerarios aparecen en *Las Coéforas* de la trilogía *Orestía* y en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, luego en *Ájax*, *Antígona* y *Electra* de Sófocles, en *Alcestris*, *Las Suplicantes*, *Electra*, *Las Troyanas* y *Las Fenicias* de Eurípides. Hay que señalar que estos ritos no han cambiado mucho hasta nuestros días, independientemente del *pattern* cultural, de la zona geográfica o del continente involucrados. De ahí que muchas de las costumbres presentes en los ritos funerarios de la tragedia griega se encuentren hoy en todas partes, tanto en el mundo cristiano, cuanto en el oriental; así, tanto en Europa, cuanto en África, Asia o América.

En *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, los ritos funerarios comienzan con varias series de llantos. A la muerte de Etéocles y Polinices, sus hermanas, Antígona e Ismene, murmuran ceremoniosamente *tropariones*, acompañadas por el Coro que canta himnos fúnebres, dirigidos a las Erinias y a Hades. Las hermanas retoman simbólicamente la lucha entre los dos hermanos, a través de un diálogo funerario, en el espejo, dado que ellas son el doble femenino de sus hermanos y asumieron el papel de plañideras. A su vez, el Coro se divide en dos semicoros que lloran a ambos hermanos. El papel de estos ciclos de llantos está claro: sólo a través del fratricidio recíproco, Etéocles y Polinices se purifican por su muerte y vuelven a ser hermanos, su muerte es necesaria para la renovación de la ciudad.

En *Las Coéforas*, Orestes coloca en la tumba paterna la ofrenda de un mechón de su cabello: éste es un ritual específico de luto (conservado hasta nuestros días en diversas regiones) que indica simbólicamente una forma de comunión entre padre e hijo, un nuevo cordón umbilical. Otro rito amplio de luto lo ofician las coéforas como plañideras profesionales: arañan su rostro, desgarran su ropa y cantan *tropariones*. Entre ellas, Electra brinda por el muerto, derrama algunas gotas en la tierra e invoca al alma del difunto padre para que mande a alguien que los vengue y redima. Se trata de una invocación basada en la ley de la venganza, según la cual la sangre derramada exige sangre, anticipando el matricidio cometido por Orestes. Los hermanos, Electra y Orestes, llevan a cabo luego un pacto ceremonial relacionado con la venganza: golpean la tumba de Agamenón, más exactamente la pisotean, como si quisieran que el padre muerto los oyera. Es, de hecho, un llanto similar al *furor* guerrero. Al invocar al espíritu de su padre, Orestes y Electra exigen el trono y la realeza,

pero también la plena realización humana, prometiendo una rica ofrenda y sacrificios animales o dones especiales de boda. Se invoca también, en este rito, a Gea y a los dioses que moran bajo tierra, para legitimar el pacto de venganza.

En el caso de Sófocles, *Antígona* y *Electra* son unas obras casi "gemelas" en cuanto a la amplitud de los ritos funerarios. A Antígona, por ejemplo, los guardias de Creonte la raptan precisamente durante la ceremonia fúnebre en honor a Polinices: ella llora por el muerto que no recibió sepultura, esparce polvo sobre el cadáver y lo rocía con agua para purificarlo. El profeta Tiresias tiene la intención de ofrecer en los altares la grasa de las aves de rapiña, por el alma de los muertos, pero su ofrenda es rechazada; la razón es que todas las aves de rapiña comieron trozos del cadáver de Polinices, por lo cual la ofrenda se volvió impura y los dioses no la quisieron recibir. Al final de la obra, tras la muerte de Antígona, el rito funerario en honor a Polinices tiene lugar a modo de compensación y recuperación: los tebanos mojan en agua bendita el cadáver de Polinices, profanado y mutilado por las fieras, luego lo incineran en un altar de ramas frescas y levantan un túmulo. En *Electra*, todos los personajes llegan, en un momento dado, a cumplir ritos fúnebres. Orestes lleva aceite a la tumba de Agamenón y coloca un rizo de cabello sobre ella, pero también leche y flores. Clitemnestra envía a Crisotemis, la hermana menor de Orestes y Electra, para que lleve ofrendas a la tumba (a pesar de que Electra las rechace por considerarlas impuras, dado que su donante es precisamente la asesina de Agamenón). Al querer distanciarse rotundamente de las ofrendas rechazadas de Clitemnestra, Electra convence a Crisotemis que sólo ellas, las hermanas, lleven a la tumba mechones de cabello. Además, Electra coloca allí su cinturón, como una especie de símbolo de castidad en honor a su padre muerto, pero también como cordón umbilical que la religa al alma del muerto.

El *Alceste*, de Eurípides, está previsiblemente dominado por ritos fúnebres (dada la trama de la pieza). Las ceremonias de luto, tal y como están presentadas en la obra, imponían que delante de los edificios en que se encontraban los muertos hubiera agua bendita (recogida en vasijas), de modo que los que hubieran visto o incluso hubieran tocado el cadáver, se purificaran lavándose las manos. Los parientes de los muertos colocaban en las tumbas cabello, ramas de ciprés o bien sacrificaban animales. Lavaban al muerto y lo vestían con ropa nueva mientras que su casa estaba adornada de mirto. Durante el funeral, el cadáver estaba rodeado de varios objetos, va-

sijas de culto, coronillas de flores y líquidos (leche, vino, miel). Después de la muerte voluntaria de Alcestris, Admeto instituye un año de luto en el que impone diferentes ceremonias, prohibiciones y señales distintivas: los súbditos tienen que rapar sus cabezas y llevar ropa de luto, cortar la crin de los caballos, a la vez que se prohíbe soplar flautas o tañer liras. Incluso después de que Heracles la resucita, Alcestris tiene que someterse a un rito quasi fúnebre: debe permanecer muda durante tres días, para purificarse de su propia muerte y del lapso pasado en el infierno.

En *Las Suplicantes*, las mujeres de Argos se adaptan a su papel de plañideras profesionales, para enterrar a los que murieron durante la guerra contra Tebas y comenzar su cremación. Para que sus súplicas reclamando los cadáveres resulten más convincentes, llevan ramas y cintas de lana, arañan sus mejillas, lloran, se golpean el rostro y el pecho. El rito de llanto se describe como uno violento: “arañen sus caras/ llenen de sangre sus blancas uñas/ hieran su piel”.

Las plañideras reconocen la función catártica de los llantos de luto, “el placer multidoloroso de los suspiros”; su apariencia lo refleja plenamente ya que presentan la cabeza rapada y la ropa de color oscuro. Para marcar el apogeo del luto, Euadne, la esposa de Kapaneus, uno de los guerreros de Argos, muerto durante el sitio de Tebas, se ofrece para el sacrificio, arrojándose sobre el altar funerario de su marido, para unirse con éste en la muerte. Euadne aparece como una “bacante desquiciada”, pero no de Dionisos, sino de Hades; su gesto es una reminiscencia de una costumbre sacrificial humana, por la que, cuando el muerto era un guerrero famoso –un rey, etc.–, se sacrificaba a sus parientes o se les obligaba a suicidarse.

La *Electra* de Eurípides está lo suficientemente relacionada, en cuanto a los ritos fúnebres, con la *Electra* de Sófocles y con *Las Coéforas* de Esquilo. En la tumba de Agamenón, Orestes coloca como ofrenda un rizo, luego sacrifica una oveja y derrama sangre en el altar, debido a la creencia de que las almas de los muertos estaban sedientas. Electra interpreta el papel de plañidera profesional: se araña la piel, se golpea la cabeza rapada (según el modelo escítico) mientras entona el “canto de Hades”, además, se muestra sucia y harapienta, porque el luto obstinado ha hecho que parezca una mendiga. Por su luto, fiel exclusivamente a los ritos fúnebres, la Electra de Eurípides se niega a participar en los ritos que las vírgenes dedican a Hera (durante los que se sacrificaban animales); por otro lado, no obstante, son precisamente Egisto y Clitemnestra los que le prohíben formar parte de séquitos sagrados, mientras siga obsesio-

nada por las ceremonias fúnebres a la memoria de su padre. El personaje del Viejo, el antiguo maestro de Agamenón, honra también la tumba del rey asesinado, con vino y ramas de mirto. Además, al prosternarse ante los dioses para exigir que se castigue a los culpables por el asesinato de Agamenón, el trío Orestes-Electra-el Viejo están arrodillados y golpean la tierra con las manos.

Las Troyanas es una tragedia cuyo eje es el llanto de Hécuba y el funeral de Astianax, el hijo de Héctor, sacrificado por los aqueos. Hécuba, la antigua reina troyana, tomada esclava por los aqueos, tiene la cabeza rapada, en señal de luto; llora por los tres muertos pero también por las vírgenes troyanas violadas que no llegarán a casarse. Sin embargo, el rito funerario se describe detalladamente en el caso de Astianax: el cadáver del niño, lavado en el Escamandro, queda luego expuesto en el escudo de Héctor, su padre, adornado con insignias de otros guerreros troyanos. Ese escudo sustituye aquí el cuerpo del gran guerrero troyano, permitiendo transmitir la virilidad y la realeza de padre a hijo, hasta después de la muerte. Durante el funeral de Astianax, el llanto del coro es entrecortado, con gestos rítmicos: "Golpeen sus cabezas, una y otra vez,/ golpéenlas con la mano/ al ritmo de los remos". Al final de la pieza, durante el incendio de Troya, Hécuba y el Coro se arrojan al suelo y lo golpean con sus manos, invocando a los muertos.

En *Las Fenicias*, los ritos tienen connotación mortuoria en su totalidad. Para salvar la ciudad de Tebas de los invasores, Tiresias, el profeta, anuncia que hay que sacrificar justo a Menikeus, uno de los hijos de Creonte (se considera que el otro hijo, Hemón, es impuro por su noviazgo con Antígona); hay que apuñalar a la víctima en la cueva donde se encuentra el dragón muerto por Cadmo. Se debe sacrificar a Menikeus para ablandar el corazón de Ares (el padre del dragón de antaño) y el de Gea. La muerte del hijo de Creonte es la única compensación simbólica por haber matado el dragón ya que Creonte procede de la estirpe de Cadmo. Ahora bien, el fundador de la estirpe y el antiguo sacrificador tiene que ultimar, a su vez, a un heredero suyo. Aunque Creonte se opone al sacrificio de su hijo, Menikeus se ofrece para el sacrificio, apuñalándose y arrojándose a la cueva del antiguo dragón, a través de un suicidio ritual. Después del sacrificio, será lavado con agua, untado con aceite, expuesto sobre una cama funeraria, mientras que los otros ritos quedan sin mencionarse.

En la misma pieza, hay otro tipo de ceremonia funeraria, reservada a Antígona. Al llorar por sus parientes (su madre y sus herma-

nos), Antígona se considera, tal como Euadne de *Las Suplicantes*, una “bacante de los muertos” (no dionisiaca, sino dependiente de Hades), una corifea del séquito fúnebre, ménade de los dioses del infierno. Ella baila y llora rítmicamente, contando la historia y la maldición de los labdácidas. Antígona interpreta la muerte violenta de sus hermanos, Etéocles y Polinices, “una libación cruel/ recibida por Hades/ vertida por Ares”, por la que la tierra tebana está impregnada por la sangre de los hermanos maldecidos por su padre.

Dado que, en sus comienzos, la tragedia griega tenía una función ciudadana, política, pero sobre todo religiosa, está claro por qué los ritos piadosos, de prosternación, estaban tan presentes en su marco. Al definir lo trágico como la lucha inútil del hombre contra el destino y al creer que el destino se debe a unas fuerzas divinas incomprensibles, los ritos piadosos tenían el papel previsible de domeñar las divinidades visibles o invisibles e, implícitamente, domeñar el destino. En la tragedia griega, el destino se vuelve hostil o doloroso cuando los héroes cometen un error trágico y su culpa deviene *hybris* ‘soberbia’. A veces, si se la reconoce, ésta puede ser contrarrestada a través de ritos piadosos; otras veces, estos ritos se celebran simplemente siguiendo la costumbre del lugar. Los practicantes de esos cultos están provistos (o deberían estarlo) de *sophrosyne* ‘sabiduría’, para compensar la falta de comedimiento y el exceso. Cuando carecen de ésta, cumplen los ritos piadosos para seguir la costumbre o por ser conscientes de que han cometido un error ante los dioses generadores de destino. Por consiguiente, intentan una especie de *captatio benevolentiae*.

Los tres trágicos griegos presentan a menudo tales ritos piadosos. En el caso de Esquilo, toda *Las Suplicantes* (como lo indica el título) se basa en ritos semejantes: las vírgenes egipcias autoexiliadas en la Hélade, se dirigen hacia los altares de los dioses griegos, llevando en las manos ramas de olivo, ceñidas con tiras de lana. Una vez aceptadas por Pelasgos en la tierra griega, prometen sacrificar bueyes y proteger contra las desgracias, estimular la fecundidad, cuidar los altares, prevenir las plagas, asegurar larga vida, asumiendo, aparentemente, el papel de las Euménides. Esta obra está construida sólo sobre la base de ritos piadosos, precisamente por tratarse de unas extranjeras (procedentes de otra cultura, con otra tradición religiosa), que se ajustan y adaptan a los ritos de culto del país por el que desean ser adoptadas.

En el caso de Sófocles, los textos más consistentes a la hora de presentar los ritos piadosos son *Edipo rey* y *Edipo en Colona*. En

Edipo rey, los tebanos preocupados por las desgracias que se abatieron sobre la ciudad, cumplen una serie de ritos piadosos: al prosternarse ante los dioses, llevan una coronilla de ramas en la frente y ramas con hilos de lana en las manos, dirigidos por un sacerdote de Zeus, que quema incienso para la purificación de Tebas. Creonte mismo, en el camino hacia Delfos para consultar al oráculo sobre la posibilidad de salvar la ciudad, recibe una corona de laurel, una planta específica de Apolo, por la que se consideraba que el que pronuncie la súplica puede llegar a una forma de comunión con el dios. Yocasta, a su vez, para ablandar a Apolo (el dios del que dependía, de hecho, llegar a conocer el destino de todos), lleva a su altar ofrendas de flores y especias.

Edipo en Colono está aún más marcada por ritos piadosos: los ritos de prosternación tienen lugar ante las Erinias convertidas en Euménides. La insistencia sobre estos ritos estaba probablemente en conexión con el hecho de que las diosas eran ambiguas, manteniendo la estructura de Erinias, pero añadiendo el nuevo estatuto de Euménides. Prosternado ante éstas, Edipo les promete libaciones con agua y miel, no con vino (aclarando que el vino no era apropiado —tal vez, porque la ofrenda con vino pertenecía al antiguo culto de las Erinias—). En el territorio de las Euménides, a Edipo se le aconseja permanecer callado y no buscar amparo en el bosque sagrado, mientras mantenga la condición de intruso impuro. El corifeo le enseña, paso a paso, cómo prosternarse ante las Euménides: llevando dones, después de haberse lavado en el agua de la fuente, adornando las vasijas con ramas verdes y lana; haciendo tres libaciones de cada vasija (tenía que vaciar la cuarta para llenarla con agua y miel); rociando la tierra y cubriéndola con veintisiete ramas de olivo; finalmente, pronunciando la plegaria hacia las Euménides (“las piadosas”). Dado que Edipo se iba acercando al fin de su vida terrestre, y no tenía tiempo para hacer toda esta demostración de piedad; quien va a reemplazarlo en este cometido será su pequeña hija, Ismene.

En la obra de Eurípides, aparecen los ritos específicos de prosternación ante los dioses: de éstos, uno de los casos más llamativos lo representan los ritos salvajes dirigidos por Dioniso, en *Las Bacantes*.

Estos ritos son característicos del culto dionisiaco en los que cabe a las ménades un papel relevante. Inspiradas por la locura sagrada, éstas bailan a ritmo frenético, durante la noche, a la luz de antorchas, acompañadas por tamboriles y música de percusión hasta llegar a un éxtasis sagrado, en el que se funden con el dios. En la obra de Eurí-

pides, encontramos dos tipos de bacantes: las tebanas, convertidas a la fuerza en ménades (su locura era destructora, dado que Dioniso se vengaba a través de ellas de los que no eran adeptos de su culto) y las asiáticas, que se han adherido de buen grado a dicho culto, siguiendo fielmente al dios en su peregrinaje misionero. Éstas llevan un ropaje específico: apenas cubiertas de pieles de gamuza, tienen serpientes en los cabellos y colgadas al cinturón, coronillas de hojas de encina y hiedra como también un tirso (una rama rodeada de hiedra y vid); además, practican la omofagia, el banquete místico con carne cruda de macho cabrío o de toro. La ceremonia del sacrificio de Penteo, a pesar de ser un rito violento, es al mismo tiempo un rito "piadoso", tendiente a la consolidación del culto dionisiaco: de este modo, las ménades, bajo el mando de Ágave, despedazan por *sparagmos* a Penteo (al que éstas, posesas, toman por un león) y su cabeza queda empalada en un tirso. El rito sacrificial reviste carácter simbólico dado que Penteo muere durante una ceremonia similar a la del sacrificio de Dioniso-Zagreos, despedazado por los titanes. Al final del sacrificio, Ágave convida a los tebanos al festín místico, el banquete ritual con la carne del sacrificado. Eurípides evita, no obstante, concretar los gestos caníbales, sobre todo porque habría salido del esquema del culto dionisiaco (habría sido un desvío) y, no en último lugar, porque esto habría supuesto un choque para sus espectadores.

Los ritos piadosos en los que se venera a un dios opuesto a Dioniso están presentes en *Ion* de Eurípides, donde se nos ofrecen las ceremonias del oráculo de Delfos. En la obra de este trágico, aparecen, ciertamente, todos los demás ritos piadosos clásicos (al igual que en Esquilo y Sófocles), pero los dionisiacos y los apolínicos, descritos con tanta relevancia, sólo aparecen en la obra del más innovador de los trágicos griegos. El rito de profecía, según nos cuenta el mismo *Ion*, tenía lugar de la siguiente manera: el santuario de Apolo se perfumaba con esmirno, mientras que la Pitia se sentaba en un trípode para recibir la inspiración divina. Los délficos o los extranjeros que habían llegado a la ciudad de Apolo estaban obligados a purificarse en fuentes sagradas situadas en el interior del rectángulo de varias plantas que representaba el espacio religioso. La misma Pitia se lavaba, cumpliendo el rito, luego empezaba a murmurar mientras los sacerdotes-profetas ordenaban sus predicciones cifradas y las entregaban a quienes habían ido a consultar al oráculo.

El santuario estaba adornado con hojas de laurel y los peregrinos tenían que permanecer callados, llevar como ofrenda un trozo de pan o incluso sacrificar ovejas (a veces se pagaba también una tasa).

Los consultantes debían esperar un día fasto para que se les pudiera predecir el futuro. Para mantener el templo en estado de pureza absoluta y para conservarlo como espacio sagrado, Ion, neófito del dios, estaba dispuesto incluso a disparar flechas para matar los pájaros que pudiesen tocar, durante su vuelo, el templo de Apolo.

En la obra de Esquilo, Orestes debe ser purificado luego de haber cometido matricidio y para lo cual se prepara; así, en *Las Coéforas*, lleva una vara de olivo, adopta la postura de suplicante y piensa incluso en ir a Delfos, al templo de Apolo. En *Las Euménides*, su esfuerzo purificador continúa: lo encontramos en el templo de Apolo, en Delfos, abrazando el *omphalos*, la piedra que marcaba el centro de la tierra. Después, en el templo del dios oracular, Orestes sacrifica un cerdo con cuya sangre se mancha y tiene que lavarse luego en un río. Se trata de un rito específico para la purificación de los parricidas; el mancharse con sangre tenía el papel de reconstituir el crimen, de modo que lavarse con agua produjera una purificación instantánea. Orestes aclara a Atenea, durante el juicio al que será sometido después, que un “hombre purificador”, derramó sobre él sangre de cordero.

En el caso de Sófocles, de entre los personajes que cumplen ritos purificatorios están Áyax y Edipo, como he destacado. En la obra de Eurípides existen también algunos casos muy interesantes que voy a señalar. La tragedia *Heracles*, por ejemplo, está construida justamente a partir de la interrupción del rito de purificación, instaurado a partir de la *hybris*, desencadenada por un crimen no sacrificial. Megara, la esposa de Heracles, y los tres hijos del héroe, reciben amenazas de muerte por parte de Lykos, el perseguidor de Heracles. A pesar de que su posible muerte no tenga justificación, Megara acaba por aceptarla, en principio, obligando tanto a sus hijos cuanto a sí misma a cumplir costumbres pre-mortuorias. Es éste el momento cuando interviene Heracles (que tiene la intención de matar a Lykos), pero su aparición, lejos de resultar benéfica, es maldita, dado que el héroe no se había purificado de los otros crímenes por él cometidos, aunque éstos hayan formado parte de su destino. Su purificación debería haber tenido lugar en el altar de Zeus (su padre celestial), porque está impuro tras la multitud de crímenes perpetrados, aunque éstos hayan eliminado a seres monstruosos. Ahora bien, Heracles interrumpe el rito de purificación exigido (se trata del rito de purificación de las manos en el fuego, dado que las manos se consideran las partes bélicas por antonomasia del héroe) y, de este modo, conserva de manera injustificada la impureza, por lo cual Ate le provoca un

ataque de locura durante el cual Heracles mata sin querer a sus hijos (a los que había tomado por los hijos de Lykos). Tras este crimen no sacrificial (opuesto a los crímenes de sacrificio y de culto contra los seres monstruosos) y tras salir del estado de enajenación, cubre su cabeza con el peplo y se niega a hablar, para no contaminar a los de su alrededor con su mirada y su voz.

A sus hijos, de hecho, los va a enterrar Anfitríon (el padre terrenal del héroe), ya que por su impureza y por el infanticidio, ni siquiera tenía derecho a asistir al rito funerario. El caso de Heracles en esta tragedia es extremadamente interesante, no tanto por el rito de purificación, cuanto por la crisis desencadenada a raíz del incumplimiento del rito de purificación.

Encontramos otro caso inusual, en cuanto a estos ritos, en *Ifigenia en Táuride*. La condición de Ifigenia en esta obra es la de sacerdotisa de un culto sombrío, sangriento, de Artemisa. Ifigenia no era la sacrificadora propiamente dicha (los sacerdotes especializados eran los que cometían los crímenes), sino la sacerdotisa que purificaba a las víctimas antes de su sacrificio. En principio, Ifigenia, como sacerdotisa, debía asegurarse de que los cuerpos de estas futuras víctimas no estuvieran heridos ni mutilados, sino íntegros, porque sólo de esta manera se les admitía en el rito de sacrificio.

Después de reconocer a Orestes y a Pílates, enviados a Táuride por Apolo, para robar la estatua de madera de la diosa Artemisa y trasladarla cerca de Atenas, poniendo fin de este modo al culto sangriento de Artemisa practicado en Táuride, Ifigenia recurre a un truco, asume la postura de *trickster*, entendiendo que no tiene la vocación necesaria para ser sacerdotisa de un culto que loaba la muerte. Urde también una mentira ceremonial, para evitar el sacrificio de Orestes y Pílates, basada, sin embargo, justamente en un así llamado rito de purificación. Ifigenia describe a Orestes ante el rey Thoas de Táuride como parricida e impuro, *id est* no sacrificable, por lo cual la estatua de madera de Artemisa habría cerrado los ojos al ver a Orestes, maculada por tocar visualmente a éste. De esta manera, no sólo Orestes tiene que pasar por una purificación rigurosa, sino también la estatua de la diosa, por lo cual Ifigenia urde un amplio rito de purificación: exige a los habitantes de Táuride que se retiren dentro de la ciudad, para no contagiarse o mancharse de los rostros impuros de Orestes y Pílates, aconseja al rey Thoas que purifique el templo de Artemisa con fuego, mientras Orestes y Pílates, junto con la estatua de madera de la diosa, van a purificarse en el mar, para sacrificar después a dos corderos recién paridos.

Este rito está puesto en escena y mistificado de tal manera que Ifigenia, Orestes y Píldes consigan huir de Táuride, pero no de cualquier modo, sino junto con la estatua de madera de la diosa Artemisa. A pesar de que el rito de purificación fue falso, utilizado como pretexto, su contenido como ceremonia era real. El único problema era la simulación del cumplimiento del rito por parte de Ifigenia.

Finalmente, un último caso especial, en el que no se lleva a cabo la purificación en sentido clásico, lo encontramos en la tragedia *Orestes* de Eurípides, donde el poeta trágico presentó la hipóstasis más neurótica y más exagerada de Orestes matricida. A pesar de su súplica, el personaje aparece como insuficientemente purificado tras el matricidio. Orestes intenta tocar las rodillas de Menelao, pero no tiene la rama de olivo que indica su deseo de purificación. Habría tenido que mojar sus manos en la sangre de un cerdo, tal como exigía la costumbre, pero ningún habitante de Argos estaba dispuesto a recibirlo en su casa, para cumplir este rito. Menelao reprocha constantemente a Orestes haber evitado o incumplido los ritos de purificación considerando que, en el caso de Orestes, la purificación debía duplicarse, a causa del matricidio. Dado que Eurípides construye en Orestes un personaje enfermo y casi desquiciado, éste no es consciente ni de la mediocridad de la purificación, ni del hecho de que su culpabilidad no se podrá solucionar hasta que no se someta integralmente a los ritos purificadores.

Todas estas ceremonias, con varios matices y sesgos simbólicos, consagran la tragedia griega como un punto nodal esencial del pensamiento de la antigüedad y de la civilización humana en general, del que han derivado varias vetas filosóficas, religiones, antropologías y costumbres vigentes hasta nuestros días.

HISPANIC RELIGIONS: A SYNTHESIS

JOSÉ CARLOS BERMEJO BARRERA

From Mycenaean times to the Byzantine Empire, the various indigenous peoples that inhabited the Iberian Peninsula maintained contacts of varying intensity with the world of Classical Antiquity. In this article, however, I shall deal with a more limited time span; because of the sporadic or even hypothetical character of some of the contacts, and because Hispania was part of the Roman Empire from the 1st to the 5th centuries A.D., it is convenient to consider only the period between the expansion, in historical times, of Greek colonization (i. e. what in Greek History is usually referred to as the archaic age), and the implantation of Roman administration. I shall begin, then, with the Greek colonization.

Following a series of sporadic contacts mingled with more or less systematic exploration between the Bronze Age and the 9th century B.C. (an era known to historians as the precolonial age), the Greeks began to colonize minute areas of the Iberian Peninsula. An initial phase of dominance by the people that had founded Rhode, in the 9th century was followed by an ill-understood interim period and then, from the middle of the 7th century on, by colonization by the inhabitants of Phocis, who founded the Palaeopolis of Ampurias in 560-550 and the Neapolis forty years later. These Greek colonists brought numerous myths with them, together with their particular preferences among the gods of their pantheon, and so introduced a variety of their religion among the peoples of primitive Hispania.

Our knowledge of the cults of the Greek Hispanic colonies is sadly limited. In view of the colonists' origin, it has been reasonably assumed that one of their principal divinities must have been Ephesian Artemis, a Greco-Asian goddess whose worship was of great importance in Ionia but whose myths are almost entirely unknown; and this assumption is supported by evidence of an

important shrine dedicated to Artemis at the site of what is now Sagunto. According to Strabo (iv. 1. 4-5) her cult extended to Rhodes, Ampurias and Hemeroskopeion from the 6th century on. It seems probable that other Olympians must also have been worshipped in Hispania alongside Artemis, but we know of no other important temples; such works of art with religious subjects as have been recovered, including the renowned Asclepius of Ampurias and a graceful image of the head of Aphrodite, are insufficient evidence of the existence of cults to these divinities. The absence of shrines may possibly have been because the Greek colonies in the Iberian Peninsula were not true colonies like those of Sicilia or Magna Grecia, but rather trading stations with no agricultural activity whose inhabitants had little interest in territorial consolidation. This hypothesis is supported by the particularly striking lack of signs of any cult of founding heroes, which was of major importance in all territorially extensive colonies; its absence in Hispania is attributable to the dependence of the Hispanic trading stations upon non-Hispanic mother cities (Ampurias, for example, depended on Massilia). The Greek colonization of Hispania may thus be characterized as based on colonies that were few in number and small in territorial size, and as involving little intercourse between Greeks and the indigenous peoples due, *inter alia*, to the hindrance of communication by linguistic difficulties. In spite of this, certain important features of Greek culture undoubtedly diffused amongst the Iberians Mediterranean Hispania, including the alphabet and, via Greek art, certain mythological themes such as the legend of the sphinx. The sphinx was first introduced into the Iberian Peninsula as the Phoenician version of the Egyptian male sphinx, as found in the Nimrud ivories. Later, from the late 6th century on, the oriental sphinx was joined by a Greek type. Archaeologists insist that both forms were merely artistic or decorative motifs with no religious significance, but in what may be thought of as a kind of cross-fertilization between the religions of Hispania and Classical Antiquity, the indigenous peoples created new religious meaning for these motifs. As the result of this process, the content of which is now lost, the sphinx came to be used, for example, as an emblem on the coins of Castulo, Illiberis and Ursone, all of them cities within the territory of Iberian culture.

The non-Indoeuropean area of Hispania consisted roughly in the territory south of the SW-NE diagonal through the centre of the Peninsula. In the process of syncretism between Greek religion and

the indigenous religions of this area, a prominent role was played by what we may call mythical geography. Two kinds of myth of this type may be distinguished. First, there is a series of Hellenic myths which were set by the Greeks in the Iberian Peninsula, and which some historians have viewed as containing indications of the indigenous religions of the Peninsula; secondly, a number of authentic indigenous myths are known in which the pseudo-geographical setting plays an important role.

All known mythologies bear within them a certain implicit conception of space and time. Myths are set in a time that is normally neither historic time nor time present and which may be called primordial time or, as among the Australian aborigines, dream time. Similarly, the personae and deeds dealt with by the myth are not usually located in domestic or civilized surroundings, but in the wild: in woods, pools and caverns within Greek territory, or among "distant" lands and peoples such as the Hyperboreans. The "geography" of the myth is that of a symbolic space, and the travels of its personae are imbued with a meaning that must be sought in the logic of such spaces. It makes no sense to try to trace mythological itineraries on a map, since the geography of the myth does not coincide with the geography of the cartographer. The gigantic efforts of numerous historians and archaeologists to determine, in worldly geographical terms, the routes taken by Odysseus, the Argonauts or other travellers, or to seek some kind of historical link between mythical and real lands (e.g. between the Fortunate Isles and the Canaries), are in vain. What is necessary, however, is to note that for many centuries the western limit of the world known to the Mediterranean peoples was the Iberian Peninsula; and that the Greek myths, from Hesiod's *Theogony* on, tend to locate certain personae at the ends of the earth. Thus the Greek myths established the abode of the descendents of Iapetus and Clymene in the far west, as also that of the offspring of a second Titan couple, Phorcys and Ceto, from whom the Graeae, the Gorgons, Chrysaor, Geryon and Orthrus all descended. Systematic scrutiny of all the Greem myths supposedly set in Hispania always leads to the same conclusion: that their logic is that of the Greek myth, and that this has no relationship whatsoever with the historico-religious reality of the indigenous peoples of the Iberian Peninsula. The sole cause of their supposed geographical setting is that there was a time at which the Iberian Peninsula was the westernmost land within the Greeks' ken, and hence a land whose

hazy geographical reality left room for the workings of the mythogenic imagination.

In fact, strict adherence to the myths demands that the beings mentioned above be located in the Kingdom of Night, beyond the river Ocean that girdles the earth, and hence outside any concrete geographical region. The "geography" to be gleaned from myths, be they indigenous or of Greek origin, is the geography of their own *imaginary worlds*. The geographical "identification" of the settings of these myths with actual places has involved all kinds of spurious criteria together with, in the case of certain Spanish historians, a certain degree of chauvinism.

According to philologists, one of the most ancient Hellenic documents to speak of the geography of the Iberian Peninsula is a fragment of a Massilian periplus that has been preserved in a poem of the 4th century A.D. by Rufus Festus Avienus. In its description of the coast of the Peninsula, there is a striking contrast between the Mediterranean side, for which concrete ethnographic and geographical data are provided, and the Atlantic side. Once past the Straits of Gibraltar, both profiles become blurred. Instead of specific localities, only peoples are mentioned, and these peoples are attributed increasingly mythical characteristics. Of the Oestrimnians, for example, it is stated *that haec dicta primo oestrymnis (est) / locos et arva Oestrymnicis habitantibus / post multa serpens effugavit incolas / vacuumque glaebam nominis fecit sui* (Ora Maritima, 154-157). This apparently incomprehensible account has led historians and philologists alike to interpret *serpens* as *Saefes*, the name of a Celtic people whose totem would have been a serpent; this allowed association with the early Iron Age invasions, in keeping with the abundance of Celtic remains in the indoeuropean part of the Peninsula. Unfortunately, the text is certainly not corrupt. Avienus' statement is more plausibly explained in terms of folklore, in particular the folklore of the Greek and Roman myths. Among the animal myths and cults of both civilizations, the serpent occupied a prominent position and, as in the Massilian periplus, was attributed with invasions that razed cities and ravaged whole regions. Several centuries after the periplus was written, the Greek geographer Strabo (iii. 4. 18) narrated the very similar case of a plague of mice in the northern Iberian Peninsula that required the exclusive efforts of the Roman army for its elimination; similar plagues of rodents are mentioned in the Bible, the folklore of both Classical Antiquity and European folklore. Both in the periplus and in Strabo, we see the

northern of northwestern Iberian Peninsula as constituting mythical territories for the Hellenic mind, as lands in which the shape of reality becomes blurred.

Another mythical geographical feature of the northwest Iberian Peninsula is referred to in Greek and Latin accounts of the crossing of the River Oblivion by the army of Decimus Junius Brutus Gallaecus. In this case a feature of the underworld that appears in the Orphic tablets has been directly transposed to Galicia. What actually occurred may have been as follows. Decimus Junius and his army came to a river that, according to the local inhabitants (and in keeping with Celtic tradition), led to the entrance to the underworld. The Roman general performed the rite of evocation to bring over the enemy's god of the underworld, to whom the Romans then did worship, and thereupon, still in accordance with ritual, proceeded to consecrate himself to the god by wading into and across the river, followed by his troops. Historiographic tradition, instead of retaining a faithful account of these events, assimilated them to a standard Hellenic mythical model. The relocation of Oblivion in the Iberian Peninsula should cause no surprise, since Strabo himself (ii. 2. 12) stated that Homer had identified Tartarus with the kingdom of Tartessus in the south of the Peninsula due to their both being associated with sunset and the mythical kingdom of Night, and to the entrance to the underworld being located in the far west (e.g. according to the *Theogony*).

For Classical Antiquity, the Iberian Peninsula was thus associated with myths and thought of in mythical terms, especially those of its regions that were most inaccessible for the Mediterranean peoples and which remained outside their sphere of influence longest (e.g. the North and Northwest). Strabo and other classical sources, though providing us with valuable information on the customs and religious traditions of the inhabitants of the Peninsula, were only too ready to subject them to the logic of myth. This tendency was encouraged by the mountainous orography and Atlantic climate of the northern and northwestern Peninsula, which contrasted with those of the Mediterranean and provided a setting that conspicuously lacked three basic elements of Mediterranean culture: the vine, the olive and wheat. For Posidonius, barbarians were barbarians because their climate made their souls barbarous, a geographically determinist theory that is already to be found in the Hippocratic treatise on *Airs, waters and places*. Strabo did not go so far as Posidonius (one of his ethnographic sources), but nevertheless

implies that peoples who eat acorns instead of bread, drink beer instead of wine and use butter instead of oil cannot be civilized. For the Greeks, there was a close relationship between food and sexual activity and social life in general; not for nothing was Demeter, the giver of wheat, also the goddess of the thesmophoria. Hence Strabo associates the gynaeocracy of the peoples of the northern Iberian Peninsula with their diet, which he likewise relates to their military practices (based on looting and plunder) and semi-anarchic political organization. Strabo's thoughts on barbarism are not without a certain profundity and, at some points, such as his reflections on social customs and drunken rites, are in line with the philosophical considerations developed by Plato in the *Laws*. More generally, they illustrate how the characteristics of a qualitatively distinct region can be understood as a transformation of the heterogeneous, unconnected regions of the myths. Just as, in the mythical world, real geography gives way without warning to imaginary, mythical geography, so too, in ancient ethnography, there is a sharp distinction made between the civilized world and barbarism, and dwelling in barbarous lands does not make civilized men barbarians, nor removal to Hellas suffice to civilize a barbarian.

In spite of the ideological clichés used by Latin and Greek authors in their descriptions of the indigenous peoples of the Iberian Peninsula, their texts nevertheless afford valuable information on these peoples, revealing homologies between Hellenic and indigenous myths. There are written accounts of just three myths attributable to pre-Roman Hispanic peoples. The first is the myth of the Lusitanian Mares as recorded by Pliny (*Natural History* viii. 166; iv. 116; xvi. 93), who states simply that in the neighbourhood of Olisipus (roughly where Lisbon now stands) mares breathe and are fertilized by the wind called Favonius, giving birth to foals that are extremely swift but live no longer than seven years. Though the natural context of this picturesque information, i.e. the rest of Lusitanian mythology, is now lost, Greek mythology provides numerous examples of the fertilization of both animals and women by the wind; moreover, the issue of these pregnancies—foals, eggs or whatever—is always short-lived. Such pregnancies are associated with the extreme sexuality attributed to certain animals, in this case mares, who as a result of foaling were supposed to exude an aphrodisiacal liquor, the *hippomanes*. The Lusitanian myth can thus be set in a wider context of fecundation myths; and the ability of the Greek myth to provide a context for the Lusitanian myth is not due to any process of myth

diffusion between the two peoples –Lusitania was not colonized by the Greeks– but to their mythologies being to some extent homologous.

A second example, likewise from Lusitanian culture, is provided by Diodorus Siculus (xxxiii. 7. 5), according to whom Viriatus won over the inhabitants of the city of Itucci by telling them the story of a man with two lovers, one a girl and the other a crone, who ended up bald because the girl plucked out his grey hairs to make him more like her, and the crone did likewise with the rest of his hair. The fifty-second fable of the *Corpus Aesopicus* is a similar tale, and was well known among the ancients. Parallels can also be drawn with certain myths in which the bald lover is the moon, no less, which is known to have been worshipped in Hispania. We appear, then, to have a situation similar to that of the Favonius myth: the homology between the mythologies of widely separated peoples allows a surviving Hispanic fragment to find its context among items from Classical mythology.

The third and last case we know of is the famous myth of Gargoris and Habis narrated by Justin (xliv. 4), who summarized the Philippic History of the Gallic historian Trogus Pompeius. This genuinely indigenous story is about the two mythical, opposed but complementary founders of Tartessus, one of whom is exposed in a wood and suckled by a deer, and of the advent of agriculture. It thus deals with a number of mythical themes that are well known in many cultures: the birth of the hero, his exposure and nurture by an animal, and his subsequent rescue; and the advent of agriculture, the foundation of cities and the birth of social inequality. Exact analysis of the tale of Gargoris and Habis is extremely difficult because, in the absence of other sources of information, there is virtually nothing with which to correlate its details; exact interpretation of the role of the two founder kings, for example, would require knowledge of the Tartessian theory of kingship, and the same holds for other elements of the tale, such as honey, agriculture, deer and insects. Again, however, resort to Greek mythology affords an answer in the form of the mythical king Aristaeus via the Curetes, a mythical people that is also mentioned in Justin's text. Both Gargoris and Aristaeus are fertility kings similar to Cronus in the Golden Age; their people are hunters and honey gatherers who have no knowledge of agriculture or labour in the fields. Habis, on the other hand, the king exposed in the wood, breaks with the old regime by introducing a new social order based on agriculture, law and social division, i.e. in the creation

of political power. Habis is paralleled in Attic mythology by Creceps and Theseus, and his divine equivalent is Zeus.

Though we have here been using the similarities between Greek and Hispanic myths to interpret the latter, ancient authors were less keen to recognize such similarities. Rather, like Strabo, they tended to wrest the most strikingly grotesque elements of barbarian mythology from their mythological context, so rendering them meaningless, any similarity with Greek myth being overlooked. This behaviour formed part of their general practice of stressing the most repulsive aspects of barbarian culture in order to differentiate it sharply from Hellenic culture. Strabo (iii. 4. 16) for example, states that the *gallaeci*, the inhabitants of the northwestern Iberian Peninsula, are *atheist*, even though he immediately goes on to name the gods they worship and offer sacrifices to. This is no slip or contradiction, nor a reference to a cult with no images or to primitive forms of some deity: he is using the word *atheist* in the same derogatory sense in which pagans and Christians applied it to each other, as a term of abuse similar to those later directed at each other by Catholics and Protestants during the Reformation. The ploy of "denaturalizing" the customs and beliefs of the barbarian so as to deny his cultural validity recurs when Strabo (iii. 4. 16), with the evident intention of provoking repugnance, affirms that the Celtiberians (a people inhabiting the centre of the Peninsula) use fermented urine as a dentifrice; he fails to mention that this practice was common in the ancient world, not only among the lower classes but also among the educated and the medical profession (the medicinal properties of excrements are the sole theme of Book xxviii of Pliny's *Natural History*, and indeed, figure large in European pharmacopoeias until the 18th century). Elsewhere, Strabo (iii. 3. 7) writes of human sacrifices to the god Ares, referring no doubt to the indigenous Lusitanian wargod Cosus, to whom the Lusitanians would have offered sacrifices, as the Greeks to Ares, in order to divine military outcomes. There is a twofold insult here. Firstly, to the Greeks of Hellenic times, though not to the Celts whose rites were practiced by the Lusitanian peoples, sacrificing human beings rather than lower animals was a perversion of the *thysia*, the sacrificial rite; thus Strabo adds a sacrilegious perversion to the culinary, sexual and hygienic perversions he has already mentioned; Hellenic ethnographers in fact commonly referred to human sacrifice as proof of the barbarity of various other peoples. Secondly, to Hellenic Greeks, Ares represented a form of furious, unthinking warfare, based essentially

on one-to-one combat, that was indeed more in line with the military practices of the Lusitanians than with those of the Greeks. In Greece, it had been superseded by the more modern strategies of the wars among the city states, which were based on the phalanx and ruled by a certain code of honourable practice. As a result, Ares' functions as a wargod had largely been taken over by the more intellectual Athene; Strabo's remarks are derogatory in that they portray the Lusitanians as worshipping a deity equivalent to a rather inferior member of the Greek pantheon and, by implication, transfer the uncivilized characteristics of that deity to the Lusitanians themselves.

So far, I have surveyed what classical literary sources tell us of the myths and mentality of the primitive Hispanic peoples. Two other sources, archaeology and epigraphs, also provide us with a certain amount of information on ancient Hispanic religions. In particular, Latin inscriptions found in the Peninsula have given us the names of over a hundred indigenous gods, some of them explicitly identified with Roman divinities. Those finds are distributed chiefly in the Indoeuropean region, the northwest especially. Unfortunately, lack of any information other than the bare names makes their interpretation hazardous even at the linguistic level. Until recently, attempts were made to group these deities as sun gods, water gods, war gods, and gods of vegetation, fecundity, mountains, etc. More recently they have been subjected to comparative analysis in an attempt to characterize their functions in relationship with the social structure of indigenous peoples. Though many are still obscure, a number of significant groups appear to have been successfully established. One such is the group of wayside gods, or *lares viales*, deities of the northwest of the Peninsula that were associated not only with roads but also, like the Greek god Hermes and the goddess Hecate, with magic and the dead, and whose cults continued during the early centuries of Christianization and can still be traced in surviving folklore. Another approach to the Hispanic pantheon has been to seek a Dumézilian trifunctional structure. Though there is no clear evidence of the first function (attempts to identify an indigenous god of the mountains equivalent to Jupiter have been inconclusive) nor of the third, a number of earth gods have been definitely identified, namely the Luso-Galician gods Cosus and Bandua and the goddesses Nabia and Reua, who fit the model of other Celtic war gods and were worshipped by professional warriors grouped in brotherhoods that survived into Roman Times. Though the Dumézilian approach falls short of total success in this context,

it at least has the merit of providing a model of historical religions making some sense of an otherwise chaotic pantheon.

Though archaeological data are always of interest, they have not been of decisive importance for our view of primitive Hispanic religions, because few large religious monuments have been discovered. Numerous sanctuaries have been found, and the funeral rite is known, but the lack of a well-developed iconographic tradition in most of the Peninsula, and the archaeological poverty of certain areas, have meant that relatively little information has been forthcoming about religious rites and practices.

REFERENCES

A basic work on the mythological traditions of pre-Roman Hispania is José Carlos Bermejo-Barrera's book *Mitología y Mitos de la Hispania Prerromana*, 2 vols., Akal, Madrid, 1982, 1986. A particular aspect of the rites that is not mentioned in this work is discussed in the same author's article "La géopolitique de l'ivresse chez Strabon", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 13, 1987, pp.115-145. The literary and epigraphic sources are collected in José-Maria Blazquez-Martinez's *Religiones primitivas de Hispania*, vol. 1, CSIC, Delegación de Roma, 1962; though vol. II, which was to deal with the archaeological sources, was never published, these sources can be found in other books by the same author; *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Istmo. Madrid, 1975; *Primitivas religiones ibéricas, II, Religiones prerromanas*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1983; and *Religiones de la España Antigua*, Cátedra, Madrid, 1991. Concerning war gods, the most extensively studied group of deities, reference should be made to Blanca Garcia-Fernandez-Albalat's *Guerra y Religión en la Gallaecia y la Lusitania antiguas*, Edicions do Castro, Sada, 1990. Besides these specific works, the general literature on the epochs in question should be consulted. The best summary of Greek colonization is Pierre Rouillard's *Les grecs et la Péninsule Ibérique du VIII au IV siècle avant Jésus-Christ*, De Boccard, Paris, 1991; while for pre-Roman and Roman Spain the best survey is still to be found in *Histoire de España*, vols. II and III, R. Menéndez-Pidal (ed.), Espasa-Calpe, Madrid (numerous editions).

LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DEL BÁRBARO EN GRECIA Y ROMA

CECILIA AMES

I. Introducción

El termino bárbaro registra una larga historia que se remonta a los primeros documentos escritos que nos han llegado. Aunque nos ha sido transmitido por los griegos, coincide con el *barbara* del antiguo indio y con el semítico *barbaru*, ambos derivados del sumerio *barbar*, cuyo significado está ligado a la lengua y designa a los que hablan de modo incomprensible¹. De allí que desde los primeros documentos lo encontremos significando “extraño” y “extranjero”, pues ellos son los que hablan un lenguaje diferente, incomprensible. Formando antinomias, también registra un largo itinerario, pues la primitiva oposición “helenos-bárbaros” del mundo griego que se cristaliza en el siglo V a.C., fue reemplazada con el correr de los siglos por la oposición “romanos-bárbaros” a partir del siglo III d.C., y de allí pasó a contribuir al surgimiento de nuevas antinomias, cuya matriz común es la oposición “civilizado-bárbaro”.

¿Cómo son posibles estas continuas metamorfosis, que no acabaron en aquella época sino que se continuaron reeditando durante la Edad Media y Moderna y las vemos aparecer aun en nuestros días? Ellas son posibles porque el bárbaro es, por sobre todo, el “otro”, tenga éste las características que tenga, de allí que el bárbaro se metamorfosea y cambia de etnia, de religión y de nombre casi indefinidamente, pero siempre permanece como el otro. Pero hablar de los otros es también hablar de nosotros mismos, de modo que el

¹ Dada la repetición de la secuencia “barbar” como forma de onomatopeya, es bárbaro quien tiene dificultades de enunciación y pronunciación, el que tartamudea o tiene un modo de hablar áspero. Del griego *bárbaros* proviene el término latino *barbarus*.

discurso sobre el otro se convierte en un discurso de autodefinition; la historia del otro es nuestra propia historia y el modo de construir ese otro varía según una amplia gama de condiciones en las que se encuentra inserta esa construcción. Con los griegos y su invención del bárbaro comienza para Occidente un modo de concebir, de inventar y de inventariar a los otros y, así, la dualidad "heleno-bárbaro" es un escalón fundamental en la larga lista de conceptos contrarios asimétricos que sentará las bases para la posterior oposición "romano-bárbaro", "civilizado-bárbaro" "occidental-oriental". De allí que entre los conceptos contrarios asimétricos² la dualidad helenos-bárbaros ocupe un lugar preferencial, pues uno de sus componentes, el término "bárbaro" es aplicable hasta nuestros días en general tanto en el lenguaje científico cuanto en el político, mientras que la expresión "helenos", que originalmente determinaba a "bárbaro" en forma negativa, ya no sobrevive más que históricamente o como nombre concreto de un pueblo (Koselleck 1984: 211-221). Por eso, la pareja clásica pertenece a la historia, pero muestra rasgos modélicos que emergen siempre en el curso de la historia, pasando a constituir un elemento profundamente arraigado en el imaginario de occidente, de allí que sea importante para nosotros una revisión del origen y desarrollo del término bárbaro que utilizamos y encontramos cotidianamente en todas las formas de discurso.

II. El bárbaro en el mundo griego

El significado corriente del término bárbaro como "no griego" es, sin duda, el resultado de un desarrollo que culmina en Atenas en el siglo V a.C. Dada la escasa documentación conservada, es difícil de determinar con precisión las connotaciones del término bárbaro en épocas anteriores al siglo V, sin embargo el rastreo de los testimonios puede iluminar algunos momentos del proceso de construcción y observar las relaciones con las condiciones objetivas. Homero denomina *barbarófonos* a los carios, un pueblo de Asia Menor que hablaba una lengua incomprensible para los griegos y este término es sin duda peyorativo en comparación con *allothróos*, que también significa

² Sobre la semántica histórica-política de los conceptos contrarios asimétricos véase Koselleck (1984: 205-250 ss.), tercera parte: "Sobre la semántica del cambio histórico de la experiencia".

que habla otra lengua, extraño, extranjero³. Esta relación de bárbaro con incomprensión en el habla pronto se extenderá a incomprensión en el plano del entendimiento y así encontramos que Heráclito, que vive en Éfeso a fines del siglo VI a.C. (Kirk 1969: 258 s.) se refiere a los que tienen "almas bárbaras" (Frag. 107 D) y no comprenden el *lógos*, la palabra que a su vez significa orden, razón y medida⁴.

Tucídides, historiador griego de fines del siglo V, notaba en su *Arqueología (Historia de la Guerra del Peloponeso I, 2-19)* que la distinción entre griegos y bárbaros no pertenece al pasado griego, pues Homero no conoció la denominación común de "helenos" ni de "bárbaros"⁵ y el término bárbaro o el concepto de barbarie están ausentes en su obra⁶. Para Tucídides hubo un tiempo en que los griegos no se distinguían de los bárbaros, incluso el Peloponeso y prácticamente toda Grecia, según Hecateo de Mileto⁷, habían estado en el pasado habitados por bárbaros y los atenienses, al menos en los comienzos, fueron primero bárbaros y luego griegos (Heródoto, *Historias*, I 57). De acuerdo con esto, aunque se testimonia muy poco el uso del término bárbaro antes del siglo V a.C., se puede afirmar que durante el período arcaico no se observa una delimitación conceptual que distinga a los griegos de todos los otros pueblos con los que aquéllos tomaban contacto, de modo que bárbaro no era un término que englobara a todos los no-griegos.

El término bárbaro proviene originalmente de las ciudades griegas del Asia Menor y designa a los pueblos indígenas de allí y del norte que

³ En algunos textos clásicos posteriores vemos que los carios mantienen la fama de muelles, cobardes y pérfidos y, entre los romanos, las mujeres carias eran solicitadas como plañideras en los funerales (*Diccionario del Mundo Clásico Labor*).

⁴ Bárbaros son los que presentan dificultades para entender ya no la simple palabra hablada sino el *lógos*, la "palabra" que a su vez significa razón, orden y medida, y no saben interpretar ni entender las señales del pensar. Así Heráclito mantiene y completa la valoración negativa que ya encontramos en Homero.

⁵ Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso* I, 3, 3: "Él (Homero) ni siquiera menciona a los bárbaros, porque según mi parecer los griegos aún no se distinguen con un nombre único que los opusiera a aquellos".

⁶ Tucídides, fundándose en algunas prácticas como la piratería y el uso de las armas, concluye que "el mundo griego antiguo vivía de manera análoga al mundo bárbaro actual", esto es, su género de vida era bárbaro. Pero con el tiempo, mientras los bárbaros se mantuvieron en su condición de bárbaros, los griegos y, en primer lugar los atenienses, se convirtieron en lo que son (Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, I 6, 6).

⁷ Hecateo de Mileto nació a mediados del siglo VI a. C., es mencionado por Heródoto al referirse a las guerras de las colonias griegas del Asia Menor contra los persas. De sus obras históricas y geográficas sólo se han conservado fragmentos publicados en *Fragmenta Historicorum Graecorum*. Cfr. frag. 119.

vivían fuera del radio del mundo griego, ajenos a la cultura griega⁸. Efectivamente, el período de la colonización, que abarca los siglos VIII al VI a.C., puso a los griegos en contacto con los pueblos indígenas que habitaban las costas del Mediterráneo⁹. En general los pueblos indígenas, de los que poco sabemos, eran llamados bárbaros como designación peyorativa, pues todos estos pueblos no eran mencionados como prestigiosos ni poseían culturas desarrolladas; se trataba de lidios lujuriosos, de tracios brutales y de frigios de raras conductas sexuales¹⁰. El concepto de barbarie queda ligado así a la falta de dominio y al desenfreno, los bárbaros son también cobardes, groseros, glotonos, crueles, pero el término bárbaro no designa en este período a “todos los otros”, sino sólo a los pueblos carentes de cultura. Bárbaros son los tracios, los escitas, los lidios, los frigios, etc. pero no los pueblos de culturas altamente desarrolladas como los egipcios, los mesopotámicos o los persas.

Sin lugar a dudas, fue en el siglo V a.C., en el marco del conflicto con los persas¹¹ y bajo el liderazgo político y la hegemonía económica y cultural de la Atenas democrática, cuando “bárbaro” se conformó como concepto antónimo y asimétrico de “griegos” (Jüthner, 1923 y Nippel: 1990) y pasó a designar a todos los otros, los extranjeros¹². En efecto, el gran enfrentamiento con los persas a inicios del s. V motiva una producción literaria e ideológica en la que convergen historiadores, trágicos y comediógrafos que construyen la figura del bárbaro como antítesis perfecta del griego. Ciertamente los griegos podían construir su identidad remitiendo su comunidad a peculiaridades que faltaban a los extranjeros: la fundación de la *pólis* como una organización de ciudadanos era opuesta a la monarquía oriental, la formación corporal y espiritual, el idioma y el arte, los oráculos y

⁸ El testimonio más importante es la utilización del término por parte de Heráclito en un sentido crítico (Frg. 107, Diels-Kranz). Cfr. también Hecateo de Mileto.

⁹ Sucesivas migraciones y nuevas fundaciones expandieron el mundo griego desde las costas del Asia Menor a las costas más remotas del Mediterráneo, destacándose las fundaciones de Sicilia, sur de España, Francia Italia, y norte de África.

¹⁰ Lidios: Jenófanes, frg. 3, Diels-Kranz; Tracios: Arquíloco, frg. 93a, West; Frigios: Arquíloco, frg. 42, West.

¹¹ Las guerras persas, tuvieron lugar entre el 492 y 479 a.C., sin embargo, el conflicto había comenzado a fines del siglo VI a.C. Con la victoria griega en la segunda guerra comienza el período de la hegemonía de Atenas que queda a la cabeza de la Liga de Delos (479-431).

¹² Esta invención del bárbaro, circunscripta temporalmente, muestra también la especificidad, pues ningún otro pueblo llegó a acuñar un término único que englobe a la totalidad de sus exteriores o extraños.

fiestas de culto eran ámbitos que parecían confirmar el significado de los helenos como ciudadanos libres, benévolos y educados. Lo opuesto a los griegos son los bárbaros, los otros, los extranjeros y, de un modo diferenciado, los persas, pues ellos serán ahora los bárbaros por excelencia. Al cronista de esta guerra, el historiador Heródoto, debemos la definición de la identidad griega¹³ y la invención e instalación definitiva de un paradigma clave en la historia occidental: el paradigma de la representación del bárbaro como el “otro” absoluto, el no griego, el enemigo y, también, el persa, el oriental¹⁴. Desde entonces el mundo se divide en griegos y bárbaros y ellos habitan dos territorios diferentes: Europa y Asia (Cobet, 1996); la cita de Heródoto no ofrece ambigüedades: “pues los persas se adjudican el Asia y los pueblos bárbaros que la habitan y consideran que Europa y los griegos son diferentes” (*Historias*, I 4, 4)¹⁵.

Cuando Heródoto comienza sus *Historias* y narra el conflicto con los persas que pertenece a su pasado inmediato, están los griegos por un lado y los bárbaros por el otro, pero no da explicaciones al respecto, pues parece que su público sabe y entiende quiénes son cada cual, de modo que no es necesario detenerse en precisiones¹⁶. Sin duda,

¹³ El concepto de bárbaro no es pensable sin una representación de lo que son los griegos. Heródoto define la identidad griega, refiriéndose a lo común de los griegos que los aglutina en su lucha frente a los persas: comunidad de lengua, de costumbres y de religión. Las características comunes de los griegos son aducidas por los atenienses para fundamentar su estricto rechazo a entrar en negociaciones con los persas. La representación de una identidad no ateniense, espartana o argiva, sino general y basada en una etnia común, no era en ningún caso una representación corriente o habitual para cualquier político griego, sino que fue instrumentada por los atenienses en el marco de su propio posicionamiento político dentro del mundo griego.

¹⁴ De un modo casi paradójico, la invención del bárbaro coincide con la invención de la Historia, esto es, con el inicio de la escritura de la Historia y el nacimiento de la Historia como género específico, de modo que Heródoto, el “padre de la historia”, es también el padre de la grecidad occidental y de la barbarie oriental o, mejor dicho, el padre de las definiciones.

¹⁵ Así como no existía el concepto de helenos tampoco existía la nominación del territorio común, pues el concepto griego *Hellas* ‘Hélade’ para designar a Grecia no se documenta en el tiempo anterior a las guerras Persas, como Tucídides lo manifiesta (I.3), ya que *Hellas* designa en época arcaica a un territorio determinado del norte de Grecia. *Hellas* aparece en Homero para designar una comarca meridional de Tesalia junto a la Ftíótida. El término “Grecia” no lo encontramos en ningún autor anterior a Aristóteles y fue divulgado por los romanos, que hicieron extensivo a todo el país el nombre de la tribu epirota de los *graeci*.

¹⁶ Así comienza Heródoto sus *Historias*, “Introducción” al libro I: “Es ésta una exposición de la investigación de Heródoto de Halicarnaso, a fin de que ni lo realizado por los hombres se desvanezca con el tiempo, ni queden sin gloria las obras

existía una representación de los griegos sobre la base de rasgos comunes, pero ¿cómo se describe a un bárbaro y cómo se entiende que un bárbaro es un persa? Ya vimos que los griegos no distinguen a los bárbaros por su color de piel, sino por su hablar incomprensible, por su razonamiento diferente o por su falta de cultura o refinamiento. Pero este concepto de barbarie no se puede aplicar de ningún modo a los persas, a los egipcios o a los orientales, pues tanto Heródoto como sus conciudadanos conocían persas pertenecientes a estratos altos, refinados y de gran cultura, y a ningún griego se le hubiera ocurrido llamar bárbara a la refinada aristocracia persa. Además, muchas familias griegas conservadoras, tanto del continente como del Asia Menor, ligadas generalmente a las concepciones oligárquicas o de tradición tiránica, miraban con mucha simpatía hacia oriente y en caso de necesidad también encontraban asilo allí.

Los miembros de las clases altas griegas se encontraban en el mismo nivel que los aristócratas persas y varios griegos se esmeraron sin éxito por casarse con una princesa persa (Tucídides, 128, 7; Heródoto, V 32). Por lo tanto, para que Heródoto pueda aplicar a los persas el término bárbaro debe, sin duda, definirlo nuevamente, es decir, construir un concepto de barbarie que le permita su aplicación al mundo persa y oriental. De este modo, Heródoto es el autor que cristaliza con su práctica de escritura el momento final de un proceso de construcción de un concepto político. Los bárbaros son los otros, el enemigo, encarnados en primer lugar por los persas, por eso el bárbaro por excelencia es el rey persa, el Gran Rey¹⁷. El concepto de barbarie pasa entonces a ser un concepto político, pues Heródoto es tolerante y comprensivo frente a las costumbres persas, sin embargo es siempre crítico con respecto al régimen de gobierno y el comportamiento del Gran Rey. La barbarie y su antinomia reciben entonces un matiz fundamental para el futuro paradigma, pues el bárbaro es el que no conoce la ciudad democrática y libre que se rige por leyes ante las cuales todos los ciudadanos son iguales, el bárbaro es el que vive bajo un régimen despótico, mientras el griego comparte la ciudad democrática o isonómica. La nueva cara de la antinomia será el

grandiosas y admirables, recogidas unas por los griegos y otras por los bárbaros, y también otra cosa, por qué causa guerrearon unos contra otros". Trad. de Arturo Ramírez Trejo (1976).

¹⁷ Esta visión radicalizada que coloca al persa a la cabeza de la barbarie se instala después de la victoria griega, pues durante los años de la guerra ningún griego hubiera llamado bárbaro al enemigo persa, se hablaba de medos o de persas, pero no de bárbaros. Cfr. Brodersen, 1992, N° 32: medos, N° 39: Asia, N° 41: persas.

“despotismo oriental” frente a la “libertad griega” que encarna la democracia ateniense.

De este modo, el concepto de bárbaro que hoy nos resulta familiar se terminó de construir y se instauró definitivamente después de la victoria de los griegos sobre los persas¹⁸. El marco histórico de esta construcción es la conducción política de Atenas en la Liga de Delos, que se fundó en los años 478-477 y agrupaba a numerosas ciudades del Egeo que aportaban tributo para mantener la flota ateniense que los defendería ante el peligro persa, pero esta Liga se transformó en un instrumento de la hegemonía ateniense.

Sin duda los persas fueron un verdadero peligro, pero aun después de vencidos, Atenas necesitaba mantenerlos como enemigos para justificar la existencia de la Liga, y cobrar el tributo, esto es, para legitimar su hegemonía y consolidar su dominio, de allí la construcción del persa como el bárbaro por excelencia, como amenaza continua, como el enemigo permanente que justifica un ejército y una flota permanentes¹⁹. Éste es el contexto histórico que hace comprensible el nuevo concepto de barbarie y su aplicación a los persas. Los persas, cuando se iniciaron los conflictos, fueron un peligro real para las ciudades griegas, pero, una vez vencidos, fueron contruidos y utilizados como imagen del enemigo permanente para la estabilización y legitimación del dominio

¹⁸ Durante los años de la guerra ningún griego llamó bárbaro al enemigo, se hablaba de medos o de persas, pero no de bárbaros. Antes de Heródoto, el ingreso al vocabulario político y poético de la época del término bárbaro aplicado al persa recién lo constatamos en *Los Persas* de Esquilo, representada en el 472 a.C., donde encontramos un momento importante en la construcción del paradigma del bárbaro y su territorialización, pues funda también la oposición ente Europa y Asia con la imagen de las dos hermanas enemigas. En las comedias del siglo V también aparecen algunos bárbaros orientales, como en *Los Acarnienses* de Aristófanes.

¹⁹ El fin de la guerra contra los persas significaba la disolución de la Liga, con lo cual Atenas dejaría de recibir el tributo de las demás ciudades griegas. Seguir percibiendo ese tributo era clave tanto para la política externa como interna de Atenas. Por un lado, le permitía mantener su posición hegemónica frente a las demás ciudades griegas e, internamente, le permitía mantener el sistema democrático, pues de este tributo dependía el equilibrio social. En efecto, con el tributo se financiaba la manutención de la flota, fuente de trabajo para gran parte del *demos*, ciudadanos sin tierra que se desempeñaban como remeros y recibían un sueldo (*misthos*) del estado ateniense. Además del tributo, las clerouquias y la explotación económica posibilitada por la posición hegemónica eran fuente de ingreso para la construcción de obras públicas para el bienestar de los ciudadanos atenienses. De allí que Atenas, defensora de la libertad de las ciudades griegas frente al peligro de la dominación persa, para mantener la Liga bajo su liderazgo, necesite que los persas, aun después de vencidos, sigan siendo un peligro amenazante. Cfr. Austin y Vidal-Naquet (1986:124).

ateniense, para mantener la Liga, la flota y seguir recibiendo el tributo de las demás ciudades griegas.

De este modo, las guerras contra los persas y la posición hegemónica de la Atenas democrática cumplieron su función en la construcción del paradigma del bárbaro y en la redistribución del campo de la alteridad que quedó fijado en torno a esta polaridad: los griegos, frente a todos los otros, los no griegos, los bárbaros, los enemigos, los persas, los orientales. El bárbaro será ante todo, más que cualquier otro y durante mucho tiempo, el persa, y el bárbaro por excelencia será el Gran Rey, encarnación de la *hybris* despótica, mientras los griegos y, en especial los atenienses, encarnan la libertad y la democracia. En lo sucesivo, la oposición Europa-Asia y Occidente-Oriente va a superponerse exactamente a aquella oposición heleno-bárbaro que surge del contexto de las guerras contra los persas y el posterior posicionamiento hegemónico de Atenas. La instalación del paradigma del bárbaro como el persa debe ser comprendida en este contexto, la necesidad de construir un enemigo permanente, para mantener una posición hegemónica permanente.

La antítesis se refuerza en la ideología panhelénica posterior, que concebía que los helenos existen para gobernar, los bárbaros para servir. Esta concepción recién encontrará otras posiciones en el siglo IV, cuando la miseria de la Guerra del Peloponeso, la pérdida del poderío ateniense y el fracaso de la democracia lleva al intento de huir a otras utopías que desplazan las definiciones políticas en las que se basaba la superioridad de los helenos y ponen el acento en la superioridad cultural²⁰. De este modo, dado que la realidad política les resulta adversa, tienen la posibilidad de posicionarse como superiores por la educación (Isócrates, *Panegírico de Atenas*, 50). Sin embargo, en el fondo, siempre seguirá vigente la visión política de la división entre griegos y bárbaros. La antítesis idealiza y armoniza las situaciones diferentes de un pueblo heleno que se siente superior y esconde superficialmente los particularismos y tensiones existentes entre las diferentes ciudades griegas bajo la ilusión de una comunidad según criterios vigentes sólo para una parte o un determinado sector, que son transferidos a todos. Frente a esta ampliación ilegítima de valores óptimos a una sociedad

²⁰ Este acento de lo cultural que tiene lugar en los siglos IV y III hace que la grecidad en lo sucesivo se presente como algo que puede adquirirse y lleva al tema de la educación, tema clave de esta época en la que Atenas se mostrará como la educadora de la humanidad.

tan dispar, está la nivelación uniforme de todos los extranjeros según propiedades negativas extremas.

Resumiendo, podemos decir que el paradigma griego del bárbaro, que partió de un hecho lingüístico, el no saber hablar griego, se basó luego en prácticas culturales y fue sinónimo de brutalidad y falta de desarrollo de pueblos lejanos, especialmente del norte, y evolucionó hacia un concepto político y cultural. En los momentos de formación del paradigma vemos cómo las circunstancias políticas son decisivas para la construcción de la representación del bárbaro, ya que el contexto histórico de las guerras contra los persas y el posicionamiento político de Atenas frente a las demás ciudades griegas son clave para la construcción y mantenimiento de la oposición griego-bárbaro, que resulta funcional a las pretensiones hegemónicas atenienses²¹.

III. La construcción romana del bárbaro.

Dado que el uso amplio del término bárbaro no siempre implicaba un matiz peyorativo, la comedia nos muestra, en algunas oportunidades, a los romanos llamándose a sí mismos bárbaros (Plauto, *Mil. glor.*, 213). Sin embargo, el sentido tradicional negativo como bruto e inhumano despertó críticas como las de Catón y, paulatinamente, se excluye a los romanos del concepto de bárbaros (Plinio, *Nat.*, 29, 7, 14). Cicerón (*Rep.*, I 58) resaltó que las diferencias entre griegos y bárbaros era puramente nominal y entonces no decía nada, o apuntaba a las costumbres, siendo entonces iguales los romanos y los griegos. La tríada romanos, helenos y bárbaros se convirtió en usual. De este modo, con la adaptación de la cultura griega, los romanos se colocaron del lado de los griegos frente a los bárbaros y la antítesis heleno-bárbaro fue perdiendo vigencia. Efectivamente, las tendencias cosmopolitas del pensamiento helenístico habían relativizado el concepto de bárbaro, sobre todo después de que Alejandro forzara, en cierto modo, la fusión de griegos y bárbaros. Pero, por sobre todo, la especificidad de la mentalidad romana y las tareas concretas de orden político-militar y también ideológico hacían inaplicable un con-

²¹ Debemos tener en cuenta que la democracia ática no fue de ningún modo el terreno propicio para hermanar a todos los griegos, sino un sistema que defendía de manera enérgica los derechos de sus propios ciudadanos frente a las aspiraciones de los extranjeros.

cepto de bárbaro único y general que abarcara a todos los pueblos diferentes de los romanos. De allí que el término bárbaro pierda el sentido que le atribuyeron los griegos y observamos en el plano político y civil un uso diferenciado del término que llevará a la construcción de un nuevo paradigma del bárbaro.

Los historiadores y geógrafos romanos, situándose en la tradición de los griegos, no permanecen ajenos a la temática del bárbaro y Julio César, Estrabón, Plinio, Tito Livio y, sobre todo, Tácito, dedicarán extensos relatos a la descripción de la vida, costumbres, religión, movimientos y organización de los pueblos bárbaros (Flach, 1998). En todos estos autores, a su vez, observamos cómo la construcción del otro es un camino de definición de la propia identidad romana, pero notamos la ausencia del paradigma griego del bárbaro, que, sin duda, no era funcional a las pretensiones hegemónicas romanas y había que redefinirlo para asignar a los bárbaros un lugar en el proyecto propio. Todos los autores romanos se refieren a los bárbaros, sin embargo el variado abanico de seres y culturas que los romanos subsumen bajo esa denominación impide un uso genérico y la aplicación del término bárbaro simplemente a "todos los otros" o a los enemigos.

En los autores romanos encontramos un concepto de bárbaro elaborado y diferenciado, con lo que asistimos a la invención de un nuevo paradigma, funcional a una Roma que pasará de ser una ciudad-estado a constituir la cabeza de un gran imperio territorial. En efecto, a los romanos de la República temprana, preocupados por la conquista, la consolidación del estado y el posicionamiento hegemónico, no les resultaba operativo el modelo antinómico heleno-bárbaro ni era factible su simple sustitución por la antinomia romano-bárbaro, porque no les cuadraba funcional el segundo término de la antinomia. De allí que para poder colocarse ellos mismos del lado de los griegos y, a su vez, mantener su posición hegemónica sobre la base de alianzas y anexión de "otros" pueblos, esto es, para poder incluir a bárbaros en su proyecto, los términos de esta antinomia tienen que ser reformulados, sobre todo el segundo, esto es, había que redefinir al bárbaro²².

Resulta evidente que la aplicación política del concepto tradicional de bárbaro heredado de los griegos no tenía más lugar dentro de un Imperio determinado por el dominio romano y cuya expansión

²² Sin lugar a dudas la reformulación del segundo término implica también la reformulación del primero y viceversa, dado que son interdependientes.

continua colocaba el enfrentamiento con bárbaros en lugares cada vez más lejanos, pues los que ayer eran bárbaros ahora formaban parte del imperio romano, y a los bárbaros hay que buscarlos cada día un poco más allá, allende los flexibles límites del imperio en expansión. Se imponía entonces una diferenciada consideración de los pueblos vecinos y extraños, pues los "otros" no forman un todo indiferenciado ni son los "enemigos", a veces son aliados, clientes o amigos del pueblo romano, de allí que se los distinga según sus características, se los catalogue y se los jerarquice. La práctica política y militar romana caracterizada por las variadas formas de penetración de las influencias romanas más allá de las fronteras, las intensivas relaciones comerciales, la paulatina consolidación de un sistema de dominio indirecto y jerarquizado y las fuertes relaciones de dependencia y de clientelas foráneas (Christ, 1979), impedía la aplicación global del concepto de bárbaro a los pueblos que se encontraban fuera del Imperio²⁴. En la construcción romana observamos también una nueva territorialización del bárbaro, pues el bárbaro ya no es el bruto que habita al norte o el oriental que habita el Asia, sino que es el que está fuera del imperio, allende sus límites, sea en Europa o en Asia. La frontera era móvil, pues la expansión del imperio colocaba a los pueblos bárbaros en lugares cada vez más lejanos.

Éste es el contexto en el que se ubica la obra de Julio César²⁴, el escritor romano más antiguo que informa sobre la incursión romana en tierras bárbaras y describe la naturaleza de los pueblos que habitan estas regiones distantes²⁵. Para nuestro caso, la obra clave es *De bello gallico*, pues desde sus primeras líneas nos encontramos con un verdadero catálogo de pueblos bárbaros, y, a lo largo de toda ella, con una sutil pero firme y clara construcción de los conceptos de

²⁴ Esta aplicación, como ya dijimos, recién se dará en el siglo III d.C. ante la nueva constelación política en la que resulta funcional una antitesis romano-bárbaro claramente estigmatizante.

²⁴ Lamentablemente se ha conservado poco de los numerosos escritos que la tradición ha asignado a Julio César. Se han perdido poemas, discursos, cartas, una polémica contra Catón y un escrito gramatical sobre la analogía y sólo se han conservado siete libros sobre sus campañas en la Galia (59 y 52 a.C.) y tres sobre la guerra civil, que relatan los enfrentamientos con Pompeyo (49-48 a.C.).

²⁵ Al poco tiempo del asesinato de César apareció una especie de "edición completa" redactada con materiales de César y de sus colaboradores. Esta edición contenía los ya mencionados comentarios y la continuación, escritos por diferentes autores (*Commentarii de bello alexandrino, africano, hispaniensi*). Hirtius escribió el libro octavo del *De bello gallico*, que narra los acontecimientos en la Galia en los años 52-51 y, a su vez, sirve de eslabón entre esta obra y el *De bello civile*.

romanidad y barbarie. Además, los famosos excursos del *De bello gallico* sobre los galos, germanos y británicos, constituyen, junto con la *Germania* de Tácito, las fuentes romanas más importantes que tenemos a disposición sobre este tema (Ames, 2002).

De la lectura de estas obras resulta claro que los romanos conocen todos los *tópoi* que caracterizan a los pueblos bárbaros como carentes de cultura, tal como ya lo habían desarrollado historiadores y geógrafos griegos²⁶. Pero no pueden adoptar la definición griega del “bárbaro” como el “otro”, ni como el enemigo, pues en su proceso de expansión algunos de estos “otros” son sus aliados y luego serán ciudadanos romanos, es decir, estos “otros” pasarán a formar parte del “nosotros”. Es más, muchos de esos “otros” son forjadores y colaboradores del sistema romano y terminan incorporándose y formando parte de él.

Ya desde el primer libro del *De bello gallico* nos encontramos con un catálogo de pueblos bárbaros, todos diferentes, muchos de ellos, subsumibles bajo el concepto de galos. Estos pueblos serán vencidos, pacificados y romanizados, otros son demasiado salvajes para tener esta suerte y deben permanecer fuera del imperio, como los germanos y los británicos. La mirada de Julio César sobre los “otros” distingue, clasifica y jerarquiza, ya que no todos los “otros” son bárbaros en la misma medida, muchos de ellos, incluso, han pasado a formar parte de las legiones de César y luchan junto con él. La advertencia de diferentes niveles de barbarie, potencial bélico y peligrosidad determina su campaña, la construcción de nuevas fronteras del imperio y la consecuente reorganización del espacio geográfico. A este proyecto del general romano le son funcionales los excursos sobre los pueblos bárbaros que César introduce en la segunda parte de la obra²⁷.

Efectivamente, los excursos geográficos y etnográficos resultan paradigmáticos para este catálogo y clasificación de pueblos bárbaros, basados en una caracterización diferenciada que permite a Julio César construir su representación del otro en el marco de la explicación

²⁶ Cfr. el capítulo “Die Wiederentdeckung der Klassiker” en Flach (1998: 92-108).

²⁷ La introducción de estas digresiones propias del género historiográfico es posible por el uso que hace César de la tercera persona, que permite el cambio de lugar del enunciador, un enunciador alejado del sujeto del enunciado que se sitúa por encima del teatro de operaciones y, en forma omnisciente, puede ofrecer al lector una serie de informaciones que aquel enunciador idéntico al sujeto del enunciado, que encontramos en los primeros libros, no puede aportar desde esta posición. Cfr. Ames (2002).

y legitimación del proceso histórico que él protagoniza. Los largos excursos de los libros V y VI resultan clave para la representación de galos, británicos y germanos y para la determinación del canal de la Mancha y del Rin como frontera entre ellos y como frontera del imperio. El excursus del libro V sobre los britanos deja en claro que al otro lado del canal viven pueblos salvajes y peligrosos, enemigos de los romanos. La naturaleza de este pueblo tan salvaje impide su romanización y lo deja fuera del dominio romano; César incursiona en la isla pero no la conquista, ni "pacífica" y abandona su empresa antes de vencer a los britanos. El nivel de barbarie de este pueblo justifica el comportamiento de César. El famoso excursus del libro VI caracteriza a los germanos y, además, a los galos, marcando las diferencias entre ambos. En contraposición a los germanos, los galos, aunque son desleales e inconstantes, son dóciles y pueden aprender de los romanos e integrarse a su dominio, son romanizables; los germanos, por el contrario, al ser mucho más salvajes, deben permanecer fuera pues no son romanizables. Sin duda Julio César, para llevar a cabo su empresa de "pacificación de toda la Galia" tiene que constituir primero esa Galia como un todo, demarcarla, construir su frontera "natural". Esta demarcación geográfica está unida a las diferencias culturales de los habitantes, los galos que viven a un lado del Rin son, según Julio César, completamente diferentes de los germanos que viven al otro lado del mismo río. Así, bajo la apariencia de la introducción de noticias de carácter geográfico y etnográfico, César "construye" una división ficticia entre una Germania a la derecha del Rin, bárbara y salvaje, y una Galia a la izquierda del Rin, bárbara pero dócil, esto es, romanizable. Sin duda, César necesitaba fortalecer la frontera del Rin como demarcación geográfica con una división étnica para poder presentar su conquista de la Galia hasta el Rin como una empresa cerrada y concluida y regresar a Roma sin conquistar Britania ni Germania. De este modo, la descripción de pueblos bárbaros que introduce por medio de excursos, lejos de constituir un tratado etnográfico, resulta un elemento funcional a la legitimación de sus acciones, él construye, cataloga y jerarquiza a los pueblos bárbaros de acuerdo con el lugar que les asigna en su propio proyecto.

Fuera de los excursos es necesario destacar la importancia de una mirada decodificadora a todo el relato de la guerra de las Galias, pues Julio César, en la totalidad de su narración, construye a través de diferentes simulacros una imagen de los bárbaros que contrasta con la de los soldados romanos y con la de él mismo. El campo de batalla es

entonces el escenario donde vemos a romanos y a bárbaros y el comportamiento de uno y otro marca las diferencias y define las identidades. Julio César no escatima los elogios que le merecen los bárbaros, sean galos o germanos: son valientes y aman la libertad, sus acciones heroicas son reflejo de virtud, están acostumbrados a guerrear y aman las batallas y la fama. Los germanos, por el tipo de alimentación y las costumbres, son fuertes, de gran tamaño y se conducen con libertad. Pero también destaca que éstos desde la niñez no están acostumbrados al deber y a la disciplina y no hacen nada en contra de su voluntad²⁸. Están determinados y dominados por las pasiones, por la primera impresión, sus decisiones son imprevisibles, inconstantes, repentinas²⁹. Aquí encontramos aspectos negativos, los *tópoi* del bárbaro que ya conocíamos en el concepto griego, pues los barbaros son desordenados y torpes, desconocen el orden, la disciplina y la conducción, base de las legiones griega y romana, y César cuenta que son tan ruidosos y anárquicos que su marcha parece una huida³⁰. Pero también aquí aparece la diferencia con el concepto griego; los bárbaros pueden aprender y romanizarse, pueden llegar a ser soldados y ciudadanos romanos. Cuando los bárbaros se conducen disciplinadamente, es porque han aprendido de los romanos, por eso Julio César recuerda a sus soldados que los esclavos liderados por Espartaco (73-71 a.C.) pudieron resistir tanto tiempo en su levantamiento porque tenían a su favor la pericia y disciplina que habían aprendido de los romanos³¹ y destaca, además, la capacidad de los bárbaros para imitar y practicar las invenciones de otros³².

En los demás autores romanos, sobre todo en Tácito, encontraremos la misma tendencia a limitar la validez de generalizaciones negativas sobre los pueblos bárbaros, reconociendo valores, peculiaridades y

²⁸ Cfr. B. G. IV 1: *a pueris nullo officio aut disciplina adsuefacti nihil omnino contra voluntatem faciunt*. Cfr. también VII 30, donde se refiere a que la gente, que no estaba acostumbrada a esos trabajos (para la fortificación del campamento) quedó tan consternada, que pensaba que debían hacer y soportar todo lo que se les ordenaba.

²⁹ B. G. III 8. 3: *Horum auctoritate finitimi adducti, ut sunt Gallorum subita et repentina concilia.....*

³⁰ B. G., II 11.1: *Ea re constituta, secunda vigilia magno cum strepitu ac tumulto castris egressi, nullo certo ordine neque imperio, cum sibi quisque primum itineris locum peteret et domum pervenire properaret, fecerunt ut consimilis fugae profectio videretur.*

³¹ B. G., I 40, 5-6: *factum etiam nuper in Italia servili tumultu, quos tamen aliquid usus ac disciplina quam a nobis accepissent sublevarent.*

³² Cfr. B. G., VII 22.

costumbres. Sin duda, bárbaro significa falta de cultura, bruto e incluso a veces inhumano, pero hay diferentes grados de barbarie, lo que implica la ausencia de un concepto de bárbaro que englobe a todos los otros pueblos y haga posible la aplicación de un concepto funcional que permita la incorporación de bárbaros en el proyecto romano e impida la aplicación de la antinomia romano-bárbaro en el período republicano e imperial. Recién en el siglo III d.C. comienza a cristalizarse una situación política que dará lugar al funcionamiento de la antinomia romano-bárbaro. En esta época se aceleró la crisis del sistema político y administrativo que caracterizó al Alto Imperio. Además, se produjo una nivelación de la población del Imperio a partir de la *constitutio Antoniana*, que otorgó la ciudadanía romana a todos los habitantes del imperio. A esto se sumó la creciente amenaza al Imperio desde afuera, dando lugar a las llamadas "invasiones bárbaras". Todo ello condujo a la antinomia romanos-bárbaros. Esta antítesis parece reeditar aquella oposición heleno-bárbaros que se había dado en el contexto de la lucha contra los persas y de la posterior hegemonía ateniense. Nuevamente los bárbaros son todos "los otros", los extranjeros, los enemigos que amenazan desde fuera al orden imperial romano. Pero a diferencia del mundo helénico los bárbaros pueden convertirse en romanos, bárbaros son los germanos y soldados extranjeros que ahora están orgullosos de ese nombre³³. Desde entonces la cadena se puede prolongar hasta la Edad Media, con sus bárbaros sarracenos, ávares, húngaros, eslavos, turcos y hasta la Edad Moderna con sus ideología imperiales o imperialistas. La figura lingüística de la antinomia se siguió manteniendo en la medida en que estaba siempre disponible el polo de los bárbaros o de la barbarie para ser ocupado negativamente.

IV. Consideraciones finales

Mientras el paradigma del bárbaro como extranjero y no griego era funcional a la mentalidad política ateniense dado el carácter exclusivista de la *pólis*, que no otorgaba la ciudadanía a ningún extranjero y que obligaba a Atenas a mantenerse siempre como una ciudad-esta-

³³ Esta circunstancia llevó a que muchos historiadores se refieran al "proceso de barbarización" del imperio romano.

do y no expandirse territorialmente, *el paradigma romano es funcional a otra mentalidad y a otro proyecto político.*

La originalidad romana está en la construcción de una barbarie que no forma un todo indiferenciado, sino que distingue tipos y grados. Romanos y bárbaros son diferentes, pero se evita la antinomia, los bárbaros pueden convertirse en romanos cuando luchan por Roma. Así, el ejército romano se transforma en el vehículo de romanización de los bárbaros, que al incorporarse a la legión romana y luchar por Roma, no lo hacen como mercenarios, sino que terminan por incorporarse al imperio como ciudadanos y pasan a ser parte constitutiva y reproductora del estado romano. El paradigma romano, en contraposición al griego, permitirá otorgar la ciudadanía a bárbaros y extranjeros, ampliar el estado, expandirse y pasar de una ciudad-estado –Roma– a un estado territorial –el Imperio Romano–. Griegos y romanos construyen una imagen del bárbaro que es funcional a sus modalidades y pretensiones de dominio.

La construcción imaginaria del bárbaro formulada por griegos y romanos nos es familiar, pues ha sido transmitida por las escuelas occidentales y cristianas que han contribuido a la internalización de paradigmas y antinomias. A partir de allí, las diferentes proyecciones que aún funcionan en la actualidad son nuevos eslabones en la cadena de la alteridad, que mantienen vivas las antinomias: pagano-cristiano, Oriente-Occidente, racionalidad-irracionalidad, civilización-barbarie. Estas antinomias, con diferentes rostros, aún hoy continúan siendo funcionales al sistema hegemónico vigente.

V. Bibliografía

- Adcock, Franz (1962) *Caesar als Schriftsteller*, Göttingen.
- Austin, Michel y Vidal-Naquet, Pierre (1986) *Economía y sociedad en la antigua Grecia*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Ames, Cecilia, 2003, “Los comentarios del Señor Julio César. La escritura de la historia como práctica política”, en Mozejko, Danuta T. y Costa, Ricardo, *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, Homo Sapiens, Rosario, pp. 43-66.
- Brodersen, Kai, 1992, *Historische Griechische Inschriften in Übersetzung*. Band I: Die archaische und klassische Zeit. Darmstadt.
- Burns, Thomas S., 2003, *Rome and the Barbarians, 100 B.C.-A.D. 400*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Cancik, Hubert, 1986, “Rationalität und Militär - Caesars Kriege gegen Mensch und Natur”, en: *Lateinische Literatur, heute wirkend II*, Göttingen, pp. 7-29.

- Cobet, Justus, 1996, "Europa und Asien - Griechen und Barbaren - Osten und Westen. Zur Begründung Europas aus der Antike", en *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 47, pp. 405 - 419.
- Collins John H., 1973, "Caesar as Political Propagandist", *ANRW I 1*, pp. 922-966.
- De Certeau, Michel, 1990, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris.
- Dauge, Y. A., 1981, *Le barbare. Recherches sur la conception romane de la barbarie*, Paris.
- Christ, Karl, 1994, *Caesar. Annäherungen an einem Diktator*, München.
- Christ, Karl, 1979, "Römer und Barbaren in de hohen Kaiserzeit", *Saeculum* 10. 273-288.
- Flach, Dieter, 1998, *Römische Geschichtsschreibung*, Wissenschaftliche Buschgesellschaft, Darmstadt.
- Foucault, Michel, 1976, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Ed., México.
- Glücklich, Hans J., 1990, "Soldaten für Caesar. Vier Szenen aus den Commentarii", *AU* 33,5, p. 74-81.
- Gärtner, Arnold, 1975, *Beobachtungen zu Bauelementen in der antiken Historiographie, besonders bei Livius und Caesar*, Historia Einzelschriften 25, Wiesbaden, pp. 63-118.
- Görler, Werner, 1980, "Caesar als Erzähler (am Beispiel von BG II 15-17)", *AU* 23,3, pp. 18-31.
- Hall, Edith, 1989, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition*.
- Harmand, Jacques, 1973, "Une composante scientifique du *Corpus Caesarianum*: le potrait de la Gaule dans le 'de bello gallico' I-VII", *ANRW I 3*, pp. 523-595.
- Hartog, François, 2003, *El espejo de Heródoto*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Hartog, François, 1999, *Memoria de Ulises. Relatos de frontera en la antigua Grecia*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (1996).
- Jüthner, Jürgen, 1923, *Hellenen und Barbaren. Das Erbe der Alten*, Leipzig.
- Kirk, G.S. y Raven, J.E., 1969, *Los filósofos presocráticos*, Editorial Gredos, Madrid.
- Koselleck, Reinhart, 1984, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Ediciones Paidós. Barcelona.
- Kroimann, Jürgen, 1973, "Caesar und das *Corpus Caesarianum* in der neuen Forschung", *ANRW I, 3*, p. 457 ss.
- Latacz, Joachim, 1978, "Zu Cäsars Erzählstrategie (BG I 1-29)", *AU* 21,3, pp. 70-87.
- Lohman, Dieter, 1990, "Leserlenkung im *Bellum Helveticum*", *AU* 33,5, pp. 56-73.
- Mensching, Eckart, 1988, *Caesars bellum Gallicum. Eine Einführung*, Frankfurt am Main.
- Malitz, Jürgen, 2001, "Der Umgang mit Fremden in der Welt der Griechen: 'natives', Perser, Juden", en: *Kontakte Konflikte Kooperationen. Der*

- Umgang mit Fremden in der Geschichte*, editado por Waltraut Schreiber, Eichstätter Kontaktstudium zum Geschichtsunterricht. Band 2, Neuried: *pars una*, pp. 47-76.
- Mozejko, Danuta T., 2000, "La práctica de la investigación sobre el discurso como práctica", en *Lengua y Literatura, Temas de Enseñanza e Investigación*, Córdoba, pp. 53-59.
- Momigliano, Arnaldo, 1992, "Cómo reconciliar griegos y troyanos", en *De Paganos, Judíos y Cristianos*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 426-465.
- Nippel, Wolfgang, 1990, *Griechen, Barbaren und Wilde, Alte Geschichte und Sozialanthropologie*, Frankfurt.
- Oppermann, Hans, 1933, *Caesar, der Schriftsteller und sein Werk*, Neue Wege zur Antike, Leipzig.
- Pascucci, Giovanni, 1973, "Interpretazione linguistica e stilistica del Cesare autentico", *ANRW I 3*, pp. 488-522.
- Raditsa, Leo, 1973, "Julius Caesar and his Writings", *ANRW I 3*, pp. 417-456.
- Rambaud, Michel, 1952, *L'art de la deformation historique dans les commentaires de César*. Thèse Paris, Annales de l'Universite de Lyon, Lettres III 23, 1953.
- Richter, Will, 1977, *Caesar als Darsteller seiner Taten*, Heidelberg.
- Richter, Will, "Die Darstellung der Hunnen bei Ammianus Marcelinus", *Historia 23*, 1974, pp. 343-359.
- Rüpke, Jörg, 1992, "Wer las Caesars bella als comentarii?", *Gymnasium 99*, pp. 201-226.
- Rüpke, Jörg, 1990, *Domi Militiae. Die Religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart.
- Rüpke, Jörg, 1990, "Gerechte Kriege - gerächte Kriege", *AU 5* (1990), pp. 5-13.
- Siebenborn, Eckart, 1990, "Bellum Iustum", *AU 33,5*, pp. 39-55.
- Timpe, Dieter, 1965, "Caesar gallischer Krieg und das Problem des römischen Imperialismus", *Historia 14*, pp. 189-214.
- Vogt, Joseph, 1960, "Caesar und seine Soldaten", en: *Orbis. Ausgewählte Schriften zur Geschichte des Altertums*, Freiburg, pp. 89-109.
- Welch, Karin y Powell, Anton, 1998, *Julius Caesar Artfull Reporter: The War Commentaries as Political Instruments*, Londres.

LA PERSPECTIVA ESTÉTICA DE LA INTERPRETACIÓN DE ADORNO DEL EPISODIO DE LAS SIRENAS (*ODISEA*, Canto XII)

INÉS A. BUCAR

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto analizar la interpretación del episodio de las sirenas realizado por Theodor W. Adorno y contenido en la obra *Dialéctica de la Ilustración* (1944), escrita en colaboración con Max Horkheimer. Dado que esta interpretación se llevó a cabo en el contexto de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, se caracteriza por tener un enfoque interdisciplinario: psico-sociológico, de filosofía de la historia y estético. Además, esta reflexión crítica no apunta a correlacionar el mito con su propia época, sino que intenta poner de manifiesto que ciertos rasgos de la cultura burguesa ya están presentes o encuentran su origen en el mito de la Antigüedad.

Desde el punto de vista psico-social, la interpretación adorniana del episodio de las sirenas devela el proceso por el cual se constituye la subjetividad a partir del dominio de la naturaleza externa, de la naturaleza interna al sujeto y de los otros sujetos.

Desde la perspectiva de la filosofía de la historia, Adorno muestra cómo Odiseo abandona el pasado mítico en aras de la proyección al futuro, a partir del hecho de afirmar su supervivencia en el presente.

Por último, y éste es el aspecto que más nos interesa destacar, Adorno pone de manifiesto la significación estética del episodio de las sirenas al señalar que el goce que Odiseo obtiene al escuchar el canto de las sirenas queda completamente escindido del esfuerzo del trabajo corporal. De este modo, tanto el goce artístico como el arte quedarían estigmatizados por el hecho de que sólo serían posibles a partir del sufrimiento de otros.

Herbert Marcuse, filósofo ligado al ámbito de la Escuela de Frankfurt, había aportado reflexiones que constituyen un antecedente

te de la interpretación de Adorno. En el artículo "Acerca del carácter afirmativo de la cultura" (1937) Marcuse, al analizar la cultura de la época burguesa, muestra cómo la separación entre teoría y praxis que la caracteriza se encuentra ya presente en el pensamiento filosófico de la Antigüedad. Así, Marcuse señala que Aristóteles establece una jerarquía de los tipos de conocimiento que se extiende desde el saber útil de aquello necesario para la vida hasta el conocimiento filosófico, que es buscado sólo por sí mismo y que proporciona felicidad. A esto añade Aristóteles la distinción entre el conocimiento de aquello que es necesario y útil, por un lado, del de lo bello, por el otro. De este modo, la teoría pura y el ámbito de lo bello se establecen como una dimensión independiente y superior, dejando de lado la pretensión de que todo conocimiento verdadero se oriente a la praxis. La separación entre lo útil y lo bello sienta las bases de un proceso que, tal como lo afirma Marcuse, haría posible el desarrollo del materialismo de la praxis burguesa separado de la satisfacción espiritual de la cultura. A este concepto de cultura es al que Marcuse denomina cultura afirmativa¹. Si el análisis de Marcuse ubica la génesis de la cultura afirmativa en el pensamiento filosófico antiguo, la reflexión de Adorno retrocede aún más en el pasado e indaga el origen de la cultura burguesa en remotas manifestaciones míticas de la Antigüedad.

En cuanto al plan del trabajo, desarrollaremos en primer lugar un apartado referido a la figura de las sirenas en la tradición mítica de la Antigüedad. En segundo, introduciremos el concepto adorniano de "idea de historia natural", en el tercer apartado, expondremos la aplicación de este concepto al enfoque general de *Dialéctica de la Ilustración*. Finalmente, en la cuarta sección, abordaremos los múltiples significados de la interpretación de Adorno del episodio de las sirenas, a la que nos hemos referido más arriba, enfatizando la perspectiva estética. Aquí propondremos algunas conexiones con los planteos posteriores de Adorno contenidos en su *Teoría estética* (1970).

1. Las sirenas en la tradición antigua

Tal como señala Félix Buffière², las tradiciones sobre las sirenas se caracterizan por una gran complejidad. Según las creencias

¹ Cf. H. Marcuse, "El carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978, p. 45.

² Cf. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, pp. 475-476.

más antiguas, las sirenas son las almas de los muertos que revolotean en torno a las tumbas intentando atraer a los hombres con sus voces seductoras para convertirlos en sus víctimas. Más tarde se transformarán en divinidades ctónicas. Así, las sirenas de la *Odisea* conservan el rasgo aterrador de las almas de las antiguas tradiciones, ya que ellas poseen la crueldad propia de lo que más tarde serían los vampiros y demonios sanguinarios, aun cuando este aspecto quede relegado frente al encanto de la belleza de sus voces.

Las sirenas, tal como figuran en la *Odisea*, son dos –su nombre aparece en griego declinado en dual–, aunque en tradiciones posteriores aumentan a tres y cuatro³ incluyendo, además del canto, instrumentos como la lira y la flauta. Luego se convierten en divinidades que guían las almas hacia el Hades acompañando con su quejido armonioso a las lamentaciones de los que lloran a los muertos. En tradiciones escatológicas posteriores a la epopeya las sirenas son concebidas como divinidades que cantan acompañando a las almas en su viaje a las islas de los bienaventurados.

En la tradición pitagórica⁴ las sirenas encarnan la armonía de las esferas. Las almas separadas de los cuerpos, errantes en el espacio como Odiseo en las aguas –según la interpretación de Jámblico, siglo III–, al escuchar la armonía celeste son atraídas para incorporarse a la gran ronda cósmica. La armonía de las esferas, entonces, es el canto de las sirenas homérico y Ulises y los remeros simbolizan las almas. Platón, en el libro décimo de su *República*, enlaza la idea pitagórica de la música de las esferas con el mito de las sirenas. Eleva el número de las sirenas a ocho y asigna una a cada planeta, desplazándolas de la costa oceánica al ámbito celeste.

En cuanto a la doble forma de las sirenas, seres que poseen rostro de mujer y alas y cuerpo de ave, los autores difieren en la explicación. Ovidio señala que en su origen eran jóvenes de aspecto

³ Las tradiciones posteriores mencionan cuatro sirenas: Teles, Redne, Molpe y Telxíope; o tres: Pisínoe, Agláope y Telxíepia, las cuales también recibían los nombres de Parténope, Leucosía y Ligia. Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 483. En cuanto a los instrumentos, según Apolodoro, una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera soplaba la flauta, tal como aparecen en la ilustración de una crátera ática del s. VI a.C. (Medelhavsmuseet, Estocolmo), en la cual una de las sirenas está ejecutando la lira y otra una flauta doble. Cf. F. Zamminer, "Musik im archaischen und klassischen Griechenland", en Riethmüller, A./Zamminer, F. eds., *Die Musik des Altertums*, Regensburg, Laaber Verlag, 1989, p. 166.

⁴ Cf. F. Buffière, *op. cit.*, pp. 473-474.

normal que acompañaban a Perséfone; luego adquirieron alas para ir en busca de Perséfone cuando fue raptada por Plutón⁵.

François Hartog en *Memoria de Ulises*⁶ realiza una contraposición entre las musas y las sirenas en el contexto de la *Odisea*. Hartog señala que Odiseo, al relatar sus propias experiencias, no puede ser calificado de aedo puesto que el aedo canta en tercera persona y responde a la autoridad de las musas. Las musas están ausentes del espacio de los relatos. Dicho espacio es un espacio desprovisto de gloria y de memoria, constituyéndose como un ámbito de angustia y de olvido, en el que sólo hacen su aparición las sirenas. Estas últimas, tal como propone Hartog, se presentan como contrafigura de las musas, al ser divinidades de muerte y olvido. La pradera de las sirenas es, entonces, un espacio no humano. Sin embargo, las sirenas saben "lo que sucede sobre la tierra fecunda", es decir, que conocen los padecimientos humanos y, por tanto, los de Ulises. Su canto hechiza y engaña a quien lo escucha. Aquél que responde al deseo de escuchar cae en la trampa y entonces ya no habrá regreso ni sepultura para él, será olvidado. Las musas, quienes inspiran los cantos de los aedos para otorgar a los héroes una vida imperecedera, se diferencian de las sirenas, especie de musas letales⁷, que ocasionan una muerte sin sepultura y sin recuerdo. Si el héroe escucha el canto de las sirenas pierde la gloria y el regreso, encontrando sólo la muerte.

2. La relación dialéctica entre lo arcaico-mítico y lo nuevo-histórico

Adorno en su conferencia "La idea de historia natural" (1932) reelabora dialécticamente el concepto de historia natural, que había sido ya esbozado por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1925).

Allí Benjamin reflexiona acerca de la diferencia entre símbolo y alegoría y su relación con el mito. Para establecer la distinción entre símbolo y alegoría, recurre a la categoría de tiempo; así, la experiencia simbólica se corresponde con el instante místico, implicando una redención de la naturaleza, en tanto que la alegoría supone una

⁵ Cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 484.

⁶ Cf. F. Hartog, *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*, Buenos Aires, FCE, 1999, pp. 45-46.

⁷ Cf. F. Hartog, *ibid.*, p. 52.

interrelación entre naturaleza e historia en la cual se manifiesta ya no la redención, sino la decadencia, el dolor, la falibilidad de la naturaleza. En este contexto se refiere al planteo, típicamente romántico, de F. Schelling de una interpretación alegórica de la epopeya, citando su conocida afirmación: "La *Odisea* es la historia del espíritu humano; la *Ilíada*, la historia de la naturaleza"⁸.

Adorno intenta reemplazar a través de la idea de historia natural la concepción idealista de la escisión entre la naturaleza, como lo inmutable y esencial, y la historia, como lo mutable y casual. La historia natural no consiste en la unificación abstracta de naturaleza e historia, sino en la unidad concreta de ambas en su convergencia en el "punto más profundo". La unidad concreta se daría en la determinación de lo real particular, el cual debe ser considerado tanto desde el punto de vista de su historicidad como de su naturalidad⁹. La idea de historia natural implica un "cambio de perspectiva"¹⁰, la cual

"ofrecerá un aspecto responsable cuando consiga *captar al ser histórico como ser natural en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórico, o cuando consiga captar la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí misma hasta lo más hondo como naturaleza*"¹¹.

Tal como Susan Buck-Morss¹² afirma, historia y naturaleza, en tanto opuestos dialécticos constituían, para Adorno, conceptos cognitivos aplicables como herramientas críticas para la desmitificación de la realidad. La relación dialéctica entre naturaleza e historia, consistente en un proceso de recíproca negación de estos dos conceptos inconmensurables, se presenta como un proceso sin fin, ya que no se alcanza una síntesis última¹³.

⁸ W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 160.

⁹ "No hay que buscar un ser puro que subyacería al ser histórico o yacería en él, sino comprender el mismo ser histórico como ontológico, esto es, como ser natural". T.W. Adorno, "La idea de historia natural", trad. J. L. Arantegui Tamayo, en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994, p. 118.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 120.

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 117.

¹² Cf. S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981, p. 112. La autora agradece allí a Martin Jay el haberle señalado la semejanza entre estos conceptos cognitivos de Adorno y las "ideas regulativas de Kant".

¹³ Cf. F. Jameson, *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectics*, New York, Verso, 1990, p. 99.

Adorno retoma el concepto de segunda naturaleza de Georg Lukács, quien distingue el mundo inmediato, primera naturaleza, del mundo alienado, segunda naturaleza o mundo de la convención. La segunda naturaleza, a semejanza de la primera, permanece enajenada de sentido puesto que es un complejo de sentido paralizado y alienado que no se conecta con la interioridad del sujeto¹⁴. Adorno destaca la actitud de Benjamin de haber rescatado a esta segunda naturaleza de su lejanía y extrañamiento para convertirla en objeto de interpretación filosófica. Benjamin, además, señaló en su definición de la alegoría el aspecto de transitoriedad propio del devenir natural, que permitiría descubrir lo histórico en la naturaleza¹⁵. La segunda naturaleza constituye para Adorno una cifra que sólo puede ser descifrada a través del momento de la transitoriedad. Desde el enfoque de la filosofía de la historia, el problema de la historia natural se plantea “como la pregunta de cómo es posible aclarar, conocer ese mundo enajenado, cosificado, muerto”¹⁶.

La idea de historia natural, según Adorno, permite poner de manifiesto la relación dialéctica entre lo arcaico-mítico y lo nuevo-histórico¹⁷. Aquello que es lo “nuevo en su momento”, es decir, lo producido dialécticamente en la historia, se revela como algo arcaico; a su vez el momento de lo arcaico-mítico, los grandes mitos y sus imágenes

¹⁴ Cf. G. Lukács, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebrelli, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 65-66.

¹⁵ Adorno se refiere al concepto de alegoría de Benjamin, que consistiría en la expresión de una relación histórica entre lo que aparece —la naturaleza manifiesta— y lo significado: la transitoriedad. Así, Adorno ejemplifica la relación alegórica entre la caída de un tirano y la puesta de sol, propia del barroco. En esto Adorno encuentra la posibilidad de establecer un procedimiento para interpretar la historia concreta como naturaleza, e interpretar a la naturaleza dialécticamente desde la historia. Cf. T.W. Adorno, “La idea de historia natural”, pp. 123-126.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 120.

¹⁷ Tal como señala Susan Buck-Morss, los conceptos de naturaleza e historia poseen un doble carácter dialéctico. La naturaleza en sentido positivo: entes existentes, concretos e individuales, mortales y transitorios (cuerpos y productos); en sentido negativo: mundo ahistórico, fuera del control humano, la naturaleza como lo mítico, aquello que siempre está ahí como la fatal construcción del ser pre-dado. La historia significa en sentido positivo: praxis social dialéctica, emergencia de lo nuevo; en sentido negativo: aspecto estático, reproducción estática de las condiciones socio-culturales. La segunda naturaleza es un concepto crítico que se refiere a la apariencia mítica y falsa de la realidad dada como absoluta y ahistórica. Las convenciones de la segunda naturaleza se presentan para Adorno como claves de la verdad, pero que deben ser interpretadas. Así, por ejemplo, en la música la aparente inmediatez no es más que las convenciones pasadas naturalizadas. Cf. S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, pp. 122-125.

que parecen permanecer estáticos, contienen ya elementos de la dinámica histórica. La aplicación de esta dialéctica a la Ilustración –tal como lo desarrollaremos en la sección siguiente– conduce a la afirmación de que “ya el mito es Ilustración y la Ilustración recae en mitología”¹⁸.

La idea de historia natural aplicada a lo concreto histórico deviene en una “fisiognómica”¹⁹ que podría resumirse en la expresión “recuerdo de la naturaleza” en su transitoriedad. Dicho recuerdo tiene que darse en un ámbito de experiencia que no esté sujeto a conceptos discursivos y en el cual sea posible el pensamiento de una razón no dominadora. Adorno ya señalaba que la concepción de historia natural proviene del ámbito de trabajo de la filosofía de la historia sobre el material estético²⁰.

3. Dialéctica de la Ilustración y el olvido de la naturaleza

La obra *Dialéctica de la Ilustración*²¹ presenta la historia de la civilización humana desde la perspectiva de la idea de historia natural²². A continuación nos referiremos al primer ensayo de esta obra, titulado “Concepto de Ilustración” y al primer excursus, titulado “Odiseo, o mito e Ilustración”.

La “prehistoria del sujeto” es concebida como el origen de la historia humana consistente en el despliegue de la razón dominadora sobre la naturaleza externa e interna. La historia natural de la Ilustración descubre en lo histórico el momento de la represión de la na-

¹⁸ M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Editorial Trotta, 2003, p. 56.

¹⁹ Cf. M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 35. El ensayo de Adorno sobre Mahler incluye en el título la caracterización de una fisiognómica musical (1960). Allí Adorno intenta describir la apariencia de la música como expresión petrificada de una respuesta histórica a la experiencia de la naturaleza como transitoria.

²⁰ Cf. T.W. Adorno, “Idea de historia natural”, p. 118. En los casos de Lúkaes y Benjamin se trata de un material estético-literario; en el caso de Adorno, de un material estético-musical.

²¹ Escrita en colaboración por Horkheimer y Adorno, aunque se puede precisar que el primer ensayo, en el que se analiza el episodio de las sirenas, y el primer excursus, dedicado a Odiseo, fueron escritos fundamentalmente por Adorno. Cf. M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 40.

²² Cf. Myung, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung/ Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Marburg, Tectum Verlag- FU Berlin, Univ. Diss., 2001.S. 48, nota 111.

turaliza. La dialéctica de la Ilustración muestra cómo a partir del olvido de la naturaleza por parte de la razón se desemboca en la impotencia paradójica de la razón y su vuelco en la irracionalidad.

A partir de esto es posible no sólo la reconstrucción de la historia de la humanidad, sino también la crítica del presente. Horkheimer y Adorno intentan aclarar la causa de por qué la humanidad ha desembocado en la época de la Segunda Guerra Mundial en un nuevo tipo de barbarie. La explicación se da a través de la reconstrucción anamnésica del proceso de transición del mito a la Ilustración y la recaída de esta última en el mito. El análisis crítico del presente se lleva a cabo a través de una rememoración de la prehistoria de la Ilustración, lo cual implica una ilustración de la Ilustración.

El desencantamiento del mundo por medio de la disolución de los mitos y el desplazamiento de la imaginación por la ciencia constituía el programa de la Ilustración²³. La dialéctica de mito e Ilustración muestra cómo ésta, concebida como el pensamiento en continuo progreso que libera a los hombres del miedo y los establece como dominadores, conduce a una situación calamitosa. Para dominar a la naturaleza se requiere la negación de la unidad arcaica entre naturaleza y ser humano, estableciendo una distancia entre ambos. La contracara de la historia del surgimiento del sujeto consiste en que, al liberarse de la violencia de la naturaleza externa, simultáneamente, tiene lugar la represión de la naturaleza interna. La relación del sujeto con la naturaleza se define teniendo en cuenta exclusivamente la finalidad de la autoconservación del sujeto²⁴.

La conexión entre la Ilustración y el dominio de la naturaleza se pone de manifiesto en la categoría de autoconservación, la cual conlleva la autoalienación. El sujeto, que se ha constituido en un sí mismo idéntico frente a la naturaleza y que cree haber escapado de la caducidad natural, debe pagar por ello puesto que la razón, en su desarrollo progresivo, olvida que ella misma surgió a partir de la naturaleza y del miedo mítico. El olvido de la conexión natural del hombre permite su dominio de la naturaleza, pero éste va acompañado de una continua regresión, la cual constituye, según Adorno, "el destino del sujeto", que se establece como soberano. La Ilustración torna imposible la reconciliación con la naturaleza. La catástrofe del

²³ Cf. M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 59.

²⁴ Para la Ilustración, que contiene en sí la pretensión de dominio frente a la naturaleza interna y externa, la elección para la humanidad consistía o en la sumisión a la naturaleza o en la sumisión de la naturaleza al sujeto. Cf. *ibid.*, p. 85.

presente se debe a que la razón ilustrada, instaurándose como dominadora de la naturaleza, ha perdido su capacidad de auto-reflexión.

4. Análisis de la interpretación de T.W. Adorno del mito de las sirenas

La interpretación de los episodios de Odiseo, a los cuales Adorno denomina "documentos representativos de la civilización burguesa occidental"²⁵, muestra cómo la autoconservación del sujeto está mediada por su autoalienación. La epopeya homérica constituye un testimonio del entrelazamiento de mito e Ilustración, siendo "la descripción del camino de huida del sujeto de las potencias míticas"²⁶. Las medidas que Odiseo toma frente a los peligros de la naturaleza son "la alegoría premonitrice de la dialéctica de la Ilustración"²⁷. Las sirenas representan uno de estos peligros que amenazan con disolver y sacrificar el sí mismo de Odiseo, puesto que si Odiseo acepta la promesa de felicidad de las sirenas, deberá sacrificar su vida.

4.1. *El poder de seducción del canto de las sirenas*²⁸

El canto de las sirenas alude a la seducción del pasado, en el cual se perdería quien lo escucha, mientras Odiseo, héroe que ha madurado a través del sufrimiento, como prototipo del ser humano moderno, se orienta hacia el futuro. La constitución del sí mismo se ha producido a través de la consolidación de la identidad de la persona al haberse enfrentado a peligros mortales. Odiseo distingue, desde el punto de vista temporal, las tres dimensiones del pasado, el presente y el futuro. Su pasado está tan próximo al mito primordial que tiende a convertirse en pasado mítico. Sólo a través de la distinción de las tres dimensiones del tiempo puede evitar que el presente sea atrapado por el poder del pasado. El pasado vivido deviene irrecuperable, aunque puede convertirse en un saber utilizable en el presente en función del progreso.

En este punto Adorno realizará una comparación entre el canto de las sirenas y el arte. Sólo el arte es capaz de rescatar el pasado vi-

²⁵ Cf. *ibid.*, p. 56.

²⁶ Cf. *ibid.*, p. 99.

²⁷ Cf. *ibid.*, p. 87.

²⁸ Cf. *ibid.*, pp. 85-86.

viente y también la historia como representación de la vida pasada. En cuanto a la relación del arte con la praxis social, Adorno señala que mientras el arte renuncie a su carácter cognoscitivo y se escinda, así, de la praxis será tolerado en la sociedad, al igual que el placer. A diferencia del arte, el canto de las sirenas es poderoso porque posee conocimiento. En consecuencia, aquél que escucha la voz de las sirenas, tal como ellas mismas lo expresan en estilo directo en la epopeya: "... se va conociendo mil cosas:/ los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos / de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos / y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda"²⁹. La evocación del pasado reciente va acompañada de la promesa de placer del canto, que se presenta como irresistible. Aquél que se deje arrastrar por la promesa de placer estará perdido, pues la existencia se mantiene gracias a una constante presencia de espíritu. Sólo se accede al conocimiento que las sirenas poseen acerca de todo lo que sucede en el presente y de todo lo sucedido en el pasado al precio de la pérdida del futuro.

En su *Teoría estética* Adorno, al reflexionar acerca del arte moderno, señalará que la belleza de las obras de arte se presenta como irresistible por contener en la belleza misma lo terrible mítico. Las obras de arte modernas de algún modo incluirían aspectos contradictorios como la belleza, y lo terrible y lo feo, tal como en la figura de las sirenas y su canto convergen el placer y la muerte³⁰.

4.2. *La superación de la tentación de las sirenas: la belleza impotente*³¹

Odiseo ha podido resistir el hechizo de la diosa Circe, quien convertía a los hombres en animales. Ella, a su vez, le advierte del peligro de las sirenas y le provee instrucciones para no ser arrastrado por la irresistible seducción de éstas. El hechizo de las sirenas permanece intacto; es por esto que Odiseo sólo podrá sustraerse a la tentación de las sirenas a través de la astucia, medio por el cual el sí mismo consigue la autoconservación.

El proceso de la constitución del sí mismo ha obligado a que la humanidad se someta a situaciones terribles. La consistencia del yo encierra en sí dos actitudes contradictorias: la tentación de perder el

²⁹ Homero, *Odisea*, Barcelona, Planeta Agostini, 1997, XII, 88-191, p. 205.

³⁰ T.W. Adorno, *Teoría estética*, pp. 73-74.

³¹ Cf. M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 86-87.

sí mismo unida a la decisión de conservarlo. El miedo a la muerte y a la destrucción está enlazado a una promesa de felicidad, por la cual la humanidad obedece y trabaja. Esta promesa de felicidad se manifiesta como una apariencia, es decir, a la manera de una belleza impotente, tal como tendría lugar en el arte. Odiseo piensa de tal manera que decide asegurar la conservación de su vida renunciando a su propia felicidad. Para protegerse de las sirenas debe adoptar una actitud consciente de manipulación de la naturaleza. Frente a las opciones de la autoconservación y la autodestrucción, Odiseo decide tapar los oídos de los remeros y hacerse atar al mástil, encadenándose para sobrevivir.

En el caso de la tripulación, la subsistencia se logra evitando oír el canto de las sirenas. Adorno considera que esta actitud es comparable a la de los trabajadores, que son obligados por la sociedad a cumplir su tarea dejando de lado todo lo que ocurre en el entorno. De aquí que la actitud del conjunto de los trabajadores se convierta, eminentemente, en práctica.

En cuanto a la decisión adoptada por Odiseo, el señor terrateniente, —el haber ordenado ser atado más fuertemente cuando resulte más fuerte la seducción— es comparada por Adorno con la de los burgueses, quienes renuncian a la felicidad en aras de un aumento de su poder. El canto de las sirenas ya no tiene efecto sobre Odiseo puesto que, por más que gesticule para que la tripulación lo desate, ésta no lo escucha. Los remeros sólo saben acerca del peligro del canto, desconociendo su belleza; en consecuencia, dejan a Odiseo atado al mástil para asegurar la supervivencia de su señor y la suya propia. Los remeros, al asegurar su supervivencia, inevitablemente adoptan el rol de opresores de Odiseo.

Odiseo puede oír el canto de las sirenas, pero está privado de su propia fuerza de movimiento, del poder que podría ejercer en el ámbito de la praxis. La superación de la tentación de las sirenas se produce a costa del sometimiento de la naturaleza interna, es decir, de la naturaleza en el sujeto. La razón adopta una actitud de dominio sobre el sí mismo y lo otro, quedando la naturaleza externa e interna a su disposición. A través del ejercicio de la astucia para conjurar el poder mágico de las sirenas, Odiseo deviene en prototipo de la sociedad racionalizada. El sí mismo abandona la relación mimética y mágica con la naturaleza adoptando una relación distanciada⁴².

⁴² Cf. M. Paddison, *op. cit.*, pp. 140-142.

El astuto proceder de Odiseo convierte el canto seductor de las sirenas en un objeto de contemplación, es decir, en arte. Adorno establece una correlación entre la situación de impotencia y pasividad de Odiseo atado al mástil y la inmovilidad de los oyentes que asisten a un concierto. El placer o goce producido por el arte queda tajantemente separado del trabajo manual ya desde fines de la prehistoria.

El arte deviene, entonces, *promesse de bonheur* y el ámbito de lo bello queda completamente separado de la praxis del trabajo, en la cual la felicidad nunca puede concretarse. En otras palabras, la felicidad queda desplazada por encima de la praxis, tal como Adorno lo expresa en su *Teoría estética*³³. El arte como promesa de felicidad puede llegar a presentarse como un “falso consuelo” —según la consideración de Marcuse³⁴—, pero también puede encerrar una aspiración legítima a una realidad mejor. De aquí que Adorno reconozca que todo arte encierra un aspecto utópico, a tal punto que, si la utopía del arte llegara a concretarse, esto implicaría el fin del arte³⁵.

4.3. La culpa del arte³⁶

Según Adorno, la *Odisea* expone la teoría correcta acerca de la interrelación entre el patrimonio cultural y el trabajo forzado, cuyo fundamento está dado por el ejercicio inevitable del dominio social sobre la naturaleza.

Odiseo es sustituido en el trabajo por sus compañeros y la sustituibilidad se presenta entonces como la medida del dominio y como vehículo tanto del progreso cuanto de la regresión. Prescindir del trabajo implica tanto para el “desocupado” como para el “señor” una mutilación. En este punto Adorno cita una frase clave perteneciente al fragmento referido a la dialéctica del amo y el esclavo de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Allí se describe cómo el señor niega la cosa a través del goce y su consumición, en tanto que el siervo niega la cosa para transformarla, no para destruirla. Odiseo no puede condescender a la tentación del abandono de sí, pero tampoco puede participar en el trabajo; sus compañeros, a pesar de estar junto a las cosas, no pueden obtener goce de su trabajo porque lo realizan bajo coerción. Adorno señala que cualquier forma de domi-

³³ Cf. T.W. Adorno, *Teoría estética*, p. 24.

³⁴ Cf. H. Marcuse, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, p. 53.

³⁵ Cf. T.W. Adorno, *Teoría estética*, p. 51.

³⁶ Cf. M. Horkheimer-T.W. Adorno, pp. 87-88.

no conduce al siguiente resultado: "El siervo permanece sometido en cuerpo y alma; el señor se degrada"³⁷.

En la interpretación de este episodio de las sirenas se encuentra ya un aspecto fundamental del pensamiento estético de Adorno, que sería desarrollado más tarde en su *Teoría estética*. En toda obra de arte individual está plasmada la impronta de lo social: la experiencia de la división del trabajo. El arte se instaure como lujo y privilegio de un sector social, que es el que ejerce el poder de dominio sobre aquellos que trabajan para la subsistencia propia y de los dominadores, y a quienes les está vedado el acceso al placer estético. El arte, en general, lleva la impronta de esta culpa irreparable³⁸. Esta consideración se encuentra en estrecha relación con la formulación de Benjamin en su tesis séptima en "Sobre el concepto de historia" que afirma: "No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie"³⁹.

En *Teoría estética* Adorno utiliza la expresión "pecado original del arte" para poner de manifiesto que en el arte autónomo burgués está incorporada la actitud de dominio de la naturaleza. En la elaboración artística del material, dicho material es oprimido y violentado en la configuración formal de la obra. Según Adorno, las grandes obras de arte son aquellas que de algún modo logran rescatar algo de lo amorfo de la naturaleza, sobre lo cual tienen que ejercer violencia de manera inevitable⁴⁰.

4.4. *El arte y la disolución del mito*⁴¹

Según las creencias míticas, quien desafía al poder mítico se convierte en víctima de éste; de aquí que la astucia de Odiseo se presente como la racionalización del desafío. Las medidas astutas de Odiseo le permiten cumplir con el contrato mítico, ya que en éste no está detallado si el que desea oír el canto de las sirenas debe estar atado o no al mástil del barco. El hecho de que Odiseo decida hacerse atar implica un reconocimiento a la superioridad del canto de las sirenas. Este canto, que sigue atrayendo a Odiseo por el placer que produce,

³⁷ M. Horkheimer-T.W. Adorno, *ibid.*, p. 88.

³⁸ Cf. F. Jameson, *Late Marxism*, pp. 130-131.

³⁹ W. Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, trad. P. Oyarzún Robles, Santiago, Universidad ARCIS-LOM Ediciones, 1995.

⁴⁰ Cf. T.W. Adorno, *Teoría estética*, p. 73.

⁴¹ Cf. M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 110-111.

no tiene, sin embargo, el efecto mortal debido a que Odiseo se encuentra imposibilitado de acercarse físicamente a las sirenas. Los gritos de Odiseo pidiendo que lo desaten no pueden ser escuchados por los remeros, cuyos oídos están taponados con cera.

El poema no narra qué les sucede a las sirenas después del paso de la nave. Adorno, entonces, arriesga la interpretación de que debería ocurrir con las sirenas lo mismo que le ha ocurrido a la esfinge después que Edipo resolvió el enigma: ésta se suicidó. El poder de las figuras míticas, fundado en el derecho del más fuerte, subsiste sólo sobre la base de la "irrealizabilidad" de sus enigmas o preceptos. Adorno califica al encuentro de Odiseo con las sirenas de "felizmente fallido" (*die glücklich-missglückte Begegnung*). El encuentro es "felizmente fallido" porque tiene como consecuencia el hecho de que todos los cantos han quedado heridos, han perdido el poder mítico, y es en este sentido que todo arte se enfrenta al mito. Pero es un encuentro "felizmente fallido" porque es la fuerza que impulsa a toda la música artística. Sólo cuando el hechizo mítico del canto de las sirenas ha sido neutralizado, entonces se hace posible el canto artístico humano, y podríamos añadir, de modo más general, que se hace posible todo arte humano.

Consideraciones finales

El planteo estético que surge de la interpretación del episodio de las sirenas pone de manifiesto, ante todo, que el ámbito del arte y la experiencia estética quedan abismalmente separados de la praxis en el proceso de la racionalización instrumental desde los orígenes de la cultura occidental. Tal como señala Marc Jimenez⁴², el episodio de las sirenas prefigura los avatares del arte moderno y pronuncia su modo de existencia específico en la contemporaneidad. Es la dinámica del progreso en la continua racionalización la que obliga a Odiseo el autodomínio consciente y, a su vez, a someter a los remeros, puesto que sólo conjurando el peligro de muerte de la seducción del canto de las sirenas puede evitar el retorno a la naturaleza. La experiencia estético-artística auténtica se caracterizaría por ser solitaria, individual, contemplativa e incommunicable, aspectos que se corresponden con la actitud por la cual Odiseo percibe la belleza del canto y capta su significación, aun cuando no pueda transmitirla.

⁴² Cf. M. Jimenez. *Adorno et la modernité*, pp. 188-190.

En *Dialéctica de la Ilustración* se pone de manifiesto el origen del arte y de la experiencia estética burguesa así como también su lógica interna, correlacionándola con y contextualizándola en el proceso más amplio de la racionalización instrumental. El arte, entonces, se constituye a partir de la disolución del mito, que sólo puede tener lugar por medio de la astucia de la racionalidad lo cual implica, a su vez, el sometimiento de la naturaleza interna al sujeto y de los otros sujetos; en consecuencia, el arte debe cargar con una culpa irreparable. En *Teoría estética* Adorno retoma este planteo y, a su vez, va más allá de él, logrando así superar el profundo pesimismo de *Dialéctica de la Ilustración*, según la cual la racionalidad recae en mito. El arte moderno radical, por estar escindido de la praxis social y al mismo tiempo ser un producto social, puede establecer una crítica a la racionalidad instrumental imperante, sin recaer en la irracionalidad. Esta crítica puede darse de diferentes maneras: en el rasgo utópico como promesa de felicidad que todo gran arte encierra, así como también a través del recuerdo de la naturaleza que permite de algún modo liberar a la naturaleza oprimida en la estructura inmanente de la obra de arte⁴³.

Bibliografía

- ADORNO, T. W., "La idea de historia natural", trad. J. L. Arantegui Tamayo, en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994.
— Teoría estética, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.
- BENJAMIN, W., "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, trad. P. Oyarzún Robles, Santiago, Universidad ARCIS-LOM Ediciones, 1995.
— *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BUCK-MORSS, S., *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981.
- BUFFIÈRE, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1982.
- HARTOG, F., *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*, Buenos Aires, FCE, 1999.
- HOMERO, *Odisea*, trad. J.M. Pavón, Barcelona, Planeta Agostini, 1997.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T.W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J.J. Sánchez, Madrid, Editorial Trotta, 2003.

⁴³ Cf. T.W. Adorno, *Teoría estética*, p. 78.

- JAMESON, F., *Late Marxism. Adorno or the Persistence of Dialectics*, New York, Verso, 1990.
- JIMÉNEZ, M., *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- LUKACS, G., *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebrelli, Barcelona, Edhasa, 1971.
- MARCUSE, H., "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y sociedad*, trad. E. Bulygin y E. Garzón Valdés, Buenos Aires, Sur, 1978.
- MYUNG Woo-Noh, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung / Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Marburg, Tectum Verlag- FU Berlin, Univ. Diss., 2001.
- PADDISON, M., *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ZAMINER, F., "Musik im archaischen und klassischen Griechenland", en Riethmüller, A./ Zaminer, F. eds., *Die Musik des Altertums*, Regensburg, Laaber Verlag, 1989.

SOBRE EL "ORDO VRBIVM NOBILIVM" DE AUSONIO

RAÚL LAVALLE

Es en nosotros cosa natural clasificar, ordenar. ¿Quién fue el mejor en tal deporte? ¿Quién es el cantante más popular? Entre las personas de cultura no es raro escuchar: "la ciudad que más me gusta es Viena", por poner solo un ejemplo. Pues bien, la antigüedad tardía nos ha dejado algo de esto. En efecto el poeta galorromano Ausonio (s. IV) escribió un "Ordo urbium nobilium". Me permito en las líneas que siguen dar mi impresión –lo que me ha sugerido– su lectura.

La ciudad número uno es Roma, pero es la que menos lugar ocupa en el poema: solo un verso.

Primera de las ciudades, morada de dioses, áurea Roma¹.

En el siglo IV es importantísimo el tópico de la *dea Roma*, la personificación de la Urbe. En la *Relación III* de Símaco: "Imaginemos ahora que Roma se hace presente y habla con vosotros..."². Ambrosio

¹ La traducción es mía. Es mi intención publicarla en este año. El texto que sigo es: Ausone. *Oeuvres en vers et en prose* (trad. Max Jasinski). Paris, Garnier, s. f. Algún lector me criticará con razón por no haber usado una edición más autorizada. Me tomé la libertad de ceder ante mis recuerdos. La colección "Classiques Garnier" ha divulgado textos, con original *a fronte*, que no son tan sencillos de conseguir, ni siquiera en la Buenos Aires ideal de Galatea, El Temple, Viau, Quartier Latin y otras librerías. En mi biblioteca están (en impresiones de los años '30, creo yo, pues no suele figurar de modo claro la fecha) las *Saturnales* de Macrobio, Claudiano, Aulo Gelio, la *Imitación de Cristo*, Spinoza y el holandés Juan Segundo. Más de una vez hay errores tipográficos, pero tienen jugosas notas, que carecen de la pesadez de la erudición. El latinista Alberto J. Vaccaro criticaba esa edición de la *Eneida* porque no traía los acusativos en *-is*, como en el célebre *tíneo Danaos et dona ferentes* (2, 49) Por otra parte, forman parte de la historia de la lectura; cf.: Alberto Manguel. "Las formas del libro", en *Una historia de la lectura*. Barcelona (y otros), Norma, 1999, pp. 171-199.

² *Relación III*, 9. Sigo el texto que hay en: Simmaco – Ambrogio. *L'altare della Vittoria* (ed. Fabricio Canfora). Palermo, Sellerio, 1991, p. 148.

de Milán recoge el guante y se vale de la misma personificación: "En la primera proposición, Roma con llorosas quejas lagrimea, pidiendo, como dice, los antiguos cultos de las ceremonias"³. El poeta Claudiano también gusta de esas cosas, pues en el panegírico *Al consulado de Estilicón* personifica a Hispania, a Galia, a Britania⁴ y también a la propia Roma⁵. Pero sin duda el texto más conocido es el de Rutilio Namaciano, Prefecto de la Ciudad en el 414, quien en el poema *Sobre su regreso* invoca a la reina de las ciudades:

Exaudi, regína tui pulcherrima mundi,
inter sidereos Roma recepta polos,
exaudi, genetrix hominum genetrixque deorum,
non procul a caelo per tua templa sumus:
te canimus semperque, sinent dum fata, canemus:
sospes nemo potest immemor esse tui⁶.

Ausonio creo que no quiere agregar más: todo lo que se pueda decir sobre Roma es poco. En aras de la síntesis, conviene limitarse a tres cosas (no en vano él escribió un *Griphus ternarii numeri*): es la primera en dignidad, da cabida a todos los dioses (incluso al Dios bíblico, leo yo) y es *auréa*. La polisemia de este adjetivo me permite elegir: ninguna hay más bella.

El segundo lugar lo disputan Constantinopla y Cartago (vv. 2-14). En ese entonces podía ser todavía un tema discutible. Dido es más antigua que Constantino, pero la Nueva Roma tiene una magnificencia reciente, actual. Pero Ausonio busca la concordia entre ambas: las considera *pares* (v. 12) y las exhorta a recordar que una y otra cambiaron nombre y riquezas: antes Cartago se llamó Birsá⁷; antes Bizancio se llamó Ligo.

El cuarto puesto también se discute muy cerca entre dos ciudades, Antioquía y Alejandría, helenísticas ambas. Quizás para nosotros, pensando en el gran conquistador macedónico, en la Biblioteca y el Museo y en la dinastía ptolemaica, no habría tal duda. Pero Antioquía era la ciudad más grande del Asia⁸, y cada época –y cada persona– tiene sus

³ *Carta XVIII*, 4. En: Simmaco – Ambrosio, *op. cit.*, p. 196.

⁴ 2, 231 ss.

⁵ 2, 377-402.

⁶ 47-52.

⁷ Cf. Virgilio, *Eneida* 1, 365-368.

⁸ Tan grande es su nombre que hoy mucha gente acentúa mal la ciudad colombiana de Antioquía. Antioquía tal vez deba no poco de su nombre al hecho de haber sido ciudad paulina. Los malteses también sienten orgullo por haber tenido en su suelo al Apóstol, aunque la realidad de su presencia en la isla es hoy muy discutida.

cráteros. Por ejemplo Ausonio dice que ambas rivalizan en vicios (*has furor ambitionis / in certamen agit vitiorum*, vv. 17-18) y en sus desmesuradas poblaciones (*turbida vulgo / utraque et amentis populi male sana tumulto*, vv. 18-19). En ambas tierras se destaca una maravilla natural: el Nilo, en Egipto; en Antioquía, el hallarse esta en regiones alejadas, fronterizas con los temibles partos (*infidis opponitur aemula Persis*, v. 22)⁹. No obstante reconoce el poeta las ilustres prosapias de Alejandro y de Seleuco.

Abandonamos ahora el orden dado en el "Ordo". Hay tres países actuales que contribuyen con una sola ciudad a las preferencias de Ausonio. Ellas son Tréveris, Híspalis y Atenas. También nos sorprende esto, pues más de una vez hemos escuchado decir que Atenas constituía como la Hélade de la Hélade. Sin duda que en época romana ya no era lo mismo, pero nuestro poeta recuerda que los atenienses se consideraban autóctonos (*nunc et terrigenis patribus memoramos Athenas*, v. 86¹⁰); también, que Palas había vencido a Poseidón¹¹ en la mítica contienda por el nombre de la ciudad, entre el pozo de agua marina y el olivo; por último, la expansión de Atenas, portadora de lo griego a otros lugares (*Graia manus centum se effudit in urbes*, v. 91). De ese olivo de la diosa iba a surgir la gloriosa elocuencia ática (cf. v. 89).

Treveri o *Augusta Trevirorum* se hallaba en lo que hoy es Alemania, sobre la ribera derecha del Mosela. Se conservan todavía bastantes restos romanos, de los cuales el más conocido es la llamada *Porta Nigra*. Después de la división de Diocleciano (292 d. C.) devino residencia del César que gobernaba Britania, Galia y España. Para los antiguos, estaba en la Galia (*armipotens dudum celebrari Gallia gestit / Trevericaeque urbis solium*, vv. 28-29). Su posición cercana al Rin la hacía una suerte de fortaleza para el Imperio (*Imperio vires quod alit, quod vestit et armat*, v. 31). No obstante Ausonio cierra la mención de esta ciudad con una referencia a sus riquezas: en efecto, el Mosela le lleva el comercio desde lejanas tierras.

Hay también una breve referencia a Sevilla, o *Hispalis*, como se dice en latín. Poco nos dice el poeta: un río caudaloso, el Betis, pasa delante de ella; ni Córdoba ni Tarragona ni Braga pueden compararse con esta ciudad de Hispania. Por más breve que haya sido la men-

⁹ De hecho el rey persa Cosroes la destruirá después, en 540.

¹⁰ Cf. Heródoto 7, 161.

¹¹ En realidad Ausonio dice *Consus*. Este era una divinidad itálica que fue identificada con Neptuno Ecuestre.

ción, no deja de sorprender, pues en una epístola a Paulino de Nola su invectiva había sido feroz:

Impreceer ex merito quid non tibi, Hiberia tellus?
Te populent Poeni, te pefidus Hannibal urat;
te belli sedem repetat Sertorius exul¹².

Varias son las ciudades de Italia que elogia el poeta de Burdeos, pero vayamos antes a Sicilia, que no era "Italia". Era sí una tierra de *magnalia*: en ella había sido raptada Prosérpina; la tradición posterior ponía allí a Polifemo; era de una feracidad proverbial, "pues piensan que su hoz [*i. e.* la de Saturno-Crono] ha caído en Sicilia, puesto que esa tierra es en extremo fértil"¹³; en fin... otras muchas. Pero aquí se piensa solamente en ciudades:

¿Quién ignorará a Catania? ¿Quién a la cuádruple
Siracusa? Una, célebre por la piedad de los hermanos
entre las llamas? Otra, por la maravilla de la fuente
y del río: ambos van bajo las aguas del mar Jónico
y asocian sus dulces linfas en un lugar de su agrado,
para mezclar ambos los besos de sus puras aguas. (vv. 92-97)

Catania albergaba la historia de Anfínomo y Anapio, dos hermanos que habían salvado a sus padres durante una fuerte erupción del volcán Etna¹⁴. Por su parte, la inmensa Siracusa ("cuádruple", de cuatro barrios) tenía una maravilla a la vez natural y mitológica, pues el río griego Alfeo cruzaba bajo el mar para unirse con las aguas de la fuente Aretusa, en la isla¹⁵.

Aquí las ciudades italianas son, además de la Urbe, Milán, Capua y Aquileia. *Mediolani mira omnia*, dice el v. 35; y se refiere tanto a la magnificencia de los edificios como a la inteligencia y costumbres de sus habitantes. Pero me llaman especialmente la atención las últimas palabras: *Nec iuncta premit vicinia Romae* (v. 45). Yo no habría dicho que Milán y Roma son precisamente "vecinas", pero no hay que olvidar que Ausonio escribe desde la Galia. En todo caso es una bella observación: la grandeza de Roma habría opacado a otras ciudades; no así a esta, que en la nueva división hecha por Diocleciano fue residencia de

¹² *Epístola* 25, 53-55.

¹³ Macrobio, *Saturnales* 1, 8, 12.

¹⁴ Una de las versiones más conocidas es la de Claudiano, *De piis fratribus et de statu eorum quae sunt apud Catinam* (*Carmina minora* 17, ed. Hall: Leipzig, Teubner, 1985).

¹⁵ Cf. Ovidio, *Metamorfosis* 5, 487 ss.

Maximiano, y continuó después como la residencia habitual de los emperadores del oeste.

No callaré a Capua y su mar, su adorno, sus alimentos,
sus delicias, sus riquezas y su antigua fama; le variaba
la Fortuna su suerte y ella, confiada en la prosperidad,
no supo guardar la medida. (vv. 46-49)

Sobre la palabra *pelago* (v. 46), comenta Jasinski: "Sans doute Capoue n'est pas un port de mer. Mais *pelago* peut s'expliquer car la ville est sur le Vulturne, que remontaient les vaisseaux". Capua fue la principal ciudad de Campania después de la caída de Cumas. En 420 a. C. fue conquistada por los samnitas. El 343 se puso bajo la protección de Roma. Después de Canas apoyó a Aníbal, pero los romanos la tomaron en 211. El *antes* y el *ahora* (*nunc fidei memor, ante infida*, v. 50) establecen la oposición entre la que era fiel y se halla ahora sujeta. *Roma altera* había sido (v. 61), pero hoy apenas ocupa el octavo lugar. Pero —me permito arrogantemente criticar el *vix* del v. 63— no es poca cosa ser la octava entre tantas ciudades del mundo antiguo. Pero escuchemos lo que se nos dice sobre Aquileia.

No era este tu lugar pero recientes méritos, Aquileia,
te acrecentaron; te llamarán novena entre famosas
ciudades. Colonia itálica puesta ante los montes ilirios,
muy célebre por tus murallas y puerto, pero sobresale
más el que Máximo, en sus momentos finales, te eligió
para pagar, después de cinco años, una tardía expiación,
ese antiguo criado del ejército diciéndose escudero.
Feliz tú, que contemplaste alegre triunfo tan grande,
castigando con guerra ausonia al ladrón de Rutupias. (vv. 64-72)

Según comenta Jasinski, en estos versos se nota el rencor de Ausonio contra Máximo, quien había gobernado cinco años Britania, Galia y España (383-388). No le perdonaba la muerte de su antiguo protector Graciano, lo cual significó el fin de sus honores en la corte imperial. Recordemos que Ausonio había sido tutor de Graciano, el hijo de Valentiniano; que Graciano más tarde hizo a Ausonio prefecto del Lacio, de Libia y de Galia, y que en 379 lo elevó al consulado. Después de la muerte de Graciano, en 323, el bordelés se retiró de la vida pública. Tiene razón Jasinski, pues sus palabras significan que el poeta hace lo que más de una vez hacemos nosotros: los lugares son mejores o peores también según lo que toca a nuestras vivencias. La caída de Máximo le daba un *magis* (v. 67) a Aquileia.

Dejemos aparte las ciudades de la Galia; cuatro son las que nombra Ausonio, y la primera mención es Arles.

Ábrenos tú, Arles, agradable huésped, tu doble puerto¹⁶,
Arles, la Romita de la Galia, muy cerca de Narbona
y de Viena¹⁷, la llena de numerosos colonos alpinos.
Tú estás cortada por las aguas rápidas del Ródano,
y formas como una plaza con un puente de naves;
por él recibes las mercaderías del orbe romano,
pero no las retienes, pues enriqueces otros pueblos
en la Galia y en el dilatado seno de la Aquitania (vv. 73-80).

Arles conserva hoy un gran anfiteatro y muchos restos romanos, pero nuestro poeta nos ha dejado la rareza de un diminutivo. ¿Por qué *Gallula Roma* (v. 74) y no *Romula Galla*?¹⁸. Mi traducción fue vano intento de conservar la curiosidad que trae el original.

Las otras tres ciudades (Narbo, Tolosa y Burdigala) forman una línea que corta la parte más angosta de la Galia, de este a oeste. La primera está al lado de los Pirineos. Las riquezas le llegaban en abundancia: estaba sobre el río Atax y sobre el final del lago Rubensis (o *Rubrensis* o *Rubressus*), el cual estaba conectado al Mediterráneo por un canal. Por eso Ausonio decía: *Te maris Eoi merces et Hiberica ditant / aequora, te classes Libyci Siculique profundi, / et quidquid vario per flumina, per freta cursu / advehitur* (vv. 124-127).

Nunca dejaré de hablar de Tolosa, nuestra nodriza,
rodeada por un gran cinturón de muros cocidos;
delante de ella se deslizan las muy hermosas aguas
del Garona. La habita innumerable población, cerca
del nívoso confín pirenaico y los pinos de Cebenas,
entre los pueblos de la Aquitania y los de Iberia.
Ella ha derramado de sí misma cuatro suburbios,
pero no ha experimentado pérdida alguna: abraza
ella en su seno a todos los colonos que engendró (vv. 97-106).

¹⁶ "Arles au temps d'Ausone s'étendait sur les deux rives du Rhône" (nota de Jasinski).

¹⁷ No es Vindobona, en la actual Austria, sino Vienna, en la Galia.

¹⁸ También en español usamos diminutivos raros. Lo prueba esta cuarteta andaluza, recogida por Francisco Rodríguez Marín en su: *Cantos populares españoles*. Buenos Aires, Bajel, 1948, nota 1024, p. 691.

T'has yebaíto de mi cuerpo
la prenda de más balor.
¡A peasos te se caigan
las alas de corazón!

Bien podríamos sintetizar con *altricem* (v. 98) lo que el poeta dice acerca de la grandeza de Tolosa, que abarcaba cuatro suburbios. Se contaba una historia sobre un templo en Tolosa en el que había una gran parte del tesoro de Breno: "The town and temple were plundered by the consul Q. Servilius Caepio, in B. C. 106; but the subsequent destruction of his army and his own unhappy fate were regarded as a divine punishment for his sacrilegious act. Hence arose the proverb, *Aurum Tolosanum habet*"¹⁹.

Ausonio va por fin a hablar de Burdeos y dedica a su ciudad más espacio que a cualquier otra (vv. 128-168). Las características de entonces valen todavía hoy, pues nos muestra a su patria *insignem Baccho, fluviiisque virisque* (v. 129). Pero está también en un clima ideal, pues no hay en ella los fríos de Germania y de Tracia sino verdadera *clementia caeli* (v. 135). Se parece a la edad de oro en su *ver longum*, pues hasta su invierno se entibia con los rayos del sol. Estas cosas y la abundante humedad de las lluvias y los ríos hacen que las colinas se llenen de vides (cf. vv. 137-139).

Ausonio menciona aquí sus murallas, sus monumentos, sus casas, sus plazas y sus aguas; estas últimas, representadas por el *Garumna*, por otros ríos y por una abundante fuente cubierta de mármol, que fluía dentro de la ciudad (vv. 145-162). Las laudes de su patria ponen fin a su tarea.

Esta es la última labor en la enumeración de ciudades. La cabeza de esta enumeración es Roma; que Burdígala afirma en esta parte su sede, en un doble vértice²⁰. Ella es mi patria, aunque Roma viene por sobre todas las patrias. Amo a Burdígala, venero a Roma: en una soy ciudadano, cónsul en ambas²¹. En una, mi cuna; en otra, la silla curul (vv. 163-168).

* * *

Hemos visto que el ordenamiento de las ciudades aquí recordadas tiene mucho de personal, y el propio poeta así o admite. También es personal la selección, pues podríamos preguntarnos por qué en la Galia

¹⁹ G. E. Marindin. *A smaller classical dictionary of biography, mythology, and geography*. London, John Murray, var. ed., s. v. Tolosa.

²⁰ Roma está al principio de la lista; Burdeos, al final.

²¹ Porque, como anota Jasinski, un cónsul mantenía su dignidad consular en todo el imperio.

no se menciona a Marsella, para poner nada más que un ejemplo. De todas formas, el amante del mundo antiguo creo que se emociona al pensar en ellas: cada una envuelve siglos de historia y sus ruinas aún hoy nos conmueven, a pesar de que Quevedo escribió su célebre "Sólo el Tibre quedó".

EL IMAGINARIO SIMBÓLICO EN EL NOMBRE DE AUGUSTO

FLAVIA SOLDANO

Dice Tácito, en sus *Anales*, que años después de la batalla de Actium “ya nadie recordaba a la *res publica*. Augusto había triunfado”. Parte de este triunfo se debió a que supo presentarse como el sucesor legítimo del “héroe” fundador y también como representante de la ciudad sacramente fundada; de ese modo confería una estructura “definitiva” al mito de Roma, a través de su figura sugerida como “divina”.

Es la intención de este trabajo ir más allá de los meros hechos y analizar algunos aspectos del entramado simbólico cuyo efecto fue la trascendencia del Principado y, con él, un profundo cambio en el mundo occidental. En este mundo simbólico también se juegan batallas –claves, decisivas– tal como puede serlo la silenciosa disputa por el lugar en el linaje de Julio César, que llevó a ruidosos enfrentamientos bélicos.

Nuestro universo se mueve en el plano de lo simbólico, de los actos fundacionales, de los nombres, de las herencias, de los mitos, de los monumentos. Allí se destaca la función del nombre como hecho signifiante que se articula con la herencia y su capacidad de apropiación, habiendo sido esta articulación fundamental a la hora de construir el mundo que llevó la impronta de Augusto. Eso se explica dado que quien nombra, quien transmite un nombre, encara, desde lo simbólico, la función paterna y, por tanto, funda. Otorga fundamento, otorga herencia.

En cuanto al vocablo “fundacional” señalamos que en él pesa el sentido de “carácter hereditario”; de igual modo conviene recordar que este término etimológicamente se relaciona con la voz latina *fundare* en sus significados de “poner en fundamento” y “afirmar y declarar algo”¹. Plantearemos, entonces, algunos de los hechos objeti-

¹ Cfr. Corominas, J. y Pascual J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, volumen III, Madrid, Gredos, 1997.

vos que posibilitaron esta realidad, y también los que, para nuestra lectura, poseen una impronta simbólica fundacional.

Octaviano, el heredero del "divino" Julio César, aparece en escena apropiándose subjetivamente de su herencia, y no retrocede ante el embate de Marco Antonio quien le disputa su lugar filial, pero él ha sido elegido como el hijo de Julio César, el único señalado en su testamento y a quien Julio César le transmite un nuevo nombre. Octavio es ahora Julio César Octaviano, hijo del divino César. En el año 31 a.C. y luego de muchos avatares se encuentra finalmente enfrentado a su adversario político. La cita se da en el mar, frente al promontorio de *Actium*. El resultado es por todos conocido.

Tras un reinado de varias décadas, el *Princeps* deja como testimonio de su labor política una inscripción, las *Res gestae*². En sus últimos puntos relata cómo fue nombrado Augusto y cómo le fue conferido el título de Padre de la Patria. Esta inscripción fue copiada y llevada a todos los dominios de Roma. Los habitantes de lo que, más tarde, se llamó primero Principado y, luego, Imperio romano fueron testigos de los actos y de los nombres de quien los gobernaba y de cómo se había instaurado un nuevo orden.

Podemos pensar que el movimiento subjetivo de Augusto transcurre desde la apropiación de un nombre que le es dado por herencia y robustecido más tarde su valor semántico al ser nombrado Padre fundador y creador de un nuevo orden. Como tal, produce un acto que lo trasciende —el Principado, que le sobrevivió por espacio de casi cinco siglos—; para ese cometido se valió de un juego simbólico en cuanto a su nombre. Pero señalemos algunos episodios que nos interesa destacar para construir nuestro entramado.

A Cayo Julio César Octaviano, hijo adoptivo por testamento de Julio César, le desaconsejan aceptar esta herencia ya que asumirla implicaba enfrentarse a Marco Antonio y a los Senadores partidarios de los conjurados. Pero el futuro Augusto desatiende estos consejos y llega a Roma en el mes de mayo para reivindicar sus derechos. Marco Antonio manifiesta que si quiere heredar tendrá que abatirle o aliarse y servir a su política³.

En el año 44 a.C. Cicerón comienza a escribir sus *Filípicas* contra Marco Antonio. En ellas menciona que este general ha dejado deslizar una curiosa acusación sobre el joven heredero. Lo acusa de

² Cfr. Augusto, *Res Gestae* (monumento de Ancira), Publ. de la Universidad de Zaragoza.

³ Cfr. Grimal, P., *El Imperio romano*, Barcelona, p. 47.

portar un nombre, de haberse hecho cargo de una herencia. Dice Cicerón refiriéndose a Marco Antonio,

"Por el contrario, tú, que no puedes negar que también fuiste colmado de honores por Julio César (...) llamas niño a quien ya ha visto y verá aún que no sólo es un hombre hecho y derecho, sino un hombre valerosísimo. Éste es ciertamente el nombre que corresponde a Julio César por su edad, pero no debe ser utilizado en modo alguno por aquel, que con su locura proporciona tanta gloria a este niño. 'Tú, muchacho, que lo debes todo a tu nombre' (...) Lo debe en efecto y se ha mostrado digno de él con su ilustre comportamiento"⁴.

Cicerón reconoce en el joven Julio César una pertenencia y un nombre. A través de sus palabras vemos cómo se vinculan en el plano simbólico por un lado, Marco Antonio, quien deseaba ser heredero de Julio César y, por el otro, Octaviano, a quien Julio César designa su heredero.

El arpinate señala la acusación que ha hecho Marco Antonio, pero ésta encierra una verdad que se ubica más allá de su intención. Julio César Octaviano, ciertamente, debe su posición a su nombre que, ligado al poder y a los dioses, lo sostendrá en la intersección entre la herencia y la posibilidad de fundar, posición a la cual Marco Antonio aspira pero a la que jamás podrá acceder. Julio César le otorga un nombre y su lugarteniente, sin saberlo, se lo confirma y le da consistencia.

Hay en la idea que intentamos plasmar un padre y un hijo, Julio César Octaviano, y alguien que pensamos lucha para reclamar un espacio filial, Marco Antonio. Pero hay un sólo nombre, un nombre que se incluye en la particularidad de una sola herencia, que es en la que Julio César ya se había inscripto al mencionar su linaje en los funerales de su tía Julia.

Centrémonos por un momento en Marco Antonio, el lugarteniente de Julio César. Tras la muerte de éste Antonio, que había sido su representante en Italia, bajo pretexto de *pietas* procede a la lectura del testamento del divino Julio depositado en el templo de las Vestales. Entonces supo que él no era el adoptado, él no era el hijo, ni el heredero⁵. No hubo reconocimiento para Marco Antonio, no fue nombrado en el linaje real y divino de César, pese a que, tras su muerte, el propio Antonio se había dedicado a que sobrevivieran tanto el

⁴ Cfr. Marco Tulio Cicerón. *Filípicas*, traducción de J. C. Martín, Madrid, Cátedra, XIII 25.

⁵ Grimal, P., *op. cit.*, pp. 44-47.

espíritu de César, cuanto su prestigio entre el pueblo⁶. Sostiene P. Grimal que si Marco Antonio deseaba convertirse en el dueño de Roma sólo podía hacerlo presentándose como el “vicario” del nuevo dios⁷. Nosotros agregaremos que Marco Antonio, el “descastado”, el que desea adopción y nombre y no los encuentra, inicia un camino que lo llevará a intentar repetir las acciones de Julio César, desde apropiarse de la Galia Cisalpina, formar un triunvirato con sus enemigos, tener hijos con Cleopatra y reinar en Egipto. ¿Es acaso esta “repetición” el intento de restitución de la filiación negada? ¿Es el intento de obtener un lugar en el linaje de los Julio mediante el afán de recorrer el mismo camino que quien había nombrado heredero al joven Octaviano?

La batalla de Filipos había encontrado a Marco Antonio y Octaviano aliados. Luego del triunfo ambos proceden a repartirse el mundo: Oriente para Marco Antonio y Occidente para el joven Julio César Octaviano. Al comentar esta cuestión el citado Grimal señala el deseo de Marco Antonio de ser el heredero de Julio César.

“...su imaginación se complacía con la idea de que, en los países griegos, él sería el sucesor de Cneo Pompeyo, y, sobre todo el de Julio César, de quien se consideraba el auténtico heredero”⁸.

Marco Antonio había seguido a Cleopatra hacia Alejandría donde, al igual que Julio César, pasó largos meses junto a ella, sólo interrumpidos por la guerra de Perusa. Mientras el prestigio de Octaviano se consolida en Occidente, Marco Antonio se comporta en Oriente cada vez más como un rey. Con todo, cabe recordar que la idea de la monarquía helenística al estilo de los Ptolomeos ya había estado en Julio César, quien la había observado durante su estadía en Egipto. Allí había intervenido en las luchas dinásticas casándose con Cleopatra para instalarla en el trono con su hermano Ptolomeo XIV, entonces prácticamente un niño. Recordemos también que durante la estadía de César en Egipto tuvo con la reina un hijo –Cesarión– y luego se trasladó con ella a Roma, no con el beneplácito del pueblo. Plutarco refiere que, tras el asesinato de César, Cleopatra huyó con su hijo para instalarse con éste en Egipto⁹.

⁶ Grimal, P., *op. cit.*, p. 45.

⁷ Grimal, P., *op. cit.*, p. 45.

⁸ Grimal, P., *La formación del Imperio romano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 200.

⁹ Plutarco, *Vidas paralelas* (“Alejandro-Julio César”), traducción de A. D’Ors, Madrid, Gredos, 1991, pp. 211-212.

¿Qué lugar intenta ocupar Marco Antonio en Egipto, sino el de Julio César? El mismo deslumbramiento, la misma mujer para el amor, el trono y para los hijos. Los mismos deseos, el reinado y la herencia. Marco Antonio intenta ubicarse en la línea hereditaria de Julio César, él es ahora un rey a la manera helenística que gobierna junto a la última de las reinas y adjudica herencia a los hijos de este "incesto" simbólico, él hace realidad los deseos de Julio César, toma las posesiones que pertenecieron a éste y también como los ancestros del divino Julio, es rey.

No relataremos aquí la sucesión de hechos que signó el frágil vínculo entre Marco Antonio y Julio César Octaviano, pero resaltaremos que en Roma corrían rumores negativos a los ojos romanos sobre el primero. Se decía que por su accionar Roma dejaría de ser la capital del mundo entonces conocido para pasar a serlo Alejandría¹⁰.

Octavio, con gran habilidad, no tardó en presentar esto como una traición intentando así hacer comprender a los ciudadanos que la verdadera herencia de Julio César recaía sobre su persona y no sobre aquel "esclavo" del Oriente. Le interesaba también transformar la guerra civil que asomaba en un conflicto en el cual Roma se defendería contra el imperialismo del último de los Lágidas¹¹.

Julio César Octaviano, el nombrado por Julio César, decide terminar con su rival. Su estrategia apunta directamente al nombre y a la herencia. En un acto que atenta contra los fundamentos de la misma Roma lee el testamento de Marco Antonio depositado en el templo de las Vestales¹².

En el Senado se pronuncian discursos violentos en su contra. Octavio abandona Roma para reunir a sus veteranos y retorna con una fuerte escolta provocando que los cónsules abandonen la ciudad acompañados de varios senadores. Convertido en un simple particular nombra dos cónsules. Y para legitimar su poder pide un juramento personal a las ciudades itálicas. El asentimiento de éstas sumado al de las provincias occidentales le otorgó un poder superior al que le hubieran conferido las leyes, una legitimidad única a pesar de no provenir de la vía tradicional. Ahora detenta algo más que el *imperium* ya que los habitantes de las ciudades y los soldados lo reconocen como su guía¹³.

¹⁰ Grimal, P., *op. cit.*, p. 65.

¹¹ Grimal, P., *ibid.*

¹² Suetonio, *Vida de los doce Césares*, trad. española de V. López Soto, Barcelona, Juventud, 1978.

¹³ Grimal, P., *op. cit.*, pp. 207-208.

La propaganda es efectiva y en el 31 se encuentran finalmente enfrentados el hijo nombrado por Julio César y quien ha intentado poseer ese nombre recorriendo el mismo camino que el ansiado padre. La cita se da en el mar, frente al promontorio de *Actium*. Los ha unido y los separa una herencia. La diferencia está en el nombre que muestra el deseo de un padre, Julio César.

Cleopatra huye abandonando la batalla y Marco Antonio la sigue, dejando en manos de su enemigo los barcos y el ejército de tierra. ¿De qué huye Marco Antonio? ¿Es su proceder un acto de cobardía? ¿Acaso no había sido saludado con gran respeto y nombrado general en jefe por los vencidos de Filipos?¹⁴ Con seguridad, no fue cobardía. Quizá Marco Antonio vio en *Actium* su verdad. Por qué no pensar que la presencia de Julio César Octaviano en armas para hacer valer su herencia y su nombre precipitó que Marco Antonio enfrentara esa verdad y huyera de lo terrible. No había nombre en el testamento cesariano para él. No tenía lugar en el linaje de los Julio. Estaba vencido.

Paul Zanker¹⁵ comenta que la batalla de *Actium* cobró, con el transcurso del tiempo, el valor de un hecho histórico de carácter fundacional, que fue recordado por poetas y artistas cada vez que se tratase de glorificar nuevas victorias y episodios heroicos. Julio César Octaviano, heredero del nombre que otorga poder, se dedica a ordenar el gobierno y toma el nombre de Augusto en un movimiento que va del ser nombrado hacia la herencia y, de la apropiación de la misma, al nombre con luz propia.

Hemos mencionado que Augusto, el “nombrado”, el que ha hecho suya la herencia a través del nombre, deja como legado una inscripción que toma carácter de símbolo, las *Res gestae*. Grabada en placas de bronce recuerda en primera persona la historia de su acto fundacional con la intención de que las próximas generaciones lo tengan presente. En las primeras líneas habla de su triunfo en la referida batalla de *Actium*. El nombre de Marco Antonio jamás es mencionado. Es que éste no fue sólo un enemigo, sino el que disputó su lugar frente a la herencia de su padre Julio César. No hay peor castigo que el olvido.

¹⁴ Suetonio, *op. cit.*, 1978, p. 73.

¹⁵ Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992, p. 108.

REFLEXIONES SOBRE LO HUMANO EN EL ÁYAX DE SÓFOCLES

PABLO VITALICH

I

Una parte importante del pensamiento contemporáneo avanza en la dirección de de-construir y someter a una profunda revisión la idea de un Yo autónomo, unificado, indiviso, y agente libre de su accionar. Denunciando que esa idea de Yo no es más que una ficción que hemos heredado de una modernidad que ha sobreestimado la función de la razón en el terreno de los asuntos humanos. El sujeto, nos dicen los contemporáneos, no es Uno, y ni siquiera dos, sino una multiplicidad estallada que se resiste a toda reunificación posible, a toda operación de síntesis. Este ser muchos, se opone a una imagen del ser unificado bajo la regulación de la razón, que en la modernidad había sido solidaria de una concepción que identifica conocimiento y dominación de lo otro. A la luz del pensamiento contemporáneo la definición del hombre como animal racional se muestra como un proyecto moral.

La tragedia griega atestigua la existencia de un pueblo histórico que había pensado al hombre en la naturaleza, habitándola como un terreno misterioso y sometido a fuerzas, cuyo sentido, le era desconocido. Que no oponía el hombre al mundo como habría de hacerlo el siglo de las luces y que desconfiaba del poder del entendimiento a la hora de rendir cuentas con la existencia. Nuestro propósito, en esta presentación, es realizar una reconstrucción de la idea de hombre en la base de la tragedia griega, lo cual implica necesariamente, un rodeo y revisión de la concepción del mundo, la naturaleza y el cosmos que acompaña esta imagen. Puesto que no es posible comprender elementos aislados del complejo sistema de representaciones que trazan el universo de una cultura.

A lo largo del trabajo sostendremos que una revisión del imaginario griego, tal como ha quedado objetivado en la tragedia, consti-

tuye un terreno fértil para continuar sometiendo a un análisis crítico la imagen que se perfiló en el espíritu de nuestra modernidad científica: la de un hombre que en nombre de los ideales de la razón se enfrenta al mundo-naturaleza como su gran otro a domesticar y someter. Es este permitirnos cuestionar e interrogar el proyecto forjado por la modernidad uno de los tantos canales por medio del cual reconocer y seguir sosteniendo la actualidad de la tragedia griega, su contemporaneidad. Haciendo uso de la tragedia, para iluminar y proyectarnos sobre otros horizontes de vida posibles. Se trata de aprovechar el privilegiado entre paréntesis que instituye la ficción para ensayar, experimentar, y reevaluar nuestras preferencias éticas.

Latiendo, en el corazón de nuestra lectura, se hallará sin duda, aquella tesis del Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* que luego será retomada por el joven Heidegger: los griegos, esencialmente aquellos anteriores a Sócrates, descubrieron y experimentaron posibilidades de vida que luego fueron ocultadas, veladas, olvidadas.

Como punto de partida nos centraremos en algunos pasajes del *Áyax* de Sófocles. Lejos de realizar un análisis exhaustivo¹, procuraremos extraer algunos rasgos que consideramos nucleares a los fines de efectuar un contrapunto entre la visión del mundo que atraviesa y sostiene esta tragedia –aun cuando esta imagen sea la misma que subyace a tantas otras tragedias– y los cimientos sobre los cuales la modernidad pensó al hombre y la relación hombre-naturaleza.

Quisiéramos explicitar dos de los grandes presupuestos que están en la base de nuestro trabajo.

En principio, se puede argüir en contra de nuestra estrategia de lectura que la tragedia en tanto ficción es fruto de la imaginación y que no es representativa del pensamiento de un pueblo. Sin embargo, dado el alcance masivo de la tragedia griega, a diferencia de la filosofía que fue el privilegio de la aristocracia ateniense, podemos cuestionarnos hasta qué punto no es la tragedia un representante genuino del imaginario griego. ¿No es acaso la tragedia griega uno de los pocos órganos de la democracia en ascenso realmente accesible a todos los integrantes de la ciudad? M. Nancy (1994, 82) insistía en un debate sobre el modelo político de los griegos:

¹ Quizá hayamos privilegiado excesivamente la reflexión teórica sobre el análisis estructural de la obra, pero creemos que es más importante hacer hablar a unos pocos materiales, y evitar el peligro de descomponer excesivamente una obra, y perder de vista el sentido del análisis detrás del ejercicio metodológico. Por supuesto, también es cierto, que un buen análisis no niega la posibilidad a un vuelo conceptual alto.

“... tanto para Aristóteles como para Platón, la democracia sigue siendo el régimen de lo impensable. Impensable no quiere decir necesariamente escandaloso, sino rebelde a la teorización. Vale la pena subrayar que lo que aparece así como lo impensable de la filosofía griega clásica, la del siglo IV, es el propio régimen en cuyo seno ésta se desarrolló. (...) El momento griego de la política no tiene su representación adecuada en la filosofía. Lo cual no significa que no la tenga: simplemente, cuando hablemos de los griegos, dejemos de identificarlos con sus filósofos”.

Sostendremos que la tragedia, aun en su ficción, es un producto cultural que contiene, aunque sea veladamente, los elementos y las llaves para introducirnos en el corazón de una cosmovisión distinta a la nuestra. El drama de los personajes, el coro y la intriga que ponen en escena la tragedia, quizá, hayan sido el modo en que un pueblo que abandona su suelo mítico para reacomodarse en una vida cívica y estatal, pensó y reflexionó sobre el sentido y el proyecto que ellos mismos llevaban adelante y que devendría en el modelo de gran parte de la cultura occidental. Pero esto debe quedar claro: se trata de otro pensar, no el que identifica pensar con argumentar conceptualmente. En la medida que la tragedia era una experiencia originalmente teatral, no está dirigida al entendimiento, o al menos no fundamentalmente, sino al plano de una vivencia afectiva que difícilmente pueda ser traducida al plano conceptual. Es, ante todo, un sumergirse, fusionarse e implicarse protagónicamente en el drama de los personajes. *“La magia de estas luchas está en que, quien las contempla, tiene también que luchar”* (citado por R.Zafranski; 191) expresa maravillosamente Nietzsche. Esta dimensión colectiva donde el público y los actores se confunden cuasi oníricamente le otorga a la tragedia vivida su carácter ritual, ceremonioso, donde el entendimiento queda subordinado al potencial de ser afectado por las figuras estéticas.

Segundo: sostendremos una visión geológica de la historia por la cual los grandes cambios y transformaciones socio-históricas no son entendidas en términos de una sucesión lineal, sino por la aparición de nuevas figuras culturales, institucionales e imaginarios que no suplantán sino que co-existen con figuras anteriores. En esta línea Sófocles, tal como lo entiende E. Dodds (40; 2003), es un autor más arcaico que Esquilo por el espíritu de su obra, a pesar de ser segundo en el orden cronológico. Pensamos que aun detrás de las variaciones intestinas del imaginario griego es posible encontrar trazos fuertes e invariantes que se oponen de manera global al imaginario construido por la modernidad. Y asimismo, en ningún momento,

negaremos el carácter, a veces caprichoso y dirigido, de nuestra estrategia de interpretación.

II

“Cuando la cólera de los demonios quiere hacer daño a un hombre, lo primero que hace es quitar de su mente el buen entendimiento y entregarle al peor juicio, de modo que no puede darse cuenta de sus propios errores”.

In Leocratem 92

Si, además de demonios, extendemos la premisa de Licurgo a los dioses, obtenemos una síntesis que puede, con facilidad, verse organizando el núcleo dramático del *Áyax* sobre el trasfondo de una “cultura de la vergüenza” tal como la caracteriza E. Dodds (2003, 39-70). No es culpa lo que padece *Áyax*, sino una terrible vergüenza. Se le ha negado el honor de heredar las armas de Aquiles. Enfurecido, decide defender lo que es suyo abatiendo a aquellos por quienes se siente traicionado. Loco, efecto de la intervención divina de Atenea, aniquila los rebaños sumergido en el éxtasis del delirio. Hoy resultaría difícil aceptar esta etiología externa de la posesión de *Áyax*, pero a lo largo de la tragedia esa concepción de la enfermedad es un presupuesto que todos los actores aceptan como una cosa evidente de suyo. Incluso ¿por qué no? Tecmesa nos ofrece una prueba difícil de contradecir: “*Luego cogió un ronzal largo usado para atar los caballos y lo lastimó con aquel doble látigo restallador, al tiempo que le denostaba con insultos que un dios y no un hombre alguno debió de enseñarle*”². La misma Tecmesa nos describe posteriormente la conducta de *Áyax* al momento de su “*demoníaca obsesión*”³ como dirigiéndose a un fantasma. Por supuesto, no sabe cual, pero es seguro que no lo atribuye a lo que hoy en día llamaríamos una alucinación; acepta que es alguna especie de entidad sobrenatural. La “intervención psíquica” resulta una evidencia primaria que provee de sentido objetivo a la conducta de *Áyax*. La primera antístrofa refuerza e insiste sobre esta idea: “*si fuera cierto, entonces es que te habría alcanzado una enfermedad enviada por los dioses*”⁴.

² *Áyax*, 243 sigs.

³ *Ibid.*, 610.

⁴ *Ibid.*, 183 sigs.

¿Qué motiva la conducta de la diosa? Nos lo responde el coro más adelante: Áyax es culpable de fanfarronear frente a la diosa de quien se desentiende cuando ésta lo estimulaba en el seno de la lucha contra los enemigos: “Es evidente que con expresiones de ese jaez se granjeó la cólera displicente de la diosa, por ostentar pensamientos que no se correspondían a su condición de humano”⁶⁵. Dejemos aquí una primera indicación que retomaremos luego. El hombre tiene aquí su primer límite, es cierto, impreciso, pero se trata de un límite íntimo, que lo habita y que concierne a lo que éste puede pensar. Hay pensamientos que no corresponden a un hombre. Pensamientos que son terreno de los dioses y que ostentarlos implica invadir, transgredir un dominio divino. El hombre desde esta perspectiva no es dueño de todo aquello que pasa por su cabeza, sin considerar que su cuerpo entero puede ser el canal de expresión de un *daimon* o dios que lo haga-hacer más allá y en contra de su voluntad. Esta concepción de una existencia “hybrica” y criminal en la cual los dioses han vuelto locos a los hombres, mientras que son los dioses quienes se hacen responsables de la falta, es una de las cuestiones que Nietzsche admiraba en los griegos. En ella identificaba una de las grandes diferencias entre la interpretación griega y la cristiana de la existencia. Estimaba más hermoso justificar el dolor de la existencia por referencia a unos dioses que se complacían frente al espectáculo de la tragedia humana, que concebir el dolor como consecuencia de un pecado original que hacía de toda existencia, una existencia culpable y responsable.

No deja de llamarnos la atención la distancia entre esta Atenea caprichosa que hace favoritismo y la Atenea imparcial más cercana a los principios de la justicia democrático-reflexiva que interviene al final de la *Orestíada* de Esquilo⁶⁶. Es éste uno de los elementos por medio del cual Sófocles da vida a su concepción auténticamente trágica: las razones que tejen la existencia del hombre son misteriosas, inexplicables, caprichosas y están fuera del entendimiento humano. Esta insuficiencia de la razón queda explicitada en la voz de Áyax,

⁶⁵ *Ibid.*, 776.

⁶⁶ Al comienzo del *Áyax* hay una insistencia de términos relacionados con la caza y el sacrificio. Se describe el acoso de Atenea y Ulises sobre Áyax con representaciones propias de las prácticas de cacería. Si bien no lo desarrollamos, lo indicamos como una vía para instaurar un posible diálogo entre un análisis del *Áyax* que enfatice esta vertiente y el trabajo realizado por Vidal-Naquet, *Caza y Sacrificio en la Orestíada*, en Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y Tragedia en la Grecia Arcaica*, Ed. Paidós, Madrid, 2002.

quien pronuncia lo que podríamos denominar una premisa antisocrática: "Pues la vida más agradable radica en la falta de conocimiento"⁷. No hay la misma confianza en encontrar la medida justa de la organización social y limitar perpetuamente las interferencias intersubjetivas del hombre en el plano de la discusión pública y racional que se respira en el poco disimulado homenaje a la democracia ascendente que caracteriza la *Orestíada*.

En la primera estrofa se hacen presuposiciones acerca de qué dios pudo haber insuflado así al valiente Áyax, y la primera sospecha recae sobre Ártemis. Si bien en el conjunto de la obra esto constituye un elemento secundario, emerge una ideá sobre la naturaleza que nos indicará un nuevo límite para el hombre. Buscando las razones que pudiera haber tenido esta diosa, guardiana de los toros, se dice: "(...) o bien por la muerte de algún ciervo, alcanzado por la flecha no retribuida con ofrendas a ella dedicadas?"⁸. Pasaje en el que descubrimos que la naturaleza no es un dominio que el ser humano pueda explotar a su antojo como si constituyera su propiedad exclusiva. Hemos aquí con el segundo límite: la naturaleza. Tenemos hasta aquí una figura de lo humano cercada por dos planos: no es el dueño de sus pensamientos, al menos en su totalidad, no es el dueño del vasto horizonte natural que se extiende como el hogar del griego. Esa naturaleza es un santuario a respetar y glorificar, un préstamo de los dioses. Si radicalizamos esta línea, nos encontramos con la siguiente imagen: estos hombres poblaban otro territorio, era radicalmente otra su experiencia de la naturaleza y el cosmos. El perímetro de su existencia y accionar encontraba un límite allí donde otras fuerzas hacían valer su voluntad: los dioses, las bestias y el destino. Los ciclos lunares y solares lejos de ser unos movimientos mecánicos y desprovistos de toda significación eran la manifestación de fuerzas mayores cuyo sentido se desplegaba en una gran narración y dramática cosmogónica que era preciso homenajear. La naturaleza, el cosmos, le hablaba; escuchar y comprender ese mensaje era esencial para orientarse en su obrar. Reparemos, por ejemplo, en las siguientes palabras del *Prometeo* de Esquilo:

"(...) de la adivinación fijé las normas; fui el primero en saber qué significaban los sueños en la vida; los presagios que encierra un son oscuro, y los encuentros, yo les mostré. Y el vuelo de las aves de curvas garras definí; cuales indican buen augurio, y las que ocultan un si-

⁷ *Áyax*, 554.

⁸ *Ibid.*, 173 sigs.

niestro presagio. (...) la limpidez de las entrañas. cómo ha de ser la tintura de las entrañas de la bilis para ser aceptada por los dioses⁹.

¿No queda claro que ese universo es un todo interconectado que se muestra al hombre como poseyendo un sentido, una intención? El mostrarse de la naturaleza adopta la forma de una pregunta. La dimensión del enigma estaba en ellos presente como una experiencia familiar con la cual se convivía, y en cuyo seno se constituían, no era un otro despreciado como lo absurdo, lo carente de sentido, lo irracional. Ese griego experimentaba la existencia de un sentido profundo en el ser de las cosas que debía respetar en su inconmensurable grandeza, aun cuando se le asomara incomprendible y oscuro. Presémosle la voz a Prometeo nuevamente: "porque es inaccesible, inexorable el corazón del Crónida y su genio"¹⁰.

Comparemos esta imagen con el legado moderno que, en muchos sentidos, no ha perdido actualidad. En una de las obras cúlpidas de la modernidad, *La Crítica de la Razón Pura*, I. Kant, construye y delinea una imagen de la naturaleza y de todos los procesos naturales bajo las leyes de la causalidad eficiente en solidaridad con los principios de la mecánica newtoniana. Dado el papel central que le es otorgado al sujeto del conocimiento en la configuración de los fenómenos del mundo acorde con los principios de la estética y la analítica trascendental, lo que la naturaleza es en sí es relegado al limbo de lo incognoscible. Si en nuestra investigación de la naturaleza ésta se nos presenta como si estuviera organizada es porque el sujeto mismo es esencialmente un agente que conoce configurando y formando los objetos de la experiencia de acuerdo con esquemas y estructuras de base. La primera de las críticas kantianas proporcionó una visión puramente mecanicista de la naturaleza, desde una perspectiva que sólo tiene en cuenta las causas eficientes, que es, a su vez, la visión que heredó y pervivió en el interior del desarrollo de la ciencia moderna¹¹. La naturaleza en este sentido no es más que una

⁹ *Prometeo Encadenado*. vv. 440 sigs. Traducción de José Vara Donado.

¹⁰ *Ibid.*, 179.

¹¹ Es importante aclarar que la misma ciencia moderna operó desconociendo o desestimando la producción posterior de Kant en la que esta imagen de la naturaleza se ve enriquecida. El filósofo se ve compelido a reconocer los límites de la inteligencia humana para dar cuenta del sistema de la naturaleza. Estamos pensando aquí fundamentalmente en la *Crítica del Juicio* donde Kant concibe la existencia de un libre juego entre el entendimiento y la imaginación. Juego en el cual el entendimiento no es determinante como lo era en el caso de la *Crítica de la Razón Pura*. Se trata de un Kant "romántico" y que pensará, a esta altura, a la naturaleza no tanto como

maquinaria gigante y muerta, que funciona acorde con la ley del determinismo físico de la causa y el efecto, desprovista de todo sentido e intención. Solidariamente, el sujeto cobró un papel fundamental y determinante, es él quién, de acuerdo con los *a priori* kantianos, opera otorgándole su forma. Al importar esta versión reducida de la filosofía kantiana la ciencia moderna privilegió en su reflexión sobre la naturaleza y el mundo la relación epistemológica que concibe al sujeto enfrentado al mundo como su gran objeto de conocimiento. Para este sujeto la naturaleza no es más que su otro a conocer y dominear. Aquí no hay un experimentar, vivenciar y habitar el cosmos como nuestro hogar, morada, nuestra tierra primera, sino un vínculo que nos confronta a ella en el dominio exclusivo de una apropiación cognitiva. Por supuesto, en la medida que el hombre poseo de razón destierra a los dioses, se hace el dueño de la naturaleza, las bestias, hace de ella lo que quiere y, correlativamente, se afianza en la ilusión de autonomía, se hace dueño de sí mismo. Lo cual acaba por traducirse en prácticas y políticas de explotación indiscriminada de la naturaleza cuyas consecuencias recientemente hemos comenzado a advertir. La razón desterró a los dioses y devino para el sujeto moderno en una suerte de garantía de que podría hacerse de conocimientos seguros, claros y verdaderos. Toda creencia sobre el sentido último de la existencia se despreció como pura superchería mística o metafísica caprichosa, signo de una época en la que el hombre no había sido iluminado por la verdad de la ciencia. Lo otro, lo que no era comprensible bajo la mirada de esa racionalidad, simplemente era una desviación perversa respecto del carril del recto andar.

Por el contrario, el lugar privilegiado que cumplen los adivinos (quienes muy probablemente serían, nuestros locos, desviados, esquizofrénicos) en la tragedia, nos habla de esa intuición del sentido como el pulso último de su universo. Tiresias, Calcante, Casandra, son ejemplos de ese poder de unos pocos de rasgar las vestiduras y fusionarse con los hilos del destino, en una dimensión absoluta del pensamiento, que desconoce las restricciones de la temporalidad y entendimiento humanos. Por más que esa visión se devuelva al hombre en unos mensajes herméticamente sellados. En la concepción del destino reside otro de los grandes organizadores del alma de la tra-

mecanismo, sino como organismo. Hicimos hincapié en el otro Kant, el mecanicista, pues fue el que pervivió en la imagen científica del mundo que caracterizó la modernidad.

gedia, especialmente, en Sófocles. "No hay en absoluto peor desventura para los humanos que el inevitable destino"¹², con esa frase resume Tecmesa, lo que aparece como una invariante en todos los estratos sociales. Ulises, identificado con el destino de *Áyax*, resalta la fragilidad de lo humano: "Nosotros cuanto vivimos no somos otra cosa más que apariencias"¹³. En el interior de esta perspectiva trágica, y dada la indefensión del hombre frente al poder de la vida, los personajes de Sófocles, en particular, no buscan la felicidad sino la salvación. Salvación que en el *Áyax* se opera absolviendo el ridículo en el que cayó el héroe, y que se opone al vínculo socrático/platónico que hace de las buenas razones el camino a la felicidad.

Detrás de la solución de *Áyax*, el suicidio abre la llave a otra de las representaciones que atraviesa esta obra y que pensamos podría ser un indicador de un imaginario histórico. No es únicamente a él mismo a quien salva *Áyax* con su resolución, sino a todo su linaje. En principio, no sólo a esta tragedia, caracteriza el hecho de que las faltas del padre son heredadas por la descendencia. Es el devenir mismo de la historia de los hijos de Edipo: la historia de una maldición que se hereda. A su vez, es claro que si el afectado de la vergüenza es el padre, como en el caso de *Áyax*, es toda la familia la que es objeto de la desgracia, dado el papel y poder absoluto que posee el jefe de familia en la Grecia arcaica. En efecto, cuando Teucro, arriba de "lejanas tierras"¹⁴ es recibido con insultos y lo apedrean, como si éste fuera *Áyax* mismo. En esta concepción que habilita a tratar a un Teucro como si fuera *Áyax*, poniéndolos en equivalencia se hace eco esta concepción múltiple del hombre, que en su cuerpo puede ser el portador de un pecado que, estrictamente, nosotros no podemos dejar de pensarlo, pertenece a otro. Lo cual delata un cuerpo individuado de otro modo, que se experimenta y se siente de otro modo.

¿Cómo comprender racionalmente el efecto devastador de unas maldiciones que se insertan en el destino de una familia? La herencia de un mal, que no es una herencia biológica sino sobrenatural. Las maldiciones de Edipo a su estirpe son fuerzas, palabra-afecto, que configuran el porvenir y moldean el destino de esos hijos engendrados en una relación incestuosa. Hay, detrás de las palabras, una fuerza misteriosa que el griego había identificado, una fuerza que no se confunde con la retórica, arquitectónica formal y principio de la no-

¹² *Áyax*, 485 sigs.

¹³ *Ibid.*, 125 sigs.

¹⁴ *Ibid.*, 720 sigs.

contradicción. ¿No es esto lo que Heidegger afirmaba al decir que lo propio del griego es habitar el Ser, tener de él la palabra, habitando como un autóctono su propia lengua y su tesoro lingüístico?

El hombre tiene su morada dividida: los dioses, los otros hombres, las bestias, la naturaleza. Y aun así nos queda un territorio por explorar: el Hades. El dominio de los muertos es un plano de una existencia otra, regulado por leyes divinas que el hombre debe respetar por sobre sus intereses personales: "...con tus desprecios no destrozará en absoluto a este cadáver sino las leyes impuestas por los dioses. Al hombre de bien, una vez muerto, no es justo hacerlo objeto de vejaciones, ni aunque lo odies"¹⁵, dice Ulises —algo hipócritamente— a Agamenón. Hay también otra idea inconcebible a la mentalidad moderna relativa a la fragilidad, a las fronteras frágiles entre la vida y la muerte. ¿No vuelve Darío de la muerte, no se hace presente como sombra al ser invocado por su esposa desahuciada frente a la obcecación de Jerjes, su hijo? La voz del muerto, el halo del espíritu, mantiene vivo su potencial de afectar y hacerse oír en el más acá. Por cierto, sólo puede hacerlo con el permiso de los dioses. Pero nos muestra la imagen de un hombre cuya existencia se extiende a lo largo de un plan cósmico inconmensurable que puede concebir pero no conocer.

Agamenón puede devenir salvaje, bestia, invadiendo Troya tal como nos lo muestra Vidal-Naquet. Transgrediendo todas las leyes del orden divino es castigado por los principios de la justicia cósmica. Mixtos de hombres y dios, hombres y animales, mixtos de fuerzas que se oponen a la lógica de la identidad que caracteriza a la concepción moderna del hombre.

Veamos el siguiente pasaje, extenso y conmovedor: "*Mas el hecho es que la hija de Zeus, diosa indómita y de terrorífico mirar, cuando ya dirigía yo contra ellos mis brazos, me abatió infundiéndome un rabioso delirio que me llevó a teñir de sangre mis manos en estas reses, mientras ellos ríen felices por haberse zafado de mí, no por mi voluntad; pero si un dios infiere un daño es cierto que hasta el ruin lograría zafarse del valiente. Y ahora ¿qué procede que haga yo? Yo que manifiestamente resulto abominable a los dioses, yo a quien odia el ejército de los griegos y detestan Troya entera y estos campos ¿cuál de las dos cosas? ¿Atravesaré el mar Egeo en dirección a mi patria, dejando atrás los sitios que acogen a las naves y sólo a los hijos de Atreo? Y ¿qué cara pondré al comparecer ante mi padre Telamón?*"

¹⁵ *Ibid.*, 1342. La idea ya había aparecido en 1130.

¿Cómo se resignará a verme a aparecer un día no arropado con los galardones con los que él mismo obtuvo una magnífica aureola de gloria? Esta actuación no es tolerable (...) es menester buscar una solución de tal envergadura que con ella consiga evidenciar a mi anciano padre que no hay cuidado de que yo haya nacido de él sin coraje, al menos en lo que a mí natural toca. Pues es vergonzoso que pretenda larga vida el hombre que no logra desasirse de las calamidades. (...)...es menester que el hombre bien nacido viva con honra o muera igualmente con honra¹⁶.

En muchos sentidos el fragmento escogido opera sintetizando las líneas de análisis que venimos siguiendo: desde la posesión de Atenea, la cultura de vergüenza (frente a los otros griegos, el padre), la indefensión del hombre e incluso de los dioses: frente al destino: la tragedia. Los límites, las fronteras que dibujan el territorio de esos griegos y el de la modernidad no dejan de mostrar sus profundas diferencias. No se trata de un problema de interpretación débil, de que su mundo fuera esencialmente el mismo que el nuestro pero lo entendían distinto. Era otro.

Recapitulemos nuestros primeros pasos: del lado de los griegos tenemos un sujeto habitando una naturaleza que no es suya y que se le asoma como un gran enigma, signado por la dimensión del sentido. El rasgo distintivo de este sujeto es su indefensión frente al universo y el destino y su plasticidad. Del lado de la modernidad nos encontramos con el sujeto-amo merced a los poderes de la razón que todo lo ha de someter, puesto que esa razón es el fundamento primero. Al punto que es el sujeto quien impone las leyes de acuerdo con su propia constitución sobre la naturaleza, tal como hemos visto se dibujaba en la primera de las críticas kantianas. La visión griega se opone a tal punto que aun en Sócrates, el supuesto padre del *logocentrismo* occidental, habitaba la idea de que hay leyes no escritas que no son el resultado de las decisiones razonadas y consensuadas de los hombres, sino las leyes propias de la naturaleza. Dedicando en su reflexión filosófica un lugar a esas leyes no escritas, aquéllas que son las mismas en todas partes y que, como los hombres no están reunidos todos juntos sólo pudieron ser hechas por los dioses. Estas leyes naturales, legales, conllevan el castigo de su trasgresión. Así cuando Hipias pregunta: "¿A qué pena se expone el que comete incesto?". Sócrates responde: "Se engedra el mal". La naturaleza, a diferencia

¹⁶ *Ibid.*, 450 y sigs.

de esa versión mecanicista, es un órgano con su propia legalidad jurídica. Legalidad cósmica, más allá de lo humano.

Debemos ser cautos en este punto: esa imagen moderna de una naturaleza muerta y desprovista de sentido habita únicamente el espíritu de una ciencia que cobró una importancia inaudita en la medida que se puso al servicio y se solapó con el capitalismo más salvaje dibujando las coordenadas principales de la tecnificación del mundo en cuyo seno vivimos. Por debajo de la superficie de esa naturaleza muerta, que sólo un academicismo ciego puede sostener, se encuentran latentes las representaciones que delatan nuestro pasado mítico-religioso.

Así, cuando la política se suma y cabalga paralelamente al poder "salvador" de la razón, piensa que es posible crear una nueva humanidad que se desentienda absolutamente del pasado. En la tragedia, por el contrario, queda objetivado un pasado arcaico y mítico que coexiste con concepciones propias de las sociedades con estado en proceso de emergencia, sin que ninguna de ellas subordine a la otra, como querrá luego el pensamiento moderno. Aun Esquilo, que en su trilogía, la *Orestíada*, pareciera exaltar y glorificar los principios de la democracia ascendente en Atenas, no cierra su pieza con la anulación de las *Erinias*, sino que las hace entrar transformadas en *Euménides* al interior de la *pólis*. Reconoce así el trasfondo mítico que, cambiando de forma, ha ingresado subrepticamente al orden político de la ciudad. Como lo señala Vernant (2002:128) incluso prácticas de aparente naturaleza política como el ostracismo destinada al tirano, reconoce en su fundamento un temor de orden religioso según el cual aquel que se elevaba por sobre el común de las gentes era una amenaza para todo el grupo puesto que invadía el espacio propio de los dioses. Éstos no dejarían de vengar la trasgresión. La presencia de recursos como el *ostracismo* y el *pharmakos* son indicios, testigos, en la organización política de la ciudad de una herencia mítica y objetivada en la tragedia griega que se esforzaba por trazar "la medida propio de lo humano en oposición, por un lado, a lo divino y a lo heroico, y por el otro, a lo bestial y monstruoso". Lo cual, creemos, reafirma nuestra hipótesis de lectura. Si los griegos tuvieron necesidad de delimitar el terreno de lo humano entre los dioses y las bestias por medio de figuras religiosas que subsistieron bajo una máscara política después, es sin duda porque ese límite no era una cosa evidente de suyo. Este residuo de lo religioso en la política griega, pensamos, reafirma la división de dominios y fronteras que venimos identificando y leyendo en la obra de los poetas. La tragedia

griega, en tanto producto histórico, contiene en sí las condiciones sociales que la hicieron posible, y en particular hace explícitas las costumbres y creencias que perviven en el seno de las nuevas instituciones jurídico-estatales (aparentemente fundadas en los principios del debate, discusión y reflexión pública, modos de la racionalidad jurídica) que delatan su origen mítico y pre-científico.

En este viraje hacia la vertiente socio-histórica, institucional, de la tragedia debemos reconocer un nuevo eje donde oponer esa Grecia de los trágicos, a la modernidad del *lógos*. La función social de la estética. En el pensamiento programático del idealismo alemán, Hegel y Schiller a la cabeza, era a través de la disciplinización de la sensibilidad estética como era posible hallar el método por el cual se encausaba al ser humano de la "instintualidad", determinado por los impulsos naturales en las vías de la razón y de la voluntad general. Esta tradición moderna ha pensado la experiencia estética, en general, y el arte, en particular, como la actividad a través de la cual son representadas y objetivadas las pasiones humanas, y este acto de racionalización de la experiencia interna que emigra hacia al campo del concepto es lo que transforma la vivencia estética en la vía privilegiada de orientar las pasiones, caprichosas y naturalmente determinadas, a las vías de la libertad y la razón.

La estética, en el seno de este programa, quedó subordinada al campo de la razón. Concebida como un órgano funcional a los ideales de la política racionalista de la burguesía ascendente que confiaba poder eliminar de lo humano todo lo que no estuviera bajo la supervisión del concepto. Es decir, sostener la idea de que el hombre gracias al ejercicio exclusivo de la razón podría dominarse y dominar la naturaleza. Por el contrario, el momento de la tragedia tiene lugar un siglo antes del advenimiento del período clásico, que podríamos llamar del racionalismo griego (que apenas duró doscientos años). Por lo cual nos ilumina en el plano de una experiencia, de la riqueza y complejidad de la cosa humana irreducible al dominio exclusivo de la Razón; para los griegos, si bien la tragedia reconocía su vertiente pedagógica, en la medida que exaltaba y celebraba el advenimiento de la sociedad estatalizada y democrática, no subordinaba la sensibilidad estética al servicio de una racionalidad, siempre en tela de juicio. No hay que olvidar que por más que la tragedia recorra un camino en el cual emigra de su suelo mítico al suelo de la *pólis* y la filosofía, Eurípides el más "socrático" de los trágicos, concluye su producción homenajando el poder y esplendor de Dioniso en sus *Bacantes*.

Si en sus comienzos el teatro reconoce su fundamento ritual es porque en él el ser humano se zambulle de un modo no conceptual, en una experiencia, vivencia que es del orden del pensamiento, intuición que se dirige al espacio intersticial de la mente y el cuerpo. Hay un orden que el ser humano puede concebir, intuir y que sin embargo no es cognoscible. La tragedia construida con figuras que imitan el accionar del hombre se sustrae y evita ser absorbida por la reflexión teórica que lo atraviesa todo con el esquema de las causas y efectos. Esto no significa, sin embargo, que en el Universo trágico tenga su lugar algo del orden de lo irracional o, al menos, es algo que debemos examinar. Lo que es irracional para nosotros quizá no lo haya sido para ellos, y si queremos entrar en su visión del mundo, habrá que poner entre paréntesis la división dicotómica racional-irracional.

En esa dirección quisiéramos detenernos por un momento a cuestionar y someter a crítica la concepción que comprende e interpreta la tragedia griega en términos de una tensión entre las fuerzas racionales y las fuerzas de lo irracional. Ésta fue la estrategia hermenéutica con la que Nietzsche¹⁷ desafió toda una tradición que leía en los griegos el modelo de una existencia cultural ideal que operaba signada por la armonía, la templanza, el orden, la *sophrosýne*, y que era incapaz de advertir el reverso dionisiaco, pasional y místico que respiraba como el pulmón de lo griego. Sin embargo, y reconociendo el horizonte que se desocultó fruto de esa estrategia, pienso que la dicotomía racional-irracional es una herramienta de lectura que debe ella misma revisarse para extraer las consecuencias radicales de la cosmovisión griega. En principio, lo irracional como categoría no deja ser lo otro, el negativo de lo racional. De esta forma no abandonamos el plano de una lectura que sitúa la razón como el suelo firme desde el cual acercarnos y abordar lo otro. Que no ha perdido su fe en la razón. La racionalidad así, lejos de ser destituida, se afianza en su posición privilegiada. En este mismo sentido lo irracional corre el riesgo de transformarse en una bolsa imprecisa que agrupa y homogeneiza fenómenos de los más diversos, condenándolos a callar el universo propio y singular que le pertenece a cada uno de ellos por derecho. Difícilmente puedan la beodez, la locura, el éxtasis religioso, la pasión, la ceguera, la adivinación y la obcecación ser agru-

¹⁷ El mismo Nietzsche criticó su primera partición en fuerzas dionisiacas y apolíneas, sospechando que detrás de la dicotomía había todavía algún residuo de dialéctica hegeliana, uno de los blancos contra los cuales se constituye su pensar.

pados sin perdernos el horizonte singular de la existencia humana de la cual cada uno es portavoz.

En segundo lugar, comprendemos e interpretamos la experiencia del mundo griego asimilándolo por medio de categorías que son las que ha forjado el mundo moderno. Los hacemos familiares traduciéndonlos a un esquema que, estrictamente, es ajeno al escenario en el cual se desenvuelve su pensamiento y su existencia. Traducción que no deja de ser en ningún momento un ejercicio de apropiación y domesticación de lo griego a nuestra visión. Si bien es cierto que una dualidad primera pareciera ser un elemento invariante que organiza la estructura de narraciones míticas con las que pueblos diversos han abordado y se han explicado el origen del universo, no es menos cierto que el significado de cada uno de esos polos cobra un significado singular que varía de cultura en cultura, y que se traduce en prácticas, experiencias y dramas vitales que difícilmente puedan superponerse unívocamente. Asimismo, nuestro racional no es el racional de los griegos: los "racionalistas griegos" aceptaban y asumían como racionales explicaciones que hoy en día, difícilmente entrarían en esa categoría; es decir, perdemos de vista el hecho de que nuestro racional no es homologable a su racional. Si lo apolíneo es la fuerza de lo racional griego, nos es difícil, hoy en día entender, por ejemplo, la función apolínea del *medium* que Platón admitía como orientada al conocimiento del futuro o la concepción del artista en términos de un poseso de las Musas, tal como se lee en el *Fedro*. Dudosamente pueda hoy en día hacer pasar por racional una explicación de causas y efectos fundada en el presupuesto de que los dioses y los demonios pueden habitar y dominar al hombre.

Tercero y último, detrás de la oposición perdemos de vista los lugares, no pocos, en los cuales racionalidad e irracionalidad se solapan y confunden. Sin tomar en cuenta que el fundamento de la racionalidad es en sí mismo un enigma que no puede ser abordado racionalmente, que implica necesariamente un acto de fe. Así, llamar al mundo del animal irracional, identificando animalidad, monstruosidad, irracionalismo, no es más que una categorización caprichosa y moral. Puesto que el proyecto de hacer del hombre un ser racional aplasta y reduce el dominio de lo posible.

Es la partición racional e irracional la que debe ser explicada, la lógica que sostiene la polaridad la que debemos hoy en día someter a crítica. Partición dicotómica que no deja de delatar su propia modernidad: detrás de la oposición de conceptos racional-irracional se mantiene cierta ilusión de orden e incluso de una completitud y

unidad posibles. Se encuadra dentro del esquema binario que gobierna buena parte del pensamiento occidental. Que para nuestra mentalidad moderna lo irracional esté bañado de ese halo horroroso, no nos autoriza a asumir que ése es el significado que haya tenido para el griego de la tragedia. La racionalidad es quizá uno de esos conceptos que de tanto utilizarlo se asoma como poseyendo un significado evidente. Su uso se naturaliza y así se oculta el hecho de que quizá esté vacío, que en su uso indiscriminado haya perdido toda significación. Negando la posibilidad de que no sea más que un hábito, la costumbre de decir "es racional". En tanto que concepto construido, la razón, es ella misma algo que hay que justificar, asumiendo que no es una entidad autosuficiente. Como dirá G. Deleuze, "... la razón no es más que un concepto, y un concepto muy pobre para definir el plano¹⁸ y los movimientos infinitos que lo recorren" (1995: 47).

Por el contrario, consideramos que una estratificación del universo arcaico de los griegos que contemple las dimensiones de lo animal, lo humano, lo divino y el Destino nos tiende un puente desde el cual admirar y explorarnos explorando los dominios de la existencia que su visión hace surgir frente a nosotros. Si en la tragedia se abre ese más allá de toda inteligibilidad, que en última instancia identifica la estupidez con la astucia sobrehumana (ni Deyanira en su estupidez, ni Edipo en su inteligencia pueden desafiar el camino delineado por el Destino) no es tanto por efecto de una oposición entre lo racional y lo irracional, sino por ese terreno frágil de lo humano que habita una frontera imprecisa con dominios que no le pertenecen. Se trata de un entrecruzamiento de territorios que deben ser cuidadosamente respetados, más que de la presencia de unas fuerzas irracionales que el griego no reconocía en tanto tales (aun cuando dentro del campo semántico de nuestro irracional haya componentes que coincidan con elementos propios del pensamiento griego). Así, los griegos, incluso los trágicos que experimentan el advenimiento e institución de la *pólis* y el Estado, parecen haber reconocido la esencia múltiple del ser humano, que no es uno, individuo, sino aquel que porta y encarna en su cuerpo una multitud de seres que lo habitan y lo realizan más allá de su voluntad: las bestias, los dioses, los muertos, etc. No se trata de compartimientos estancos, territorios delineados de una vez para siempre, sino de desplazamientos, invasiones y emigraciones que reconfiguran, estabilizan y

¹⁸ Plano, haciendo referencia al plano de inmanencia, que en Deleuze evoca la imagen del pensamiento, el terreno del pensamiento.

desestabilizan las relaciones entre las partes y el todo. Subyace a la dicotomía racional-irracional la esperanza de poder reconstituir en la conjunción una imagen unificada, total del hombre. Mito que el pensamiento de comienzos del siglo pasado sometió a una profunda crítica ya sea adoptando la figura de lo inconsciente para el psicoanálisis, la de un sujeto dividido entre lo que hace y lo que cree que hace en el pensamiento del marxismo y su noción de conciencia enajenada, o la de una multiplicidad de máscaras en Nietzsche.

Para nosotros que hemos perdido la idea de cosmos detrás de la imagen de un hombre homologado a Dios merced al poder de la razón, la tragedia es otro de los tantos lugares que nos advierte de la desgracia, destino fatal, que espera a quien se eleva por sobre su condición y pretende hacerse dueño y juez de la vida. Lo cual, no es como alguien podría objetarnos, un deseo de volver al pasado, sino un deseo de revisar el pasado para proyectarnos sobre horizontes de vida que debemos comenzar a formar.

Toda reflexión sobre la tragedia, en este sentido, apenas nos deja en la puerta de un acontecimiento del pensamiento que debe experimentarse en un dominio que no es el del entendimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauzá, H. F., Comp., *El Imaginario en el mito clásico. III Jornadas*. Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli, Buenos Aires, 2003.
- Bauzá, H. F., "La tragedia como el revés de la trama social", en *Imagen de Teatro*, Ed. Galerna, Buenos Aires, 2002, pp. 311-319.
- Cassin, B., Comp., "*Nuestros Griegos y sus Modernos. Estrategias Contemporáneas de Apropiación de la Antigüedad*". Ed. Manantial, Buenos Aires, 1994.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, traducción Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Dodds, E. R., *Los Griegos y lo Irracional*, Ed. Alianza, Madrid, 2003.
- Esquilo, *Tragedias Completas*, Ed. Cátedra, Madrid, 2003.
- Hegel, G. W. F., *Introducción a la estética*, Ed. Península, Barcelona, 2001.
- Kant, I., *Crítica de la Razón Pura*, Ed. Alianza, Buenos Aires, 2003.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Alianza, Madrid, 1969.
- Sófocles, *Tragedias Completas*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004.
- Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y Tragedia en la Grecia Arcaica*, Ed. Paidós, Madrid, 2002.
- Zafranski, R., *Nietzsche, biografía de su pensamiento*, Ed. TusQuets, Barcelona, 2001.

EN TORNO AL MITO DE EDIPO

CORIN BRAGA
RUXANDRA CESEREANU

1. Entre mitoanálisis y psicocrítica

Por *Corin Braga*

El complejo de Edipo representa la ecuación nuclear del psicoanálisis. A través de las relaciones específicamente edípicas (la atracción hacia la madre, la competencia con el padre), dentro del triángulo madre-hijo-padre, Freud ha conseguido definir la configuración básica del psiquismo humano.

Freud ha visto en la leyenda de Edipo un mito originario, un *pattern* que modela la vida interior del niño. Por consiguiente, en su doctrina, el mito de Edipo tiene una preeminencia metodológica, se usa como instrumento interpretativo, como un axioma que sirve para identificar y definir las demás estructuras y manifestaciones psíquicas. Esta prioridad metodológica conlleva la siguiente consecuencia, aparentemente paradójica: el mito edípico no se puede analizar con los parámetros del psicoanálisis. Un instrumento utilizado como instrumento para su propio análisis corre el riesgo de la tautología. El psicoanálisis y la mitocrítica de *Hamlet* de Shakespeare o de *Los Hermanos Karamazov* de Dostoievski (tal como los hizo Freud), por ejemplo, constan en *interpretar* el comportamiento de los personajes, buscando en la filigrana de las obras la trama edípica. En cambio, el psicoanálisis (y el mitoanálisis) de *Edipo Rey* de Sófocles (tal como lo hicieron Freud, Jones o Driek van der Sterren) consiste en *presentar* la trama de la obra. Por la posición axiomática que Freud atribuyó a la narración edípica, la diferencia entre *Hamlet* y *Edipo Rey* se parece a la diferencia entre el contenido manifiesto y el contenido latente de un sueño. Mientras en el primer caso necesitamos un enfoque hermenéutico, para desentrañar un sentido "camuflado", en el segundo no nos queda más que explicar y arrojar luz sobre los mati-

ces de un sentido manifiesto. Para interpretar la leyenda del rey de Tebas desde el punto de vista mitoanalítico, necesitamos cambiar el marco teórico, para que el triángulo edípico abandone la posición privilegiada que lo vuelve no analizable.

En este sentido, la psicología analítica elaborada por Jung ofrece un punto de referencia exterior ideal para el análisis de la figura original de Edipo.

En 1911, Jung hizo manifiesta su ruptura con Freud publicando el estudio *Metamorfosis y símbolos de la libido*. Allí surgieron, en fase embrionaria, todos los grandes temas que iban a constituir el aparato conceptual de la psicología analítica junguiana. Al analizar los fantasmas de una paciente, la señorita Miller, Jung descubrió que éstos utilizaban el mismo sustrato imaginario que todos los grandes mitos y creaciones del mundo. En consecuencia, a partir de aquel momento, Jung empezó a utilizar el material mítico como instrumento de amplificación de los fantasmas individuales, decisión que conllevaba el postulado de un inconsciente colectivo, común a toda la humanidad. Las creaciones espirituales de la humanidad se colocan en un paralelismo biunívoco con los mecanismos psíquicos, de modo que las grandes epopeyas míticas pueden leerse como la expresión de los trayectos pulsionales de la libido.

Sin embargo, en 1911, Jung no había elaborado todavía el modelo arquetípico del inconsciente y utilizaba, para estudiar las transformaciones de la libido, un esquema de raigambre freudiana. Este esquema, que se encuentra en el cruce del enfoque freudiano y de la arquetipología ulterior de Jung, es precisamente el que voy a utilizar para interpretar, en espíritu junguiano, el mito de Edipo.

Jung se acerca a la evolución de la libido según un enfoque tóxico, inspirado por Freud. Jung concibe el psiquismo como una sucesión orientada de esquemas que las pulsiones de la libido atraviesan de modo progresivo, en un orden determinado de manera ontogénica. La sucesión de objetos psíquicos que la libido va atravesando es la siguiente:

La libido – el pecho materno – la madre – el padre – [el tío] – [la hermana] – la esposa – los símbolos culturales.

A diferencia de Freud, que ve en la libido la energía de la pulsión sexual, para Jung la libido es la energía psíquica en lo general. Jung concibe una libido despojada de sexualidad y edifica un monismo pulsional, afirmando que la energía psíquica tiene un único origen y un aspecto neutro, que adquiere “colores” distintos en función del

objeto en el que se invierte. Otra innovación jungiana consiste en tratar los objetos invertidos por la libido como *imagenes*, es decir, imágenes fantasmales, representaciones inconscientes. La *imago* materna, la paterna, la del hermano, etc., no se refieren por lo tanto a la persona real de la madre, del padre, del hermano, etc., sino a las imágenes interiores que el niño tiene sobre estas instancias. Si el psicoanálisis freudiano insiste, antes bien, en el proceso de introyección de las figuras reales (aunque Freud llega a hablar de "fantasmas originarios"), Jung subraya la cualidad innata de las imágenes y el proceso de su proyección sobre las personas reales. La vida psíquica del niño se configura a partir de estas *imagenes* generadas subjetivamente, en base a los fantasmas inconscientes. Por el instrumento de la amplificación, Jung vincula las *imagenes* con diversas tipologías míticas y, más tarde, las subordina a los arquetipos. Hace falta añadir que, al someterse a unas necesidades psíquicas y no al criterio de la coincidencia con la realidad, las *imagenes* pueden estar en contradicción con el carácter de las personas reales correspondientes (la *imago* de una "madre terrible" puede corresponder a una madre real indiferente); asimismo, al igual que los arquetipos, las *imagenes* son ambivalentes, se pueden valorizar de manera distinta, en función del contexto (la Gran Madre *vs.* la madre terrible, el Padre divino *vs.* el ogro, etc.).

La primera *imago* en la que se invierte la libido del niño está determinada por sus pulsiones de auto-conservación, entre las que Freud trata como factor privilegiado el hambre, "la pulsión de alimentarse". Las necesidades nutritivas llevan al niño a establecer una relación de objeto oral con el pecho materno que, según lo ha demostrado Bion, se personifica como si fuera un gemelo imaginario. Esta personificación permite el desplazamiento de la energía psíquica del objeto representado parcialmente por el seno, a un objeto total, cuya naturaleza es la de otra persona, la *imago* materna. El papel nutritivo está subordinado a la relación privilegiada con la madre, cuya *imago* aparece en los mitos como la figura de la Gran Diosa telúrica, de la Tierra-Madre.

En una etapa ulterior, la comunión simbólica entre el hijo y la madre se desgarrar porque surge un tercer objeto, la *imago* paterna. Es el momento en el que se esboza el triángulo edípico, dado que el padre aparece como un competidor que prohíbe al niño el acceso a la madre, bajo la amenaza de la castración. La prohibición del incesto hace que el *ego* infantil se libere de la influencia de la *imago* materna, de modo que, a partir de este momento, el niño toma por mode-

lo la *imago* paterna, cuya hipóstasis mítica es la figura del gran dios uranio, del Dios trascendente. Según Claude Lévi-Strauss algunas culturas primitivas, estructuradas en conformidad con el principio de la exogamia, logran evitar el complejo de Edipo reemplazando al padre por el tío paterno, que juega el mismo papel educativo que aquél, sin implicar la relación de concurrencia con el hijo. En algunos casos, el papel de la imagen paterna ejemplar pasará de la *imago* del padre a la del hermano. Un hermano mayor puede constituir el modelo masculino que el niño intentará imitar; una hermana mayor será, al principio, un sustituto materno y después, al acercarse la pubertad, un sustituto de la futura imagen de la novia.

Cerca de la pubertad, el individuo sufre una nueva evolución. La sexualización de la libido determina su proyección y su inversión en una nueva *imago*, la de la mujer, la novia, la esposa. Para establecer semejante relación de objeto sexual, el yo del joven tiene que haberse liberado de la tutela de las *imagenes* de los padres, tiene que haberse individualizado. Cualquier fijación prolongada en una *imago* anterior se muestra enfermiza e impide la maduración. El joven o el hombre cuyas pulsiones permanecen dirigidas hacia una de las figuras anteriores de su evolución psíquica no puede desarrollar una relación afectiva normal con una mujer. Según el psicoanálisis, los diversos tipos de fijación podrían ser ejemplificadas a través de los siguientes personajes literarios: Edipo permanece bloqueado en la *imago* materna, los personajes de Kafka (y el escritor mismo) no se pueden casar normalmente a causa de la preeminencia de la *imago* paterna, y Ulrich Untel (del *Hombre sin cualidades* de Robert Musil) no puede escapar a la fascinación de la *imago* de la hermana, viviendo un amor faraónico con ella.

Finalmente, tras empezar una vida sexual normal (en la mayoría de los casos a través del matrimonio), el joven vuelve a orientar parte de su energía psíquica hacia algunas actividades creadoras. La libido vuelve a invertirse en objetos culturales, que representan sustitutos simbólicos del acto sexual. En la visión de Jung de 1911 (contestable, de hecho), las funciones civilizadoras se desarrollan sobre el *canevas* de la función sexual. Por ejemplo, el arado (y la agricultura por lo general), entendido como una fecundación de la tierra, es un sustituto simbólico del acto sexual; la obtención del fuego frotando dos objetos (y la técnica en general) es un sustituto de la masturbación. Prometeo, que roba el fuego para proporcionar a los hombres los medios con que ganarse la vida, simboliza —según Jung— la sublimación de la libido en actividad cultural. Dado que los actos sustitutivos no producen, sin

embargo, una satisfacción real, la insatisfacción llevará al hombre de progreso en progreso, como agente de la civilización humana.

Jung da a la evolución progresiva de la libido el nombre de sublimación. Simétricamente, el retorno de la libido hacia complejos más antiguos de la evolución se llama regresión. Jung toma ambos conceptos del vocabulario de Freud pero, si el primero conserva el sentido inicial, de desviación de la pulsión de actividad sexual hacia la actividad intelectual, generalizándolo para todo el trayecto de la libido, el segundo, en cambio, revela una diferencia considerable entre los enfoques de los dos psicólogos. Freud concibe la regresión como un proceso negativo; aunque no supone siempre fenómenos psicopatológicos, la regresión implica el descenso de un nivel superior a uno inferior, de un estadio desarrollado a uno agotado. A grandes rasgos, la regresión puede estar subordinada a la tendencia que Freud, en su última teoría sobre las pulsiones (en *Más allá del principio del placer*), llama pulsión de muerte, como tendencia de regresión a estadios primitivos de organización y, al límite, al estadio anorgánico.

Jung, en cambio, aunque acepta la dimensión patógena de la regresión involuntaria, insiste sobre la regresión voluntaria, a la que atribuye un valor integrador. Jung ve en la regresión deliberada una forma de regresión a las fuentes de la libido, por la que el yo, alienado a través de sublimaciones sucesivas, se vuelve a conectar con la fuente de energía psíquica. Según Jung, la regresión es una búsqueda mística, un viaje heroico al mundo del más allá, una búsqueda de la inmortalidad, que sigue el esquema de un *regressus* hacia la *imago* materna, un descenso que permite al héroe volver al estadio de embrión, repetir la gestación y renacer a una vida nueva.

Desde el punto de vista metapsicológico, la diferencia entre la visión de Freud y la de Jung es la distinción entre una visión dualista y una monista. Mientras Freud concibe el aparato psíquico en términos de pares opuestos (el último par conceptual propuesto por él es "pulsión de vida / pulsión de muerte"), Jung imagina las instancias psíquicas en términos de complementariedad. Si en la concepción esquizomórfica de Freud los opuestos se excluyen, y la imposición de uno de ellos determina la disminución o la supresión del otro, en la concepción cíclica "hermética" de Jung, los opuestos se completan, para crear la totalidad. En otras palabras, para Freud, la evolución, la "ascensión", es incompatible con la regresión, la "caída"; para Jung, en cambio, la evolución no se puede realizar sin incluir, en un momento dado, la regresión, la recuperación de los orígenes. El camino

hacia la realización personal, además de no ser exclusivamente ascendente, necesita de manera obligada un descenso, una experiencia de las tinieblas, en otras palabras, un descenso y una iluminación de los complejos inconscientes. Freud concibe la fijación y la regresión como un bloqueo de la libido en su camino progresivo, por lo cual la curación consiste en romper estas barreras, liberar la libido y seguir evolucionando. En cambio, Jung ve en la sublimación continua un factor de esterilización del yo que, a medida que se dilata, se aleja cada vez más de las fuentes de energía psíquica y se mortifica. Para obtener la individuación y alcanzar la totalidad psíquica, el individuo tiene que rehacer el equilibrio energético entre la conciencia y el subconsciente, tomar conciencia de los complejos arquetípicos, no para reducirlos, sino para integrarlos y utilizarlos como fuente de energía.

Esta revalorización de los vectores evolutivos e involutivos se vincula a otro gran cambio de planteamiento provocado por Jung en cuanto al inconsciente. Si para Freud, el ello (*id* del segundo sistema tóxico) representa el nivel inferior de la psique, al que se superponen el yo y el super-yo, para Jung, el ello es el centro del conjunto psíquico, de la totalidad formada por la conciencia y el inconsciente. Como centro de la conciencia, el yo que regresa hacia el ello no involuciona, sino se vuelve a integrar en la estructura superior que lo abarca. Por *coniunctio* con los demás complejos inconscientes (*anima*, la sombra, el viejo sabio), el yo vuelve a centrarse sobre sí mismo, y el ser humano adquiere esa plenitud que la religión, la mitología, las técnicas místicas y extáticas perciben como una apoteosis, en la que se alcanza la potencia plena y la inmortalidad.

Esto no quiere decir que la regresión no implique dificultades y peligros. La reactivación de unos complejos superados corre siempre el riesgo de fijar de modo enfermizo la libido sobre éstas; por ello, volver a invertir los antiguos objetos psíquicos es un proceso que está bajo el signo de unas censuras, que modifican negativamente su tonalidad afectiva e impiden la regresión. Por ejemplo, si Jung no ve la relación del bebé con su madre en términos sexuales como la ve Freud, en cambio, la relación regresiva del adulto con la *imago* materna es incestuosa, porque a partir de la edad de la pubertad sus pulsiones se han vuelto sexuales. Por ello, la prohibición del incesto y el complejo de la castración actúan como filtro negativo sobre la *imago* materna, transformando el rostro de la madre protectora en el de una madre terrible.

Siguiendo este esquema regresivo, que Jung encuentra en todos los mitos que cuentan una *katabasis eis antron*, vamos a analizar la

leyenda de Edipo. Para ello, empezaremos pasando revista a los mitemas que conforman el destino del rey de Tebas, sometiéndolos a lo que Jung llama una amplificación mítica.

2. Amplificación mitoanalítica del mito

Por *Ruxandra Cesereanu*

La profecía del parricidio. El oráculo de Delfos advirtió a Layo que, si Yocasta daba a luz a un hijo suyo, éste sería el asesino de su padre. La sustitución forzada de un soberano por su hijo es un tema de gran recurrencia en la mitología griega. El precedente ejemplar surgió a nivel divino, dado que en la *Teogonía* de Hesíodo se presentó una sucesión de usurpaciones en las que los dioses "pantócratos" se iban apoderando de la autoridad real de sus padres. La base de este esquema es un rito de traspaso violento del poder, cuyo origen se encuentra en la religión de las poblaciones de sustrato preindoeuropeo. Las creencias neolíticas se centraban en una gran diosa madre, fuente de toda la vida, cuya fecundidad estaba asegurada por un dios satélite, hijo y amante. El rey-sacerdote era un sustituto de este dios, que aseguraba la riqueza y la fertilidad mágica de todo el reino. Por esta razón, cuando envejecía e iba perdiendo vigor, el rey tenía que ceder su lugar rápidamente a un rey más joven, elegido en función de su valentía y su virilidad.

En el mundo homérico, a pesar de que se cultivaba la idea de la piedad filial, las reminiscencias de las antiguas creencias del sustrato egeo se encontraban en la condición absolutamente irrisoria de los reyes viejos; éstos carecían de cualquier autoridad, dependían totalmente del apoyo y la buena voluntad de sus hijos que les habían arrebatado el trono. El conflicto por el poder entre las generaciones, que el oráculo de Delfos proyectó sobre el destino de los labdácidas, se agudizó, por lo tanto, a causa de la idea de que, en un momento dado, el reemplazo del soberano viejo por uno más joven se volvía urgente para preservar la eficacia viril de la realeza.

La exposición del niño

A pesar de la advertencia délfica, Layo no pudo impedir tener un sucesor, sea por descuido en sus relaciones maritales, sea, en otra versión, por una trampa de Yocasta, a la que su marido no le confesó la profecía apolínea. Asustado, Layo decidió exponer a su hijo,

dejándolo al alcance de las fieras, en el monte Citerón, o, en otra versión, colocándolo en un arca que dejó en alta mar. En el mundo griego, los ritos de exposición se presentaban en marcado contraste con los de adopción. El padre que decidía reconocer a su hijo lo tomaba de los brazos de la partera o de su nana y lo introducía en su hogar, inmediatamente después de su nacimiento. El hogar, símbolo de la diosa Hestia, era un *omphalos*, y la dedicación del hijo a la diosa del hogar significaba su reintegración en el cosmos familiar, bajo la protección de las divinidades que cuidaban la estirpe y la ciudad. No obstante, si el padre decidía no reconocer a su hijo, lo dejaba en un bosque, en una montaña salvaje, en un cruce de caminos, en el agua, medios que simbolizaban el Hades.

De este modo, el hijo expuesto ya no estaba amparado por la familia, sino que se encontraba amenazado por las divinidades maléficas, fatales, ctónicas o acuáticas. Por el gesto de Layo, el destino de Edipo siguió una trayectoria ex-céntrica, que alejó al futuro parricida del centro sagrado de la ciudad y de la estirpe real.

Al niño que llevara unas fuerzas maléficas no se le mataba directamente, para evitar la impureza, sino se lo exponía a unas condiciones en las que la supervivencia era improbable. De esta manera, el niño estaba sometido a unas ordalías, a un juicio divino, en el que los hombres dejaban que los dioses decidieran la suerte del rechazado. Si éste pasaba bien la prueba y se salvaba milagrosamente, significaba que era un elegido de los dioses, poseedor de un destino excepcional. Numerosos héroes míticos y legendarios, como Pelias, Anfión, Egisto, Moisés, Rómulo o Ciro, sobrevivieron después de estar expuestos en la montaña o en el agua. Lo sagrado es una fuerza ambivalente, tanto benéfica cuanto destructora. Si se salvaba de la prueba, el niño se convertía, de un paria de la sociedad, en un héroe civilizador, como si la fuerza que lo acompañaba cambiara de signo. Este doble sentido afectaba las ordalías, entendidas éstas como un recurso a la justicia suprema; si los dioses proclamaban inocente al acusado, significaba que el culpable era el acusador. Edipo no mató a su padre por sus resentimientos, sino que actuó como un instrumento de los dioses que lo usaron para castigar al culpable indicado por la lógica de las ordalías. Evidentemente, se trata de una proyección de la responsabilidad de los hechos individuales sobre las instancias divinas: Edipo no fue un niño que se vengara del padre perseguidor, sino un ejecutor involuntario de la justicia divina. Esta concepción arcaica precedió y eximió de culpa la concepción moderna, de índole psicológico-moral, según la cual el gesto infanticida del padre fue la causa del deseo parricida del hijo.

Layo no se contentó con abandonar a Edipo en un lugar desierto, sino que además le ató los pies o, en una versión de la leyenda, los horadó con un clavo, lo que explicaría, según una etimología popular, el nombre de Edipo ("pies hinchados"). Marie Delcourt muestra la posibilidad de que en la leyenda popular Edipo haya tenido los pies deformes desde su nacimiento y que esta minusvalía haya sido precisamente la causa de su exposición. En el mundo arcaico, se consideraba que los niños con malformaciones congénitas eran maléficos, y en consecuencia la comunidad los expulsaba (esta creencia fue mantenida, por ejemplo, en el comportamiento de los espartanos hacia los recién nacidos estropeados). La minusvalía era también ambivalente. El hombre deforme inspiraba temor por su anormalidad, su diferencia, en comparación con la media humana; en otras palabras, estaba *marcado*, había sido elegido de entre sus prójimos y reservado a un destino extraordinario. Si la supervivencia a la exposición anunciaba una apoteosis heroica, la marca anunciaba una vocación espiritual, en la mayoría de los casos mágica. Edipo, el héroe que venció a la Esfinge, no por lucha sino por sabiduría (utilizando probablemente una fórmula apotropaica), tenía la misma minusvalía que Hefesto, dios civilizador y mago, que cojeaba tras unas ordalías paternas (el exilio del Olimpo). Si en un nivel alegórico podemos decir que Layo ató los pies de Edipo para *impedir* su destino, a nivel simbólico los pies mutilados fueron exactamente la marca de la suerte bajo la que se desarrolló el destino de Edipo.

La consulta al oráculo de Delfos y la huida de Edipo de Corinto

El niño abandonado fue encontrado o entregado directamente a un pastor de la corte de Pólipo, el rey de Corinto. En la versión de la exposición en el agua, Peribea, la reina de Corinto, es quien encontró al niño y, al no tener hijos, fingió dar a luz. Los reyes estériles adoptaron al niño como si fuera su propio hijo y heredero. Lo interesante es que, a pesar de su motivación especial, el destino de Edipo se inscribe en un *pattern* narrativo común a la mayoría de los mitos griegos. En base a una trama iniciática, al joven héroe se le criaba y educaba más frecuentemente no en la casa de los padres, sino en la corte de otro rey. Asimismo, en su edad madura, el héroe no heredaba el trono paterno, sino que se iba en una expedición para conquistar un dominio, se le coronaba rey de otra ciudad y se casaba con la hija del rey local, a veces tras eliminar violentamente a éste. Parece que la mitología griega refleja leyendas de sucesión matrilineal al

trono de la época neolítica. En el sistema matrilineal, la condición de reina era hereditaria mientras que el cargo de rey era electivo, lo que significaba que el héroe adquiriría la corona, no por herencia, sino por una prueba en la que conquistaba la mano de la reina que representaba la ciudad.

Una vez llegado a la edad madura, Edipo consultó al oráculo de Delfos para saber más sobre lo que un habitante de Corinto le había echado en cara, *i.e.*, que no era hijo del rey Pólibo. Por otra parte, la Pitia repitió la profecía del parricidio y después lo expulsó del templo debido a la impureza de su destino. Asustado por el vaticinio, Edipo decidió no volver a Corinto, para no ocasionar el enfrentamiento con su padre. Por el intento de evitar lo que creía su "destino", Edipo se convirtió en instrumento de ese mismo destino, mientras que el oráculo, a pesar de haberle dicho la verdad, no pareció en verdad iluminarlo, sino fue justamente el que lo empujó hacia el parricidio. Hay que notar, por lo tanto, un problema de comunicación entre el oráculo y el hombre corriente. Tanto la Pitia, como Tiresias (que parece también un nombre genérico para cierta clase de adivinos) hablaban a escondidas, de manera oculta, ya que Apolo mismo, el dios de los oráculos, era apodado *Loxias*, el ambiguo. En cambio, el espectador advertido, que tenía acceso a la visión del poeta inspirado por las Musas, entendía desde el principio las palabras de los clarividentes. Esto significa que el oráculo no era ininteligible, sino incomprendible para los que no tuvieran acceso a la sabiduría profética.

El común de la gente no era capaz de descifrar la profecía porque vivía en otro régimen cognitivo, inferior al divino, presa de ilusiones y falsas representaciones. Edipo no comprendió las palabras de la Pitia, ni las de Tiresias, porque vivía con la convicción errónea de que era el hijo del rey de Corinto.

El encuentro con el oráculo de Delfos transformó radicalmente la existencia del protagonista y constituyó un verdadero punto de inflexión en su destino. La exposición, por parte de Layo, lo colocó en una trayectoria ex-céntrica, lo que lo llevó a una dirección divergente de la de su familia; la respuesta de la Pitia lo hizo regresar hacia Tebas, hacia el centro. El célebre emblema de Delfos "*Gnothi seauton*", "Conócete a ti mismo", reorientó la atención de Edipo desde las cosas de fuera, vanas y engañosas, hacia las de dentro, trágicas, pero verdaderas. El retorno a la ciudad natal sería un retorno a sí mismo, involucrando la disolución lenta de la falsedad y la revelación de la verdad, por más dolorosa que fuere.

El parricidio

Edipo salió para Tebas, con la decisión de no volver a Corinto. Pero exactamente en el cruce de los tres caminos entre Delfos, Corinto y Tebas se encontró con su padre que, en un carro real, acompañado por el conductor, o incluso de un pequeño séquito, se dirigía también hacia Delfos, para encontrar una solución a los estragos causados por la Esfinge. Como ninguno de ellos quiso hacerse a un lado y dejar el camino libre, en la pelea que siguió, Layo murió trágicamente sin que Edipo supiera que se trataba de su padre. Los mitógrafos hicieron esfuerzos por localizar geográficamente este camino estrecho que no permitía el paso simultáneo de dos personas. Parece, sin embargo, que el motivo del camino estrecho fue un invento tardío, destinado a explicar una situación cuyo significado originario se perdió: los dos no se encontraron por casualidad sino se enfrentaron a vida o muerte, en el marco del rito arcaico ya invocado de traspaso violento del poder. La sucesión real en el sistema matrilineal preindoeuropeo se desarrollaba sobre la base de un enfrentamiento entre el que tenía el poder y el pretendiente, rito descrito por Frazer en el caso del templo de Diana, en Nemi.

Además, en varios ritos griegos se mantuvo el recuerdo de una competición entre el suegro y su futuro yerno, en la que los caballos despedazaban al vencido, caído del carro de lucha. Aunque el pensamiento clásico griego atribuyó a Edipo motivaciones psicológicas completamente distintas, el encuentro con su padre siguió precisamente este esquema de traspaso sangriento del poder real.

Más allá de este significado simbólico, la arqueología ha ofrecido también una explicación más banal del enfrentamiento entre padre e hijo. En la Grecia clásica, las grandes ciudades estaban conectadas por caminos bien mantenidos (incluso en tiempos de guerra), en los que había dos carriles especiales para ruedas. Todos los carros tenían una distancia estándar entre las ruedas, como en el caso de los trenes de hoy, adaptados solamente a cierto tipo de carriles. Cuando dos carros se encontraban en el mismo trayecto, uno de los conductores tenía que levantar su carro de los carriles para dejar al otro pasar. No es imprescindible, por lo tanto, que Layo y Edipo se encontraran en un camino estrecho porque, de cualquier manera, uno tenía que ceder al otro el paso. De todos modos, para el público de Sófocles, "leer entre líneas" el texto del enfrentamiento orgulloso de los dos conductores de carros no planteaba ningún problema.

La muerte de la Esfinge

Una vez llegado a Tebas, Edipo encontró a la Esfinge, monstruo que devoraba a todos los que no supieran contestar correctamente a sus acertijos. Hera, la defensora de la moral familiar, había llamado a la Esfinge, desde Etiopía, para castigar la ciudad impura desde que Layo raptó al niño Crisipo. Al responder correctamente a la pregunta "oblicua" de la Esfinge, Edipo salvó la ciudad. El acertijo era también una prueba de iniciación, que formaba parte del ritual por el que el pretendiente al trono se casaba con la reina y conseguía el poder real. La Esfinge era una especie de custodio del secreto de la ciudad, al que se tenía que derrotar para tener acceso al recinto sagrado, la alcoba sacramental. Ella procedía de la misma estirpe que Cerbero (era hija de Tifón con Equidna, o de Ortro con Quimera), guardando un secreto destinado sólo a los iniciados, tal como las esfinges egipcias defendían los recintos prohibidos, las pirámides y las momias de los faraones. Al descifrar el enigma que las Musas sugirieron a la Esfinge, Edipo rompió de hecho la barrera secreta, hacia los secretos divinos, una señal de que, en este regreso hacia sí mismo, se iba acercando a la clarividencia profética.

La Esfinge tenía pechos y cabeza de mujer, cuerpo y patas de león, alas de águila y cola de serpiente. Si la esfinge egipcia masculina representaba al faraón, y a través de éste al dios solar, la Esfinge griega, mujer, parecía representar a una divinidad femenina lunar, la luna con alas tebana. Se trataba de una divinidad prehelénica, de tipología oriental. Su anatomía híbrida recordaba a los monstruos orientales (como el *Aion* mitraico) que simbolizaban, al yuxtaponer unos animales que representaban sendos signos zodiacales, el año en su totalidad, el león y su calendario. Robert Graves opina que el león representaba la parte creciente del año mientras la serpiente la parte decreciente. Por su componente ofídico, la Esfinge entraba en la categoría de los dragones o serpientes gigantescas que formaban parte del culto de la Magna diosa de la religión minoica. Al derrotar a la Esfinge, Edipo cometió el mismo sacrificio fundador que Zeus venciendo a Tifón, Apolo a Pitón o Cadmo al dragón, gesto que simbolizaba la sustitución de los cultos prehelénicos por los de los invasores indoeuropeos.

El incesto

Tras la victoria sobre la Esfinge, en tanto que el trono había quedado libre luego de la muerte de Layo, Edipo fue elegido rey en Tebas y recibió como esposa a la viuda reina. De esta manera, el periplo del

protagonista acabó con la vuelta al punto central, es decir, cuando fue expulsado por su padre: Edipo volvió a la ciudad natal, al palacio familiar, a la alcoba de su nacimiento y, de cierta manera, incluso al útero materno. La manera de acceder al trono (la competición con el rey viejo, la prueba de la matanza de un monstruo, el casamiento con la reina) confirma el esquema de la sucesión de tipo matrilineal, en la que la reina tenía el poder y lo transmitía al rey de manera electiva. En esta trama prehelénica, la reina era la sacerdotisa y representante de la Magna diosa mientras el rey representaba al dios joven, hijo y amante de la diosa madre. La hierogamia incestuosa que aseguraba la fecundidad de la naturaleza fue una invariante de la mitología griega (Gea y Urano, Cibele y Atis, Perséfone —o Démeter— y Dioniso, etc.). Los misterios eleusinos, por ejemplo, transmitían por la boda mística entre la reina y el gran magistrado la idea de conjunción sagrada entre la madre Naturaleza y el héroe que representaba el vigor fecundante. Como todos los hombres eran hijos de la Magna Diosa, y la descendencia paterna no jugaba ningún papel en la sucesión del tipo de Nemi descrito por Frazer, es claro que el rito real pre-indoeuropeo no suponía el parricidio y el incesto más que en sentido simbólico. La reina con la que se casaba el héroe no era su madre, sino la representante de la Magna diosa, y el rey derrotado no era el padre verdadero del vencedor sino, el anterior marido de la reina conquistada.

Las cosas cambiaron, sin embargo, cuando las tribus indoeuropeas introdujeron el sistema patrilineal, en el que el hijo heredaba el trono de su padre. Por el prisma de los ritos de sucesión paterna, reemplazar al rey-sacerdote se convirtió de verdad en un parricidio, porque el descendiente tenía lazos de sangre con el rey derrotado, y el casamiento con la reina-sacerdotisa se convirtió en un incesto real, dado que se trataba de la misma madre del vencedor. ¿Sería posible que el mito edípico fuera el efecto de la conjunción de dos prácticas sociales distintas? ¿Que el rito prehelénico de sucesión matrilineal fuera interpretado erróneamente por la Grecia indoeuropea mediante su propio sistema patrilineal?

El miasma

En la visión de la Grecia antigua, el miasma era una fuerza maléfica infernal que arrasaba las ciudades impuras, secando las aguas, destruyendo las cosechas, llevando la muerte a los animales y provocando la esterilidad de las mujeres. El miasma personificaba

la rabia de un muerto no vengado, por el que se celebraban ritos funerarios adecuados, destinados no sólo a ablandar su corazón, sino a romper el contacto peligroso entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Como regla general, una ciudad atormentada por el miasma enviaba una delegación a Delfos, para saber quién era el muerto que lo había provocado y qué se podía hacer para apaciguar su encono. Frecuentemente, la respuesta era la de abrir un culto *post mortem* del héroe en cuestión.

Ahora bien, Edipo era culpable de haber dado muerte a su padre, crimen que mancilló a toda la ciudad. Para poner término a la plaga que arruinaba Tebas, la ciudad pidió auxilio a diversos personajes con facultades mánticas. De esta manera, la Pitia y luego Tiresias, intervinieron en el destino de Edipo, alentándolo a buscar al asesino desconocido e indicando "oblicuamente" al mismo Edipo. Al principio, el rey no consiguió entender el sentido "retorcido" de las profecías, señal de que entre la sabiduría divina y su entendimiento humano seguía manteniéndose la misma ruptura de nivel. Pero su investigación tuvo justamente el papel de reunificar la realidad con el entendimiento. De esta manera, observamos cómo un Edipo consciente, que (creía que) *no* había cometido parricidio, persiguió a un asesino que había cometido el crimen, pero de manera inconsciente. Aristóteles consideró que el descubrimiento por parte del protagonista de la identidad entre su yo inconsciente asesino y su personalidad consciente era el punto culminante de la tragedia. Por *anagnorisis* "reconocimiento" el héroe confirió en su derrumbe la conciencia trágica de esta derrota. Edipo abandonó la ilusión en la que había vivido hasta entonces y entendió su destino tal como le había sido trazado por las Moiras y como se lo había previsto la Pitia. Asumir su destino significó para él iluminar las zonas de sombra, opacadas por un falso conocimiento.

La ceguera

A pesar de haber cometido tanto el parricidio cuanto el incesto, Edipo no parece haber estado dispuesto a asumir estas culpabilidades, en las cuales fue responsable sólo como instrumento. El castigo que se aplicó Edipo es el mejor indicio de la culpa efectiva que el héroe se atribuyó. Sabemos que la justicia arcaica funcionaba según la ley de la venganza: ojo por ojo, diente por diente. El crimen se castigaba matando al culpable o, en el mejor de los casos, expulsándolo de la ciudad. Ahora bien, vemos que Edipo, a pesar de que en el

momento inicial de iluminación trágica pensó en el exilio, se sintió, sin embargo, ofendido por el hecho de que lo expulsaron de la ciudad y, consecuentemente, echó la maldición parental sobre los hijos y la ciudad que lo habían tratado de manera injusta. Esto significa que Edipo no se consideraba verdaderamente culpable de parricidio.

De modo similar, por sacarse los ojos Edipo no parece haber castigado la infamia de incesto. Según la lógica de la venganza, el incesto suponía más bien una castración (hasta el siglo pasado, la violación aún se castigaba en Rumania "cortando el nauseabundo órgano"). Sin embargo, podríamos invocar la interpretación freudiana según la cual la ceguera es una castración simbólica, ya que la verticalidad asegurada por la mirada y la luz se relaciona con la virilidad, mientras que la horizontalidad ciega tiene que ver con la femineidad. Pero los griegos no tenían inhibiciones verbales que determinaran un desplazamiento simbólico del falo al ojo; ellos hablaban libremente de la castración de Urano por Crono o de la auto-mutilación de Atis.

Eso significa que el órgano considerado culpable por Edipo no era su órgano sexual, sino sus ojos mismos, sus ojos "cerrados", y que la culpa que el héroe asumió no era ni el parricidio ni el incesto, sino la *ignorancia* que lo envolvió, la ilusión que hizo posibles estos hechos trágicos. Al mutilarse los ojos, Edipo castigó el órgano creador de falsas representaciones que lo mantuvo en un mundo de apariencias, impidiéndole conocer la verdad del destino anticipado por las Moiras. Instrumento de la *hybris*, los ojos fueron los que condujeron al héroe hacia sus terribles crímenes.

Pero el momento en que Edipo se sacó los ojos coincidió con el momento en que accedió a la clarividencia interior, al saber divino. En todas las técnicas ascéticas, anular los sentidos, romper los canales de comunicación con el mundo fenoménico son medios para conseguir una segunda mirada. Después del momento de la *anagnorisis*, Edipo empezó a ver el mundo tal como lo hicieron los dioses, el destino tal como lo trazaron las Moiras, empezó a ver con los ojos del profeta y dejó de ver con los de hombre. En otras palabras, alcanzó la conciencia profética de la Pitia o de Tiresias, y descifró el contenido de los oráculos. Desentrañando el sentido "retorcido" del oráculo, el protagonista trascendió la condición humana; la extirpación de los ojos era sólo la confirmación y el correlato exterior de este cambio de condición. Edipo renunció a la vista física, a la par que conquistó la vista interior, numénica, volviéndose ciego por fuera y clarividente por dentro, como Tiresias, el profeta inspirado por Apolo, o como Homero, el aedo inspirado por las Musas.

La apoteosis

Después del reconocimiento trágico, Edipo decayó de su condición, obligado a abandonar el trono y a deambular de ciudad en ciudad, acompañado sólo por Antígona, su hermana e hija al mismo tiempo. Es posible que este final estuviera impregnado por el sentimiento moral y el deseo de compensación de la Grecia clásica. En las epopeyas homéricas, donde al héroe no se le juzgaba según los cánones clásicos sino por la relevancia de sus hechos, Edipo siguió siendo rey de Tebas y encontró su fin glorioso en una guerra. Los autores trágicos tampoco pudieron ignorar el aura de héroe que rodeaba a Edipo (a pesar de, o precisamente a causa de, la acumulación de hechos terribles), de modo que en Sófocles, aunque el héroe vivió una vejez decrepita, su muerte fue apoteósica. La glorificación final del labdácida está claramente sugerida por los motivos simbólicos y ritos del culto de los héroes.

De este modo, si en una versión Edipo andaba sin rumbo perseguido por las Erinias —las potencias ctónicas que castigaban los crímenes contra los padres— y murió torturado por éstas, en la obra de Sófocles él se detuvo en Colono, en el claro del bosque de las Euménides. La *Orestía* de Esquilo había descrito ya el modo en el que las Erinias, espíritus vengativos y maléficos, se transformaron en espíritus benéficos y protectores, a través de Atenas y Apolo. La metamorfosis de las Erinias en Euménides sugiere la sublimación de las pulsiones autodestructoras en pulsiones creadoras, por lo tanto la solución de la culpa trágica. El Edipo que llegó a Colono era un Edipo purificado, privado de sus crímenes, cuya condición heroica ya no estaba bajo el signo del desastre. De esta manera el héroe pudo llegar a ser el protector de la ciudad que lo amparaba. El protagonista sabía que, después de la muerte, tendría el poder de un héroe tutelar, de un *daimon* ctónico. Si sus maldiciones llevaron la destrucción a Tebas (en las dos guerras, la de “los siete” y la de “los epígonos”), su buena voluntad, en cambio, iba a proteger la ciudad de Atenas donde lo recibió Teseo. Por este motivo, las ciudades griegas evitaban, en la medida de lo posible, despertar la rabia de héroes desconocidos y tenían interés en atraer el mayor número de héroes protectores. Colono mismo, la pequeña aldea al lado de Atenas donde había nacido Sófocles, y que el dramaturgo ennobleció al indicarla como lugar de la tumba de Edipo, lleva el nombre de otro héroe tutelar, al que se suma el labdácida.

El fin de Edipo es también sugestivo por la conversión del personaje en héroe. En una explosión de relámpagos olímpicos, Edipo no murió en sentido físico, sino que desapareció en una sima abierta en la tierra, como otros personajes que adquirieron la misma dimensión heroica, Amfiarao o Trofonio, por ejemplo. La voz invisible que le pidió darse prisa, probablemente la de Hermes psicopompo, indica también que estamos ante lo que Erwin Rohde ha llamado "raptos milagrosos". Héroes como Sarpedón o Menelao no murieron por la separación de la *psyche* del cuerpo, sino fueron raptados *en sus cuerpos* por un dios que los llevó a una tierra luminosa y rica, diferente del Hades subterráneo envuelto en sombras. Igual que Amfiarao, Edipo es un héroe apoteósico, provisto de cualidades proféticas. A los rasgos heroicos guardados por la leyenda (la matanza de un monstruo, el gobierno de una ciudad, hechos "desmedidos" que despiertan el temor, la muerte gloriosa en la lucha, la fama misma que perpetúa su nombre – el criterio impuesto por Homero a la supervivencia heroica por "el canto de los aedas"), Sófocles añadió la dimensión profética, las capacidades clarividentes (la victoria por la inteligencia sobre la Esfinge, la admirable voluntad de conocimiento de sí mismo). En consenso con el espíritu de la época, el autor trágico motivó la apoteosis de Edipo no por sus habilidades guerreras sino por los hechos "de la mente". El conocimiento de sí mismo se convirtió en la mística órfico-pitagórica y luego, en Platón, en una *anamnesis*, una recuperación de la conciencia y de la condición divina perdidas.

3. Interpretación psicocrítica del mito

Por *Corin Braga*

Volviendo a la interpretación psicocrítica, vamos a interpretar, según la metodología de Jung, al protagonista como la personificación del yo y a sus peripecias como la evolución sobre el eje que va del yo al sí.

El destino de Edipo sigue un doble movimiento, de progresión y regresión, en sentido tóxico, no en sentido moral. El hogar de la casa paterna de Tebas, concebido como *omphalos*, simboliza el centro psíquico, la unidad originaria prenatal, de la que el héroe se aleja vertiginosamente. La exposición del niño por Layo tiene el significado de una ruptura violenta entre el yo y las fuentes de su libido y el desgarramiento de su comunión empática con el mundo. El niño Edipo deja de participar en la totalidad mágica, sale de la esfera de ener-

gía del yo originario que le confiere el sentimiento de poder total e inmortalidad, y evoluciona en un mundo de alteridad. Simbólicamente hablando, Edipo abandona el espacio nuclear y homogéneo de Hestia, la diosa de la familia, y se encuentra en el espacio periférico, anisótropo de Hermes, el dios de los viajes y de las intermediciones. La montaña salvaje, el cruce de caminos, el mar abierto en todas las direcciones, son espacios de la no identidad, donde el yo se vuelve diferente de sí mismo, se descompone totalmente y se encuentra con los otros, con sus alter-egos. El aislamiento lo hace vulnerable; el protagonista, en tanto que personificación del yo, ya no está en contacto con la fuente de la energía psíquica y siente las transformaciones provocadas por el tiempo, evoluciona, envejece, tiene que hacer frente a la muerte. En otras palabras, la exposición de Edipo es un correlato exterior de la escisión del ello originario en complejos autónomos, de ruptura del yo del conjunto del inconsciente. El primer segmento del destino del héroe, en el esquema freudiano adaptado por Jung, sigue el trayecto progresivo de la sublimación.

El encuentro con el oráculo de Delfos hace que Edipo tome conciencia de la ruptura entre el yo y el ello. Las profecías “camufladas” de la Pitia le revelan que existen dos órdenes de realidades: el mundo como representación del yo y el mundo como estructura esencial, como manifestación de lo sagrado. La primera visión, la humana, está subordinada al principio de la realidad y construye el mundo en el marco lógico-pragmático de la razón, de la conciencia diurna. Ahora bien, en la medida en la que la conciencia tiene la pretensión de explicar la totalidad psíquica, ignorando o reprimiendo los componentes inconscientes, ella sufre una inflación maligna. Se ilusiona sola, inventando falsas explicaciones, creando representaciones ilusorias, generando, en otras palabras, el mundo fenoménico. La segunda visión, la divina, supera la visión consciente, integrándola en una totalidad superior, la del ello.

Las modalidades cognitivas del ello son superracionales, retorcidas e ilógicas, simbólicas y “camufladas”, pero llenas de sustancia. Edipo, el hombre racional medio, no entiende las profecías transconscientes que emite la Pitia en su hieromanía estática o Tiresias en su sabiduría enstática. En su inspiración divina, los dos revelan el sentido esencial de las cosas, el mundo numérico, donde el hombre está inmerso en su ello. Los profetas desempeñan el papel del viejo sabio, arquetipo (voz interior) que revela al héroe el sentido hondo de su existencia.

Desde la perspectiva del yo, Edipo tiene cierta imagen, limpia pero falsa, sobre sí mismo (es el hijo de Pólipo y Mérope, nació en Corinto, etc.); desde la perspectiva del ello, cuyos portavoces son la sacerdotisa posesa y el profeta clarividente, recibe otra imagen, impura pero verdadera (hijo de Layo y de Yocasta, por lo tanto parricida e incestuoso). Es como si en él convivieran dos personas, una consciente y bien intencionada, y otra inconsciente y destructora, entre las que tuvo lugar una escisión. Las dos instancias, los dos arquetipos co-activos en Edipo son el yo y la sombra, la personalidad consciente y su complemento reprimido. El oráculo de Delfos previene indirectamente a Edipo que tiene un doble negativo, que comete sin querer actos abominables.

Si la exposición por parte de Layo es la causa de la escisión brutal de Edipo y la potenciación maléfica de su sombra, el encuentro con el oráculo tiene como efecto rehacer la conexión entre el yo y la sombra escindida. *Gnothi seauton*, es decir "abandona el conocimiento de las cosas que están fuera de ti y concéntrate sobre ti mismo", esto es lo que exige el lema délfico. Al ir en búsqueda de su origen, Edipo deja de invertir su atención en objetos exteriores y comienza a iluminar las *imagenes* interiores. Delfos es el punto de inflexión donde la actitud extrovertida del héroe se transforma en una actitud introvertida. De aquí comienza el segundo segmento de su destino, el de la vuelta a Tebas, que puede ser leído como un trayecto interior, como un *regressus ad uterum* para descubrirse a sí mismo, rehacer la unidad del ello y regenerarse.

Siguiendo el esquema tópico freudiano adoptado por Jung, el destino de Edipo detiene su camino ascendente (sublimación) en el momento en que, llegado a la madurez, el héroe debería tener una relación sexual con una mujer, por lo tanto contraer matrimonio. El protagonista no tiene reservado un destino común, sino que tendrá que recorrer el camino en sentido inverso (regresión) hacia Tebas, pasando por una serie de pruebas iniciáticas.

El primer obstáculo aparece en el cruce de caminos entre Delfos, Corinto y Tebas, cruce que, conforme a la idea de regresión a la madre, Driek van der Sterren interpreta como imagen del cuerpo y del sexo femenino. En una postura impresionante, en una carroza real, Layo se opone al paso de Edipo, como si guardara el camino que lleva a la alcoba real. El padre es amenazador y agresivo, listo para aplastar a Edipo si éste no le obedece. En una lectura neuropsicológica de la situación espacial de los dos, se podría decir que el héroe que emprende la regresión (Edipo) ha llegado a una sinapsis (el

cruce), donde una censura, una inhibición (el padre), le impide seguir cierto trayecto (el camino hacia Tebas). La figura de Layo tiene carácter fantasmal. Afectivamente, Edipo no se enfrenta a una persona real sino a una imagen interior, cuya energía impide su regreso por un trayecto psíquico seguido hasta ese momento sólo en sentido progresivo.

Como he señalado en los prolegómenos teóricos de Freud, Jung considera que la libido se sexualiza apenas en la pubertad. La relación del niño con la madre no es una relación incestuosa; la relación de un adulto con la *imago* materna es, en cambio, incestuosa, porque la libido que invierte esta *imago* es ya sexualizada. Por ello, la regresión está impedida por una serie de prohibiciones, que han bajado como telones afectivos sobre las etapas acabadas. Consideradas a través de este filtro anamórfico, las *imágenes* que, recorridas de modo progresivo, se valoraban positivamente, ahora recorridas de modo regresivo, adquieren un aspecto aterrador. El rostro de un padre bueno, protector, se convierte en el rostro de un padre destructor, que personifica la prohibición de la regresión por lo general, y del incesto que ésta supone, en particular. El complejo de la castración se vuelve a activar y transforma la *imago* paterna en la de un Cerbero. Para entrar en el otro mundo, que simboliza el inconsciente, los héroes tienen que enfrentarse casi siempre a monstruos infernales, ogros, gigantes, dragones o incluso a la rabia de un dios de las profundidades, como Hades o Poseidón (en el caso de Ulises). Si sucumben, permanecerán prisioneros en las tinieblas, paralizados, esclavos de los dragones, muertos por éstos o incluso devorados por ogros. El fracaso se traduce en un esturpor (como en el caso de Teseo y Pirítoo, inmovilizados en una peña en el Hades), que indica la pérdida del control en el viaje regresivo, la caída del yo en la zona de fascinación medusea de un complejo autónomo. Para poder proseguir su *katábasis*, el héroe tiene que vencer su terror y exorcizar la figura monstruosa. Enfrentando y matando a su padre, Edipo rompe, a nivel simbólico, una censura psíquica, disipando así su poder paralizante.

Al entrar en Tebas, Edipo se enfrenta a otra figura monstruosa, que desempeña el papel de custodio de los secretos ocultos: la Esfinge. En las divinidades femeninas, como Hécate, Perséfone o Isis, en las serpientes, los dragones ctónicos o acuáticos, Jung ve diferentes personificaciones de la *imago* materna. El aspecto aterrador de estas "Medusas" se debe a la prohibición del incesto y de la regresión por lo general, tiñendo de colores negativos el rostro de la madre para hacerlo inaccesible. La Esfinge es una "madre terrible" a causa de la

ansiedad que provoca la re-inversión regresiva de la *imago* materna. "He aquí la causa primera de los atributos terríficos de la divinidad, escribe Jung. Dado que, en ciertas circunstancias, la Libido reprimida se manifiesta bajo la forma de angustia, estos animales son, en la mayoría de los casos, espantosos. En estado consciente, estamos atados a nuestra madre por una piedad profunda; durante el sueño, la madre nos persigue bajo la apariencia de un animal espantoso. Mitológicamente hablando, la Esfinge es, de hecho, un animal terrible en el que se reconocen fácilmente los rasgos de un derivado de la madre: en la leyenda de Edipo, Hera es la que manda a la Esfinge, porque odia la ciudad de Tebas, por el nacimiento de Dioniso. Al triunfar sobre la Esfinge, que simboliza simplemente el miedo a la madre, Edipo se ve obligado a contraer matrimonio con Yocasta, su madre, porque el trono y la mano de la reina, ahora viuda, pertenecen, por derecho, al que libera el país de la plaga de la Esfinge" (*Métamorphoses et symboles de la libido*, p. 173).

El casamiento del hijo con la madre puede leerse, en el mismo registro analítico, como una fijación de Edipo sobre la *imago* materna, a la que accede después de superar el complejo de la castración (por la matanza "simbólica" del padre). A diferencia de Freud, que ve sólo el aspecto neurótico e involutivo de esta fijación, Jung descifra en los mitos de la boda incestuosa el deseo fantasmal de regeneración por un segundo nacimiento, según el modelo del sol, que por la noche baja en el océano materno, lo recorre como si se tratara de una gestación, y vuelve a aparecer en el horizonte opuesto, nuevo y brillante. "El conjunto del mito solar, escribe Jung, prueba con claridad que la base fundamental del deseo incestuoso no es tanto la 'convivencia', sino la idea especial de volver a ser niño, de volver a estar bajo la protección de los padres, de estar otra vez cerca del seno de la madre, para que ésta lo dé a luz una segunda vez. Infelizmente, en el camino que lleva a esta meta, surge el incesto, es decir la necesidad de entrar, por cualquier medio, en el cuerpo de la madre. Una de las modalidades más sencillas constaría en fecundar a su madre y generarse idénticamente a sí mismo. Pero la prohibición del incesto se opone a esta solución; por esta razón, los mitos solares y de renacimiento abundan en propuestas sobre la modalidad de evitar el incesto" (p. 215). El destino de Edipo entra también en el esquema de una búsqueda heroica jungiana, cuya meta es la apoteosis, y no en el de una neurosis freudiana. Por ello, el casamiento con Yocasta no se tiene que colocar bajo el signo de una perversión sino de una *hierogamia*, donde el sentido simbólico, espiritual, supera el sentido concreto y trivial. Los

mitos cosmogónicos, los ritos de misterios y la épica heroica conservan a menudo la trama de una *coniunctio* incestuosa, en la que lo monstruoso se funde con lo sagrado y la pulsión perversa se sublima en significación mística.

Al tema del renacimiento pertenece también otro motivo de la leyenda de Edipo, el motivo de los progenitores dobles. A diferencia de los mortales comunes, los héroes tienen a menudo dos madres, una natural y una que los cría de modo mágico. La segunda madre, la *nana*, tiene el papel de rehacer la gestación del bebé (literalmente o a través de ritos alternativos), para traerlo al mundo otra vez, no de carne humana sino de cuerpo divino, no de materia, sino de espíritu. Deméter, *nana* en la casa de Celeos y Metaneira, los reyes de Eleusis, consigue la inmortalización de Demofón, su hijo. Dioniso adquiere la condición divina porque, tras la muerte de Semele, Zeus mismo lleva a cabo su segunda gestación. En *El mito del nacimiento del héroe*, O. Rank analiza el motivo de las dos madres, según el cual, una segunda pareja encuentra a menudo al héroe abandonado, y lo alimenta. Como afirma Jung, "el motivo de las dos madres deja entrever la idea de rejuvenecimiento espontáneo, expresando, según parece, el deseo del niño de que la madre lo vuelva a dar a luz. Aplicada al héroe, esta situación se puede formular de la siguiente manera: héroe es aquél cuya madre fue también la segunda madre, es decir: héroe es el que sabe qué es lo que tiene que hacer para que su madre lo vuelva a dar a luz" (p. 306).

No obstante, la regresión de Edipo no se detiene aquí; la prohibición del incesto, superada sólo simbólicamente por el asesinato del padre y la muerte de la Esfinge, aunque no anulada, presiona el yo regresivo para que éste abandone la esfera de irradiación de la *imago* materna. La libido regresiva se traslada de la figura de la madre hacia la del seno materno, el primer objeto invertido por el niño, regresando a la función nutritiva "pre-edípica", no sexualizada. En este estadio, el acento libidinal se traslada de la mujer-esposa y de la mujer-madre a la Magna Diosa ctónica, a la tierra madre que nos nutre, asegurando el bienestar y la riqueza de toda la ciudad. En la relación de Yocasta con Edipo, en la esposa-mujer empieza a entrelazarse cada vez con más fuerza la reina-diosa de la mitología egea.

Sin embargo, la prohibición de la regresión se manifiesta también esta vez, y la *imago* del seno ctónico se vuelve demoníaca. Vista a través de la lente negativa de la censura, la tierra rica se vuelve desierto, el desierto reemplaza a la fecundidad, la madre que alimen-

ta se convierte en madrastra. La expresión simbólica de este cambio de signo es el miasma. La peste, las plagas, los estragos hechos por las langostas, la muerte de los animales, los campos sin fruto, la sequía, las fuentes secas son manifestaciones apocalípticas del miasma: la situación prohibida en la que entró Edipo se proyecta sobre todo el entorno, como si el entorno fuera el espacio mental de la aventura interior del protagonista. El terror a la pérdida de sí mismo, provocado por la regresión a estadios primitivos de la evolución, hace que el seno materno percibido por el recién nacido como una fuente de vida, parezca al yo maduro una deidad de la muerte, una Perséfone de cuyo reino brotan las plagas y las enfermedades.

Las Erinias se relacionan también con el miasma, como seres enviados por la dueña de Hades para castigar los crímenes contra los padres. Las Erinias que perseguirán a Edipo para vengar el incesto personifican el terror provocado por la madre terrible cuyo seno no es nada más que una fuente de agua muerta. Las ciudades donde Edipo u Orestes quisieran poner fin a su camino sin rumbo les niegan asilo, por miedo a los seres que los acompañan. Para exorcizarlos se necesita un rito de sublimación, capaz de exculpar la libido, convirtiendo las Erinias maléficas, mortíferas, en Euménides, deidades benevolentes, protectoras de la vida.

Hasta este momento, Edipo ha recorrido su camino en parte deliberadamente, en parte a ciegas. Siguiendo la exhortación délfica, el protagonista ha emprendido un camino para conocerse a sí mismo, en el que ha intentado reconstruir su destino. Pero los planes de evitar el destino previsto al nacer han sido desbaratados por el protagonista, por aquel Edipo que mató a Layo y se casó con Yocasta, sin saber qué era lo que hacía. Es como si Edipo fuera un personaje desdoblado, dado que los esfuerzos positivos de su yo benéfico se hubieran visto contrarrestados por los hechos de un yo tenebroso. En última instancia, la Pitia no le aconsejó: ¡Haz lo que está escrito que hagas! (¡parricidio, incesto!), sino ¡Conócete a ti mismo!, es decir ¡Ilumina tus pulsiones parricidas e incestuosas!

Mientras no se conoce su verdad, Edipo tiene una actitud contradictoria, ya que una parte de él hace cosas que la parte consciente reprime. En la terminología de Jung este complejo autónomo, este doble nocturno es la sombra, arquetipo alrededor del cual gravitan las pulsiones reprimidas, los deseos prohibidos. Siguiendo la lógica de la psicología analítica jungiana, Edipo no es héroe *porque* haya cometido parricidio e incesto, sino *porque* toma conciencia de su impulso parricida e incestuoso. Su vuelta a Tebas no es sólo una regresión

neurótica hacia la imagen de la madre, sino también un proceso de auto-conocimiento. El heroísmo de Edipo no se funda ciertamente en cometer los crímenes de manera inconsciente, sino en el camino interior para iluminar las pulsiones criminales. A través de la investigación sobre el asesino de Layo, Edipo no hace nada más que tomar conciencia de sus propias tinieblas. La primera gran prueba del camino hacia sí mismo es el enfrentamiento con la sombra, con aquel complejo autónomo que mata a su padre y se casa con su madre sin tener la conciencia moral de lo que hace.

En la psicología analítica jungiana, el enfrentamiento con la sombra y la asimilación de su contenido es imprescindible para conseguir la totalidad psíquica. Por más dolorosa e insoportable que sea la toma de conciencia de los deseos reprimidos, Edipo tiene que asumir estos deseos, dejar de proyectarlos sobre otra persona (el asesino "desconocido" de Layo). Descubriendo la verdad, Edipo el rey-juez (que personifica el yo consciente) atrapa al Edipo asesino (la sombra). Como a nivel psicológico el yo posee, en su propio espacio de acción, libre albedrío, en tanto la sombra representa la predestinación, se puede decir que al adueñarse de su sombra, Edipo se libera de su destino.

A partir de entonces, el héroe dejará de estar sometido ciegamente a las tendencias inconscientes que lo llevaron al parricidio y al incesto, así como a cualquier tipo de pulsiones reprimidas. En una interpretación jungiana de la tragedia griega, asumir el destino no significa ignorarlo (semejante actitud provoca, por lo contrario, la autonomía de la sombra), sino penetrar en sus mecanismos más profundos. El Edipo que entiende el destino escrito por las Moiras es un Edipo que extiende su conciencia sobre las pulsiones libidinales reprimidas y destructoras. Rehacer los puentes de conexión con el subconsciente permite, como lo demuestra Jung, la expresión de éste a través de símbolos y ritos, la liberación de las tensiones explosivas y su sublimación.

El control de las energías inconscientes y el contacto con lo numinoso interior hace que el hombre sea dueño de fuerzas impen-sadas hasta aquel momento (a esta categoría pertenecen, según Jung, las capacidades paranormales —la telepatía, la hipnosis, la clarividencia, etc.—). Iluminado, Edipo se vuelve clarividente, entendiendo ahora el destino, al igual que Tiresias, tal como lo traza la divinidad. La respuesta dada a la pregunta de la Esfinge: "¿Quién es superior al Destino?" expresa justamente esta ecuación esencial de la conciencia y del subconsciente. "El hombre es superior al Destino"

es una respuesta correcta porque, de manera premonitoria, indica la condición hacia la cual se dirige Edipo tomando bajo control su sombra.

El cambio en la condición del protagonista queda patente cuando Edipo se saca los ojos. Edipo deja de mirar con "los ojos del yo", es decir con los órganos sensoriales, que lo conectan con la realidad exterior, y empieza a ver con "los ojos del ello", por *insight* e intuición empática, que lo pone en contacto con las realidades profundas. La ceguera simboliza la sumersión iniciática del héroe en su propio subconsciente, entendida no como una involución, sino como una conquista de la visión de tipo profético (Tiresias) o vaticinador (Homero) que caracteriza la totalización en sí.

Aunque la pérdida de los ojos mantiene el sentido freudiano de castración simbólica, Jung comenta los ritos de automutilación subrayando la idea del sacrificio de un órgano y, sobre todo, de la libido invertida en él. En su viaje interior, el héroe mítico tiene que conocer no sólo monstruos terroríficos, sino también derrotarlos. Como éstos personifican un complejo psíquico menos evolucionado, en el que existe una mayor o menor cantidad de energía psíquica, su sacrificio (el del toro, por ejemplo) simboliza la liberación de estas energías. El sacrificio máximo es el cristiano, por el que, afirma Jung, toda la libido invertida en la imagen del cuerpo se libera y se vuelve a invertir en el "espíritu", para volver a configurar su propia totalidad.

Edipo confiesa que quedar ciego era necesario para evitar ver a sus hijos vivos, que le son al mismo tiempo hermanos y hermanas, y a sus padres muertos, ya que su madre es también su esposa. En otras palabras, se niega a entrar en contacto tanto consciente (el mundo de los vivos) como inconscientemente (el de los muertos), con figuras que su yo maduro, por su sexualización, transforma en objetos de un deseo incestuoso. Sacándose los ojos, Edipo sacrifica la libido incestuosa, haciéndola regresar a un estadio desprovisto de sexualidad. Según muestra Jung, en todas las técnicas ascéticas, el camino hacia la trascendencia y la apoteosis supone conseguir el control de las pulsiones sexuales, dado que la energía recobrada por el sacrificio de las *imagenes* invertidas sexualmente es el "vehículo" más eficaz para el viaje al mundo de los dioses.

A través de la sublimación de la sexualidad, el héroe adquiere, durante un tiempo, el aspecto de un niño que "volvió a nacer". Dos figuras, que pertenecen al esquema tópico expuesto al comienzo, apoyan la idea de la regresión del héroe al estadio infantil: el tío y la

hermana. Después de que las *imagenes* de los dos padres y las prohibiciones connotadas por éstas fueron aniquiladas, Edipo, al volver a ser niño simbólicamente, atribuye la función de padres a otros dos personajes, Creón y Antígona. Creón es su tío y cuñado, que al reemplazar la *imago* paterna, asume el imperativo moral representado por ésta. Cuando Creón (o los dos hijos-hermanos, Etéocles y Polinice) envían a Edipo al exilio, se condena de nuevo, de manera retroactiva, el incesto. Si el tío aleja a Edipo de la alcoba paterna, si bien la prohibición impuesta por Creón no empuja al protagonista "hacia adelante", en el sentido progresivo del esquema tópico (papel que le tocó al padre agresivo del cruce de caminos), lo hace "hacia atrás", hacia la condición infantil no sexualizada.

En fin, en lo que toca a la imagen de la hermana que substituye la imagen de la madre, ésta es asumida por Antígona. Tras verse expulsado otra vez por su tío, su segundo "padre", y quedarse ciego e impotente como una criatura, Edipo recibe la ayuda de su hija y hermana. Caminar llevado de la mano por una mujer que te cuida es un símbolo revelador de la regresión a la infancia.

Exiliado de Tebas, Edipo parece empezar su vida una segunda vez, repitiendo el trayecto de la salida de su ciudad natal. En su camino sin rumbo, el héroe llega al claro situado al lado de Colono, espacio que recuerda, en un registro "domado", el bosque salvaje donde había estado expuesto al nacer. El lugar desierto, el bosque laberíntico o el cruce de caminos son espacios de Hermes, que conectan el mundo de arriba con el de abajo, permitiendo la comunicación entre niveles. En el claro de Colono se encuentra el hueco por el que Teseo y Pirítoo descendieron al infierno para raptar a Proserpina. Por ese mismo, Edipo desaparece milagrosamente, bajo los ojos del mismo Teseo, el único iniciado al que se le permite asistir al rapto maravilloso, con lo que se convierte en un *daimon* hipocónico, un héroe protector de Atenas.

La *katabasis eis Haidou* refleja simbólicamente un descenso al subconsciente colectivo, mientras que la población de los muertos sugiere el conjunto de los recuerdos y las huellas mnésicas conservadas en la memoria ancestral de la especie, como unas sombras selladas en el infierno. La hendidura es un verdadero cordón umbilical, por el que el bebé establece el contacto con la madre y la especie. La sumersión en el mundo de los muertos, cuando se hace de manera voluntaria, tiene como meta la iniciación en los misterios de la vida, ya que el útero ctónico es al mismo tiempo cuna y sepultura, fuente de agua muerta y agua viva. El tesoro escondido en las profundidades,

buscado por todos los iniciados, tiene el poder de conferir la inmortalidad, y es, psicológicamente hablando, un símbolo de la libido. *La madre* hacia la que se siente atraído el héroe mítico remite al arquetipo todopoderoso de la Magna Diosa, de la que procede toda la especie humana.

“Sin embargo, apunta Jung, tal como afirma Mefistófeles en la segunda parte de *Fausto*, en la escena de las madres, “el peligro es grande”. “Esta profundidad es seductora, la madre (...) es la muerte”. En cuanto la libido abandona el mundo iluminado por el sol, sea por voluntad del individuo, sea por pérdida de su fuerza vital, éste vuelve a caer en su propia profundidad, vuelve a la fuente de donde había surgido, al ombligo, por donde penetró en nuestro cuerpo. Este punto de ruptura es la madre; ella es la fuente de la libido. Cuando el hombre se siente débil, inseguro de sus fuerzas y renuncia a una gran obra, la libido vuelve hacia esa fuente. Se trata del momento peligroso en que el hombre tendrá que tomar una decisión entre la nada y una nueva vida. Si se demora demasiado en su mundo interior, el hombre en cuestión no es más que una sombra para el mundo de fuera; está, para decirlo de alguna manera, muerto o condenado (p. 281). En este sentido interpreta Jung la aventura de Teseo y Piritoo: “una vez que hubieron descendido, quisieron descansar, pero se quedaron inmóviles en una peña; en otras palabras, al aferrarse a la madre, perdieron el contacto con el mundo terrestre. Más tarde, Teseo fue liberado por Heracles, quien se convirtió de este modo en el salvador, el que triunfó sobre la muerte (como en el caso de Horus que vengó a Osiris). Si, por el contrario, la libido consigue liberarse y volver a la superficie, entonces se produce un milagro: el intervalo de tiempo pasado en el infierno demuestra haber tenido el efecto de una fuente de la juventud, lo transformó, mientras que su aparente muerte genera una nueva fecundidad” (p. 283).

La explosión de relámpagos divinos que acompaña la desaparición milagrosa de Edipo sugiere que el héroe alcanza el punto mágico donde la muerte se vuelve apoteosis. Es como si el protagonista hubiera conseguido un cortocircuito del polo energético subterráneo que provoca su (auto)combustión cegadora. El útero ctónico se transforma, así, de recinto fúnebre deviene cuna de fuego. La hendidura mortuoria de Colono se superpone, simbólicamente, al hogar de la alcoba paterna que consagra la muerte. El modelo *fuerte* para los ritos de integración del niño en la familia, colocándolo en el hogar de la casa, lo constituye la sumersión del niño en el fuego de *Hestia*, como hizo Démeter con Demofonte. Por este baño de energía, el cuer-

po frágil del niño se quema, y en su lugar queda un cuerpo indestructible e inmortal, de índole ígnea.

El primer nacimiento de Edipo, en su condición de mortal, estuvo bajo el signo de la ilusión, del crimen y de la muerte; el segundo, en la condición de semi-dios, estará bajo el signo de la verdad y de la vida eterna. Imaginando el destino del hijo de Layo, la mitología griega parece haber seguido, de hecho, el trayecto de una introversión hacia la fuente inagotable de la energía psíquica. Alcanzando el centro de su ser (el ello es, según Jung, una *imago Dei* en el hombre), Edipo consume su dimensión mortal y emerge a la dimensión divina, tal como los chamanes se vuelven dueños del fuego y los ascetas hindúes encienden su fuego interior.

(Traducción al español por Iulia Bobaila)

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV., *Voyages dans le Levant et ailleurs*, vol. 11 de *Caïetele Echinox*, Cluj, Centrul de Cercetare a Imaginarului, 2006, pp. 318.

El presente volumen colecta un conjunto de trabajos presentados en una jornada de estudios de literatura comparada sobre “Viajes en el Levante y en otras partes”, organizada por la *Accademia di Romania* y por el *Centro degli Studi dell'Imaginario*, en la ciudad de Roma en junio de 2006. Su propósito “traer a los nómadas al centro simbólico de la civilización europea”, según destaca Ovidiu Mircean en las palabras prologales –“Passaggi, Erranze, Nomadi”–. En ellas, el citado estudioso subraya que el arribo de éstos al corazón de la Urbe no comporta “un nuevo saqueo de Roma por parte de bárbaros errantes sino, antes bien, de una restitución”.

Si bien los trabajos que componen este *corpus* abordan diferentes temas y propuestas referidos al tópico del viaje, el centro de reflexión está puesto en la figura del nómada, al que sitúan en estrecha relación con la idea de centro. Frente a ese punto de convergencia, estos seres errantes son juzgados a partir de dos movimientos vectoriales: por un lado, “una pulsión dispersiva que aleja al individuo hacia los márgenes” desprovoyéndolo, ciertamente, de sus propias raíces y, por el otro, una pulsión antagónica, de carácter cohesivo, que propone una nueva exégesis del vagabundeo.

Desde esa óptica los trabajos se agrupan en tres grandes constelaciones: *Homo errans*, *Voyages dans les Balkans* y *Le Levant francophone*.

La primera –en las plumas de C. Braga, S. Borbély, G. Vanhese, R. Cesereanu, C. Felea, C. Bujdei, O. Mircean y A. F. Tutoveanu– tras dar fundamento epistemológico al problema del nomadismo, los viajes de diverso cuño, la condición de errante, los exilios y otras causas de mudanza, desarrolla líneas teóricas que competen al problema del centro y las marginalidades. De ese vasto friso destaca, por la

profundidad de enfoque y tratamiento, el del director del citado Centro, Corin Braga, –“Utopie, récit de voyage et voyage extraordinaire”– donde el estudioso, desde la óptica del *imaginaire* y siguiendo los pasos de J. J. Wunenburger, establece un vínculo entre viajes imaginarios y utopía. Para ese cometido ofrece una mirada transdisciplinar, no sin antes haber pasado revista historiográfica a un género tan difícil de definir como pueda serlo el relato utópico ya que éste se impone como “un hybride sémantique qui chevauche plusieurs domaines et disciplines”.

Resulta fatigoso, en una breve reseña, dar cuenta de todo el vasto material de este volumen. *Brevitatis causa*, sólo nos limitamos a referir algunas contribuciones, sin que ello implique un demérito respecto de las silenciadas. Entre otros trabajos de valor, G. Vanhese retoma el tema del vagar en los pasos del mítico Ulises; R. Cesereanu indaga el motivo del *homo viator* en tres novelas que ya forman parte de los “clásicos”: *Voyage au bout de la nuit*, *Lolita* y *On the Road*, en las que delinea también tanto el tópico del “pícaro”, cuanto el particular tratamiento del tiempo en esa clase de relatos; su análisis culmina en la dimensión simbólica de los viajes iniciáticos y de autodescubrimiento.

La contribución de C. Bujdei indaga los motivos de “traslado, migración y nomadismo” en las novelas de S. Rushdie; O. Mircean propone una “introducción a la teoría especulativa” a propósito de la confrontación del *Mattia Pascal* pirandelleano y la narrativa de P. Auster. Respecto de la ciudad de Venecia, M. Mathu analiza su singular situación geográfica, a mitad de camino entre Oriente y Occidente, lo que le permite poner énfasis en una consideración religiosa, ya que en ella se encuentran el catolicismo occidental y la ortodoxia bizantina. *Last but not least*, menciona el aporte de E. Marchese referido a “Escribiendo en el exilio y sobre el exilio”.

Enriquece esta entrega un nutrido apartado de reseñas bibliográficas sobre recientes publicaciones vinculadas con temas del *imaginaire*.

Hugo F. Bauzá

Évanghelia Stead, *Commente l'Odyssee d'Homère*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 240.

E. Stead, conocida en el campo de los estudios humanistas por su valioso trabajo *Le monstre, le signe et le foetus. Tératogonie et*

Décadence dans l'Europe fin-de-siècle, en el volumen que nos ocupa ofrece un comentario concebido con criterio eminentemente didáctico de la citada epopeya homérica haciendo hincapié en la naturaleza poliforme del héroe —el *polytropos* Odiseo— que ha marcado —y marca— un hito significativo en la simbología de la historia cultural de Occidente: el tópico del *homo errans*. En este trabajo, inscrito en la línea de estudios del *imaginaire*, la autora ofrece una visión multidisciplinar de la composición abordándola desde diferentes ángulos de lectura.

Más que una exégesis de la citada epopeya, el propósito de la profesora Stead es mostrarnos cómo la *Odisea* ha sido leída a lo largo de la historia en consonancia con diferentes inquietudes y modalidades: cada época ha sabido encontrar en este vasto *corpus* respuesta a los grandes interrogantes, ya que la *Odisea* es un mundo en el que caben todas las modalidades de lo humano. A diferencia de la *Ilíada*, que se mueve el ámbito de la *areté* heroica, aquí hallamos una dimensión doméstica más próxima a nosotros lo que explica que haya sido precisamente la *Odisea* —y no la *Ilíada*— la composición que ha dejado un largo influjo en Occidente, el que va desde la poética “resemantización” del héroe en el canto XXVI del “Infierno” del poema de Dante, hasta modernas recreaciones como son los casos de las de J. Joyce en su *Ulises* o el vasto poema homónimo de N. Kazantzakis —¡con 33.333 versos!—, por sólo citar dos ejemplos memorables.

Apoyándose en la conocida obra de F. Buffière (*Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*) donde se muestran las diversas interpretaciones de la que esta composición ha sido motivo, E. Stead explica cómo la *Odisea* no dejó de ser un venero inagotable de recreaciones, relecturas y exégesis harto variadas que la han convertido en la epopeya clave de la cultura occidental. Sin esta obra no habría sido posible ni la *Eneida*, ni ninguna de las grandes epopeyas que han jalonado la historia de Occidente y, con ellas, el gusto por la aventura, por una determinada concepción de lo heroico, por el retorno al hogar, por el redescubrimiento de las cosas sencillas, por lo doméstico, en suma. Es también el punto de partida para la génesis de la novela como género literario.

Dedica también la autora un apartado al proceso que va de la oralidad rapsódica de esta epopeya hasta su versión escrita en época de Pisístrato (pp. 83-88) para informarnos, a la vez, sobre los diversos métodos de composición oral (en apretada síntesis traza un cuadro de esa *disputata quaestio*).

Tras explicarnos la transmisión de este poema hasta la fijación del texto por obra de los filólogos alejandrinos, muestra también su influjo en la antigüedad. Despliega así las referencias en los trágicos griegos, en Platón (principalmente en la *República*), en los gnósticos, en autores latinos –Virgilio, Horacio (*Arte poética*, *Epístolas*) y Ovidio, entre los más notorios– para pasar a las lecturas medievales, así, las menciones en la *Biblioteca* de Focio, en el *Léxico* de Sudas, en las alegorías neoplatónicas, en la *Exégesis* de Tzetzés, en el monumental comentario de las epopeyas homéricas de Eustacio o en la famosa reelaboración de la figura de Ulises en la pluma de Dante, lo que permite a la autora explicar el tópico de la *variatio* y de la resemantización en el caso de los mitos.

Añade también un panorama de las traducciones de esta epopeya en tiempos modernos, para detenerse en cuestiones estilísticas: la noción de composición circular, el valor de las imágenes –el consabido motivo del *nostos*, las múltiples referencias al mar con variada polisemia, los papeles simbólicos de Calipso, Circe y Sirenas, entre otros motivos dominantes–.

La obra –acorde con el criterio didáctico que hemos mencionado– incorpora un *dossier* con referencias cronológicas, un apartado dedicado a poemas, comentarios y testimonios de la antigüedad referidos a esta composición, la comparación de diversas traducciones de un pasaje celeberrimo del canto X (lo que muestra gustos y preferencias) y someras indicaciones bibliográficas.

Hugo F. Bauzá

García Bazán, Francisco, *La concepción pitagórica del número y sus proyecciones*, Buenos Aires, Biblos, Colección Daimon, 2005, pp. 155.

El pitagorismo es una de las cuestiones más debatidas de la filosofía griega. No se la conoce de primera fuente, ya que no hay testimonios del propio filósofo de Samos, sino escasas enseñanzas orales transcritas fragmentariamente por algunos de sus seguidores. A ello hay que añadir una circunstancia curiosa: los pitagóricos mostraban desconfianza respecto de los *lógoi gegramménoi*, vale decir, los textos escritos, por lo que los prohibían a los secuaces de esa doctrina. Quienes osaban divulgarla en forma escrita eran, en consecuencia, infieles a los principios sustentados por el Maestro, siempre

venerado. Por tanto, ¿hasta qué punto es lícito atender a los “escritos” supuestamente pitagóricos?

Con todo, es razonable meditar sobre ciertas ideas tenidas desde la antigüedad clásica como pitagóricas, reveladas éstas, no sin respeto, por algunos cultores de ese saber.

El pitagorismo, como todo saber hermético, presenta dos perfiles: uno esotérico, otro exotérico. Se entiende por esotérico, lo oculto, lo reservado; es el aspecto de esta doctrina comunicada sólo a un corto número de discípulos (se reserva, en cambio, el término exotérico para aludir a lo contrario).

Establecida esa distinción podemos referir que del pitagorismo sólo conocemos lo exotérico (algunos principios matemáticos, apuntes de geometría, notas sobre la inmortalidad del alma y, derivada de ésta, la teoría de la metempsicosis “reencarnaciones”; no mucho más). Tenemos así un perfil del Pitágoras matemático y filósofo. Empero, no conocemos lo esotérico de su doctrina que parece haber sido lo sustancial. Se infiere que ésta, proyectada desde lo filosófico, apuntaba, en el plano superior, a lo teológico y, en el inferior, a la política. Tal lo que sugieren los grandes estudiosos de esta filosofía —Guthrie, Delatte, Des Places, o las inteligentes notas de Timpanaro anejas a sus traducciones de textos griegos—; y así parecen confirmarlo también las recientes investigaciones de M. Detienne.

¿Qué nos resta de la matemática y la geometría explanadas por este filósofo de orientación órfica en el círculo sus iniciados? Un conjunto de doctrinas a él atribuidas y colectadas siglos más tarde por algunos de sus seguidores (Pitágoras, natural de Samos, vivió en Crotona en el siglo VI a. C. y es Euclides quien, en el siglo III a. C., ordenó parte de ese material). Restan así algunos teoremas, la tabla de multiplicar (o tabla de Pitágoras), el sistema decimal, el teorema del cuadrado de la hipotenusa.

El volumen que comentamos ofrece la mirada de un filósofo sobre los aspectos matemáticos del Maestro de Samos. García Bazán, de sólida formación filosófica, orientada ésta preferentemente hacia las vertientes platónica y gnóstica, aborda la concepción pitagórica del número desde un enfoque diferente al que comúnmente estamos acostumbrados a considerar. En primer lugar, cabe advertir que su propuesta entienda los números (entendiendo por tales la disposición armónica de los elementos) como el principio rector de todas las cosas y, en consecuencia, como la ley que regula el universo.

Para este cometido el estudioso toma como referencia una obra clásica de la filosofía de la matemática contemporánea —*La introduc-*

ción a la filosofía matemática de Bertrand Russell (1919)— en la que Pitágoras es presentado como antecedente clave de la ciencia matemática moderna. Frente a esa exégesis, G. Bazán, desde otra vertiente de análisis, entiende que en el filósofo la noción de número (en la que se asientan la aritmética, la geometría y la astronomía) debe ser situada en el marco de un *saber tradicional*. Según esta lectura el número no sería mera abstracción, sino que —en sentido retomado luego por Platón— pareciera tener “sustancia”, orientada ésta hacia la búsqueda de la perfección; para Russell y para la matemática moderna, en cambio, se trata de algo meramente formal.

Para fundamentar su exégesis de la noción de número pitagórico G. Bazán se apoya en un texto del filósofo pitagorizante Jámblico de Calcis (240-325) —al que este *scholar*, con antelación, ha dedicado importantes estudios—; en este texto, conocido como *Sobre la escuela pitagórica*, en el apartado 30, 91 se lee:

“La matemática de los pitagóricos no es la matemática que comúnmente se practica. Esta última, en efecto, es sobre todo técnica (*techniké*) y no tiende a lo Bello y al Bien, en tanto que la de los pitagóricos es exquisitamente contemplativa (*theoretiké*) y orienta todos sus teoremas hacia un fin último, y hace de modo que todos sus razonamientos se unan estrechamente a lo Bello y al Bien, y se sirve de razonamientos que son capaces de elevar hacia el ser. Movida por tal impulso, se divide convenientemente en sí misma: algunas de sus teorías se adaptan a la teología, y pueden compartir el orden y las medidas de los dioses y son éstas las que asigna a tal parte de la filosofía; otras, en cambio, pertenecen a la investigación del ser, para captarlo, para medirse con él y convertirse en él, y es precisamente a esta parte de la filosofía que la matemática asigna este segundo grupo de teoremas” (p. 24).

El volumen en cuestión consta de dos partes: la I analiza la concepción pitagórica del número; la II, las proyecciones de esta concepción.

En esta II sección son motivo de análisis las ideas de Aristóteles que enlazan su noción de número con “la proporcionalidad de la virtud y los tipos de justicia”, las de Eudoro de Alejandría y “su concepción de la justicia” a partir de la doctrina del filósofo de Samos, para llegar al platonismo pitagorizante de los gnósticos valentinianos.

Enriquecen este volumen abundante bibliografía, un sucinto estudio de fuentes y un apéndice con breves textos sobre la matemática pitagórica que, por vez primera, se traducen al español. Una obra clara, concisa y de impecable tipografía.

No deseo cerrar esta reseña sin hacer referencia a la concepción del número en la obra de dos poetas de cuño, presumiblemente,

pitagorizante. La primera pertenece a Virgilio: *numero deus impari gaudet* “un dios se goza con el número impar” –*Bucólica*, VIII 76–, dice “curiosamente” el poeta en una égloga “par”; la segunda corresponde a L. Marechal: “con el número Dos nace la pena” (“Del amor navegante” en *El viaje de la primavera*). Queda al lector meditar sobre el valor que los pitagóricos dieron al número impar, en particular al Uno, con el que aludían a la divinidad.

Hugo F. Bauzá

Frédéric Monneyron y Joël Thomas, *L'automobile. Un imaginaire contemporain*, Paris, Éditions Imago, 2006.

Es éste un volumen con una perspectiva original: Frédéric Monneyron y Joël Thomas son destacados investigadores de la corriente de *l'imaginaire*, que suelen trabajar campos relativos a la cultura clásica y el mito, tanto en sus fuentes antiguas cuanto en sus proyecciones modernas. En esta ocasión, sin embargo, abordan un objeto peculiar: la figura del automóvil como construcción simbólica clave de las sociedades contemporáneas. Tan especial abordaje revela nuevamente, –y más allá de los aportes específicos sobre el objeto elegido–, la importancia de la aplicación del aparato crítico señalado, para la comprensión de la dimensión imaginaria de los más variados fenómenos culturales.

El volumen se abre con algunos señalamientos respecto de la etimología del término “automóvil”. Este vocablo, que combina una voz griega y una latina, está cargado a su vez de ambigüedad de género en las distintas lenguas que lo adoptaron: diversidad entre lo masculino, lo femenino y lo neutro, que denota una carga simbólica peculiar. Para desentrañarla, este estudio aborda tres líneas de análisis: el *soma* (tanto en el sentido de cuerpo físico cuanto social, con sus dimensiones temporales y espaciales), la *psyche* (relativa al alma, en el sentido de los afectos puestos en juego) y el *logos* (relativo a la construcción de símbolos en torno del automóvil, en un todo coherente).

Respecto de la primera línea de análisis, los autores indagan en ejemplos de la literatura y el cine –de Jack Kerouac a los films protagonizados por James Dean–, para encontrar en la figura del automóvil una expresión de libertad individual característica del desarrollo de las sociedades occidentales; expresión que hace de la velocidad y

la capacidad de traslado un valor en sí, pero matizado por su contrapartida espacial: aquello que se desplaza a gran velocidad por rutas interminables es un espacio de intimidad, de absoluta privacidad, al punto de que el automóvil suele ser en estos ejemplos el ámbito de la iniciación sexual. Se juega aquí, en la figura de este vehículo, un momento clave del desarrollo de sociedades que pasan de lo holístico a lo individual.

También dentro del ámbito del *soma* se reflexiona sobre particularidades regionales en la constitución de un imaginario del automóvil: diferencias de prácticas y sentidos entre Europa, Estados Unidos, África, Asia y América Latina. Para este último caso resultan de particular interés las páginas dedicadas al automovilista latinoamericano, quien suele percibirse como héroe al volante, —homologándose con otros héroes contemporáneos: los grandes corredores—, el homenaje a la figura de Juan Manuel Fangio, y las reflexiones en torno de un conductor argentino que vuelve comportamiento obligatorio el desprecio por todas las señalizaciones. “El conductor latinoamericano no conduce, pilotea”, sentencian los autores.

En el sentido de los afectos relativos a este vehículo se recorre la historia de sus inserciones sociales: la apropiación del automóvil por parte de la aristocracia, desde fines del siglo XIX, clase que, superando la típica resistencia de sus miembros hacia los productos industriales, aporta los primeros corredores de carreras y los primeros redactores de revistas especializadas, y que hace de la propiedad de un automóvil el signo de pertenencia a un grupo privilegiado; la posterior revolución del “fordismo”, que lo transforma en un objeto de consumo corriente, a partir de la *standardización* del proceso de producción; la popularización definitiva a partir de marcas como *Volkswagen*; finalmente, la organización del automóvil como símbolo social según el tamaño de la máquina, son algunas instancias de este recorrido. También las diferencias, allí donde la simbología social se invierte, y la posesión de un automóvil deja de ser signo de *status*, en países altamente industrializados.

Pero también hay otro aspecto de esa significación social que no se descuida aquí: la relación entre automóvil y sexualidad y el uso del automóvil, en principio, como elemento masculino de seducción. Partiendo de ejemplos de la literatura y el cine, de Scott Fitzgerald a los films de la serie de James Bond, los autores encuentran que a lo largo del siglo XX se ha producido una llamativa operación: a la seducción masculina del automóvil *sport* lleno de posibilidades técnicas, se une, sobre todo a partir de los '60, una disposición femenina, puesta en

la suavidad del diseño y el placer de conducir: "un fondo masculino ligado a una forma femenina". Es decir, una forma de seducción que equilibra los *status* sexuales uniendo belleza masculina y plástica femenina como principios activos. Recurriendo tanto a ejemplos del espectáculo, cuanto al chiste y la frase popular, Monneyron y Thomas revelan algunos de los mecanismos que, respecto de la relación entre los sexos, hacen del automóvil una figura privilegiada en las sociedades actuales.

Finalmente, en los tres últimos capítulos, los autores integran todos estos elementos en una organización o constelación, de acuerdo con los principios asentados por Gilbert Durand en *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Estas estructuras estarían organizadas en tres regímenes: el régimen diurno y de las estructuras heroicas, bajo el signo del Padre, la luz y el fuego, característico del orden apolíneo; el régimen nocturno y de las estructuras místicas, bajo el signo de la Madre, el agua y la tierra, característico de Dionisos; entre ambos, las estructuras sintéticas, de la mediación, el viaje y la transformación, bajo el signo de Hermes. Estos tres campos constituyen un sistema, aplicable a múltiples objetos de construcción imaginaria.

Para el caso que nos ocupa, el automóvil se revela inmediatamente como un símbolo totalizante: expresa la idea de libertad tanto como la de intimidad, tiene un sentido social y al mismo tiempo sexual, "contribuye a la definición de una identidad de género tanto masculina como femenina", integra una simbología heroica tanto como una íntima de tipo femenino. El automóvil se revela como mediador: en el espacio, tanto desde su función primaria de transporte cuanto metafísica —el hombre como *homo viator*—; en el tiempo, presidiendo grandes etapas de iniciación en la construcción de un sujeto adulto, punto de unión entre el yo y el mundo, objeto transicional en el sentido de Winnicott. El automóvil se carga con sentidos pertenecientes a los tres regímenes citados: regularidad, orden apolíneo de su mecánica, sensualidad dionisiaca de la velocidad, mediación entre ambas. "Estamos en presencia de un símbolo total, de una funcionalidad compleja y proteiforme ...".

Este proceso será cada vez más vigoroso, en la medida en que el automóvil se transforma en un "objeto de arte", sea la concepción de la Bugatti como escultura en movimiento, o la celebrada perfección de los Lamborghini o las Ferrari, objetos que se cargan semánticamente con connotaciones propias de los seres vivos. La constelación simbólica adquiere pleno desarrollo en un escenario privilegiado: el

de la competición automovilística, de Le Mans a París-Dakar, a un tiempo bajo el signo de Apolo y de Dionisos, con su héroe en tensión entre ambos modelos: mundo a un tiempo del exceso y de la regularidad técnica, de conductores asimilados a “dioses” pero también de una velocidad demonizada, de “una reputación sulfurosa, ligada a la velocidad y sus adeptos”, que acompaña la soledad del corredor.

L'automobile. Un imaginaire contemporain, recorre todos estos caminos, instalando la figura del automóvil como un objeto privilegiado de la reflexión sobre las construcciones simbólicas de la modernidad tardía.

Graciela C. Sarti

Salvador Mas, *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006, pp. 725.

Uno de los problemas más debatidos en el campo de las ideas lo constituye el referido a la existencia o no de una filosofía propia en el pensamiento romano. Sobre esa problemática las opiniones están divididas. Tradicionalmente se tenía la “filosofía” romana, más que como una teoría original, como una reiteración o, en el mejor de los casos, una prolongación de la filosofía griega, pero sin acusar rasgos de un pensamiento genuino. En las últimas décadas, en cambio, el fiel de la balanza parece inclinarse en favor de una respuesta afirmativa: existe una filosofía romana, con una orientación diferente de la griega: en este caso, volcada aquélla preferentemente al terreno de la ética y la que, desde el Renacimiento, se engloba bajo el término de filosofía política.

No obstante esa aceptación, y para evitar los malentendidos que puedan surgir de categorías hermenéuticas rígidamente estatuidas, el autor opta por el título menos comprometido de *Pensamiento romano*.

Frente a las lucubraciones teoréticas de un Platón o de un Aristóteles, los ejemplos romanos –o, en sentido amplio, latinos–, resultan pobres; empero, si atendemos a que la filosofía es también “la autoconciencia que una época tiene sobre sí misma” es evidente que los romanos tuvieron una filosofía propia, asentada ésta sobre bases helenísticas pero proyectada a otro espectro de motivaciones, que difiere tanto de la helénica, cuanto de la helenística.

Ante la preocupación de neutralidad ontológica de los griegos –resumida en la pregunta ¿qué es?–, los romanos, en cambio, plantean ¿cómo

es?, ¿para qué es? lo que delinea una vertiente ética orientada a un pragmatismo de base política.

Las nutridas e interesantes páginas de Salvador Mas abarcan un arco temporal que se extiende a lo largo de varios siglos y que va desde "Catón el Censor y la invención de Grecia" hasta "El emperador Juliano o el mundo clásico como sueño e idea". Ese vasto período es recorrido a través del pensamiento no sólo de los filósofos "consagrados" —i. e., Lucrecio, Cicerón, Séneca, entre los más notables—, sino que se ocupa también de historiadores y poetas entregados a la reflexión filosófica como pueden serlo los casos de Virgilio, Horacio y Tácito, entre los más sobresalientes.

Las páginas de este volumen recorren las principales líneas filosóficas de Roma—epicureísmo, estoicismo, pitagorismo— para mostrar cómo éstas, aunque de cuño griego, en la Urbe adquieren rasgos y connotaciones propios, producto del pragmatismo romano y de la pervivencia de una determinada cosmovisión en la que alientan la *grauitas*, el *mos maiorum* y una tendencia al *nec-otium* como orientación de vida opuesta a la reflexión contemplativa de la cultura helénica. Merece destacarse en ese cometido la referencia a la tensión vivida entre la postura harto conservadora de Catón el Censor, y la orientación filo-helénica propugnada por el aristocrático círculo de los Escipiones, clave en el desarrollo y expansión de la filosofía griega en Roma.

El punto de partida de la historia de la filosofía romana es el año 155 a.C., fecha tan arbitraria como simbólica, en la que —según Plutarco, Cicerón y otros autores de la antigüedad clásica— llegó a Roma una embajada ateniense formada por Diógenes, Critolao y Carnéadas, vale decir, un estoico, un peripatético y un académico, lo que también pone de manifiesto los vínculos culturales que enlazaban a Roma con la Hélade.

Su panorama de la filosofía romana no omite referir los casos de Epicteto, Marco Aurelio, así como tampoco el problema de los gnósticos. Plotino, Porfirio, Jámblico y los *Oráculos caldeos* —aunque procedentes de otras vertientes filosóficas y expresados en lengua diversa de la latina— son también motivo de reflexión dada la incidencia que estos pensadores y doctrinas ejercieron en Roma.

Si bien se trata de una temática densa por la naturaleza de los temas abordados, prima en el volumen que nos ocupa el criterio didáctico con que ha sido concebido. En otro orden de ideas, su autor, fiel a la premisa de M. Foucault referida "no al tipo de filosofía, sino al público al que se dirige" destaca rasgos del pensamiento romano que difieren

del pensamiento griego. En ese sentido advierte en la latinidad un trasfondo histórico-político muy marcado que se pone en evidencia cuando importantes *gentes* de la aristocracia romana –vgr. los Escipiones, Memio y Pisón, entre los más destacados– se rodean de filósofos y pensadores que los ilustran en el arte no sólo de la política teórica sino, especialmente, de la práctica.

Diversos índices, abundante bibliografía y un apéndice con traducciones a nuestra lengua de textos significativos enriquecen esta cuidada edición.

Hugo F. Bauzá

Joël Thomas, *L'imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Éditions Latomus, vol. 299, 2006, pp. 246.

Joël Thomas, profesor de la Universidad de Perpignan, amparado en una declaración de E. Morin que le sirve de “Epígrafe” –“La vie est l’union de l’union et de la séparation”– encara en este volumen el problema de la dualidad y la complejidad en el mundo romano. No se trata, ciertamente, de un abordaje que se limite única y exclusivamente a fenómenos socioculturales de la Roma clásica, sino que los ejemplos tomados de esa circunscripción espacio-temporal sirven al autor para definir un marco teórico y proyectar esas cuestiones al campo de lo universal. En ese sentido destaca que en la pasada centuria el problema de los bloques “antagónicos” –en todos los terrenos de la cultura, notoriamente en el religioso– ha ensombrecido nuestro pasado reciente –e incluso la actualidad–, lo que exige una comprensión del fenómeno como paso previo al logro de un entendimiento entre las partes en disputa. En cuanto a la complejidad, la advierte “en el centro de toda la nueva problemática científica”, por lo que la considera un problema clave de nuestros días.

Su análisis, encarado desde la lectura de *l'imaginaire*, echa mano de una multiplicidad de ciencias y disciplinas en aras de una visión pluridisciplinar en la que nos alerta sobre la convergencia del pensamiento mítico y del pensamiento científico.

Fiel a la teoría de R. Thom –cf. *Stabilité structurelle et morphogénèse*– admite, por un lado, que todos los procesos morfogenéticos obedecen a principios comunes y, por el otro, que los mitos no son meras creaciones fantásticas de la mente humana, sino narraciones que describen procesos morfogenéticos reales, más aún, que describen

la "morphogénétique des sociétés humaines" –según planteara René Girard–; ese hecho le permite comprender, por ejemplo, la similitud estructural entre modernas cosmologías y mitos pertenecientes a culturas llamadas primitivas. J. Thomas explica esa semejanza en la medida en que unos y otros echan mano de los mismos códigos (astro-nómico, social, iconográfico, religioso, político...).

A partir de esa constatación el propósito del autor apunta a distinguir las invariantes, *i. e.*, las estructuras organizativas del sistema mítico, constituidas por un juego de polaridades que ha dado origen al mundo –luz y tinieblas, masculino y femenino, orden y desorden, reposo y movimiento– que el Tao ha explicado, valiéndose de metáforas, en una danza entre dos precipios, el del Yin y el del Yang (lo mismo se advierte en los *Upanishad*, sistematizados también en la doctrina del Shankara). Pero, sostiene el autor, en esa polaridad, no se trata de "contrarios irreductibles", sino de "instancias antagonistas", regidas, en un trasfondo, por una fuerza rectora, expresada en mitología mediante la simbólica figura de Jano, el dios bifronte.

Destaca el autor que a partir de Aristóteles la epistemología se ha fundado en el principio de la no contradicción –en ese orden recuerda la posterior sentencia tomista: *impossibile est idem esse et non esse*–. Esta cosmovisión del "tercero excluido", en la que los contrarios se excluyen, dio origen a una forma de pensamiento que se extendió, en líneas generales, hasta el siglo XIX, empero, tuvo excepciones. Así, Leibniz insistió en la noción de continuidad entre los diferentes estados de la materia y de lo viviente (*Natura non facit saltus*); con el paso del tiempo Bacon y G. Vico –éste con su teoría de los *corsi et ricorsi*, ritmos vitales que implican un juego simultáneo de polaridad y movimiento– debilitaron la opinión del filósofo de Estagira.

Años más tarde, Freud, Jung, Winnicott *et alii* afirmaron que en psicoanálisis los contrarios se asocian dado que el funcionamiento de la psiquis es siempre ambivalente, ya que la sombra del inconsciente se proyecta siempre como contrapunto del pensamiento lúcido y racional.

Se añaden a ello las turbaciones en el campo epistemológico de la pasada centuria provocadas por la física cuántica y su principio de incertidumbre, el que cuestionó supuestos cimientos de la física clásica. A esa nueva mirada hay que agregar la teoría de la complejidad, la del caos, la noción de "catástrofe" y otras formas de pensamiento más cercanas a las reflexiones de los presocráticos que a la lectura apodéctica de Aristóteles.

En ese orden el estudioso destaca el pensamiento de G. Durand para quien "le schéma vital est à la fois agonistique et en forme de

réconciliation". En esa lectura los relatos mitológicos, amén de ser símbolo, ponen de manifiesto la morfología de los dinamismos organizadores.

El autor subraya la visión de los presocráticos para quienes el cosmos estaba sometido a un proceso de destrucción y recomposición continuos –vgr. la filosofía de Empédocles–, asumido luego por los pensadores romanos. Así, por ejemplo, se detiene en los *Pensamientos* de Marco Aurelio en los que se formula una exégesis abierta a una pluralidad de lecturas.

A partir de la mitología, esa lectura plural se proyecta a la creación artística, a la actividad onírica, a la reflexión filosófica y, con ella, a la construcción del espacio social y ciudadano, sin descuidar el aspecto sacro íntimamente ligado al histórico-político en la cosmovisión romana. En ese orden J. Thomas presta particular atención a las religiones llamadas místicas, en particular, el orfismo donde advierte la referida dialéctica entre dualidad y complejidad.

Destaca el estudioso que comprender el pensamiento greco-romano implica también comprendernos a nosotros mismos, a la vez que se inclina a pensar que el pensamiento mítico y el científico se apoyan en una misma lógica, según afirma Lévi-Strauss.

El volumen está articulado en siete partes. En la primera, a través de la historia mítica de Teseo y Ariadna, aborda el tema del "tejido y la complejidad"; por otra parte, mediante las figuras de Ulises, Heracles y Eneas, encara la construcción del espacio heroico y las conquistas iniciáticas de los fundadores.

Considera luego la creación artística como "voie royale de la complexité", ejemplificándola en la obra de Virgilio y, apoyándose en el poeta de Mantua, entiende el sueño como espacio mediador. Indaga luego el vínculo que enlaza el espacio sagrado con el profano, para centrarse en las religiones místicas y en el papel mediador del cantor (cfr. las lecturas órfica y pitagórica).

En la última sección analiza la vida y muerte del espacio complejo a través de la historia de Roma. En ese orden encara el mestizaje romano y la relación en "feed-back" respecto de la fundación de la Urbe, así como del combate entre la entropía y la "néguentropie" poniendo de manifiesto el envejecimiento de las estructuras en Roma, hasta la instalación de la *cyclothymie* en el Bajo Imperio.

En la "Conclusión" (pp. 235-236) subraya que el hombre romano ha construido una cultura sobre la idea de que es preciso integrar y sobrepasar esta percepción de la alteridad, y en esa labor son de valía las figuras del Viajero iniciático y del Paseante las que,

como los místicos, nos dan la pauta acerca de cómo alcanzar la unidad original.

Hugo F. Bauzá

Jean-Pierre Vernant, *La Traversée des frontières. Entre mythe et politique II*, Paris, Seuil, 2004, pp. 196.

En el presente trabajo el ilustre profesor del *Collège de France* describe de manera rigurosa –y no sin amenidad– el universo histórico-político de la Europa de la primera mitad del siglo XX donde maduraron su pensamiento y acción. Este volumen completa *Entre mythe et politique I*. Ambos, amén de proyectarse como una suerte de autobiografía “interior”, se imponen como el “Testamento” político-ideológico de uno de los intelectuales más lúcidos de las últimas décadas, articulado en torno de una idea rectora: libertad.

En este nuevo libro su autor explica lo que significaron para él tanto el descubrimiento de lo griego, cuanto la asunción de un férreo compromiso político con su tierra: Francia. Grecia le abrió las puertas a una meditación sobre el arte de la política –donde la democracia se perfila como la forma más acabada–, la autodeterminación, el descubrimiento del espíritu y, fundamentalmente, la meditación sobre los grandes problemas que aquejan al hombre por lo que ese pensamiento se impone como universal y de allí su inveterada vigencia. Y fue precisamente esa reflexión helénica sobre el hombre y la política la que lo llevó a enrolarse en la acción sólo a la búsqueda del valor más supremo: la libertad.

El ahondar en esa búsqueda lo condujo a renunciar al Partido comunista, al que juvenilmente se había afiliado, para, más tarde, luchar también contra éste ante el totalitarismo impuesto por Stalin. Subraya igualmente su inserción en la Resistencia francesa y, de modo paralelo, su prédica política. Destaca también que la docencia universitaria y la acción política en él nunca estuvieron escindidas sino, por el contrario, aunadas en un compromiso con su país y con su tiempo, con lo que subraya el papel que, en su opinión, compete al intelectual, en particular, en momentos críticos.

La obra está articulada en dos secciones, a las que sigue un anexo. Da cuerpo a estas secciones una veintena de pequeños capítulos que otorgan flexibilidad a una lectura cuyos títulos son harto indicativos. La primera “*Un temps insoumis*” describe los trágicos

momentos de la ocupación alemana de París y el cuidado tramado urdido por la Resistencia; la segunda evoca los recuerdos de su etapa colegial, los que determinarían sus pasos futuros; algunos de sus títulos perfilan ya esos ideales tenidos por Vernant como bandera desde su temprana juventud: "La muerte heroica entre los griegos", "Aquilas, el ideal del hombre heroico", "La respuesta griega al problema de la muerte", "Historia de la memoria y memoria historizada", entre los más significativos.

Se trata de una obra donde la erudición no opaca la fluidez narrativa y en la que los acontecimientos evocados, sin dejar de ser hechos aislados, valen por su resonancia universal. Estamos ante un volumen que compila años fecundos en saber y en acción vividos por uno de los más prestigiosos intelectuales de nuestro tiempo. Sorprende la naturalidad con que estos sucesos están narrados. Un libro ameno en el que, con un estilo llano y con aparente sencillez, se abordan cuestiones capitales. Propone también un redescubrimiento de lo cotidiano que da las claves acerca de cómo traspasar un puente o frontera hacia otra realidad.

Completa el volumen la intervención del autor en una mesa redonda convocada por el periódico *Libération* donde cuenta su papel en la Resistencia y cómo éste, en lo sustancial, se enlaza con su prédica universitaria que no es otra cosa que la búsqueda del conocimiento en pro de la libertad. La presente recensión bibliográfica tiene también sentido de "homenaje" al ilustre Maestro recientemente fallecido (J. P. Vernant murió en enero del corriente año).

Hugo F. Bauzá

MESA DIRECTIVA

- 2007-2009 -

Presidente

Dr. JULIO H. G. OLIVERA

Vicepresidente 1º

Dr. ROBERTO J. WALTON

Vicepresidente 2º

Dr. AMILCAR E. ARGÜELLES

Secretario

Dr. HUGO F. BAUZÁ

Prosecretaria

Dra. AMALIA C. SANGUINETTI DE BÓRMIDA

Tesorero

Dr. FAUSTO T. L. GRATTON

Protesorero

Dr. MARCELO A. DANKERT

Impreso durante el mes de octubre de 2007 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina
correo-e: rjpellegrini@fibertel.com.ar



